

Бормотание художественного множества

Глобальное искусство, политика и постфордизм

Паскаль Гилен

Pascal Gielen

Бормотание

художественного множества

Глобальное искусство,

политика и постфордизм

The murmuring
of the artistic multitude
Global Art, Politics
and Post-Fordism

УДК [316.74:7](081)
ББК 60.562.6я44+85я44
Г47

Издание осуществлено в рамках совместной издательской программы
Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE

Ad Marginem

Редактор серии — Алексей Шестаков
Оформление — ABCdesign

Г47

Гилен, Паскаль

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм. — Москва:
Ад Маргинем Пресс, 2015. — (Garage pro). — 288 с.

В авторский сборник известного нидерландского социолога Паскаля Гилен
(род. 1970) вошли статьи последних лет, посвященные актуальным вопросам
теории и практики современного искусства, его взаимодействия с политикой,
экономикой и текущими социальными процессами.

ISBN 978-5-91103-266-1

© Pascal Gielen, 2015

© Табенкин М. Л., перевод, под ред. Боровиковой А. П., 2015

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2015

9	Введение
17	Глава 1. Глобальное искусство и постфордизм
19	Бормотание художественного множества
48	«Решающее» искусство в глобальных сетях
94	Биеннале: пост-институт нематериального труда
110	Художественная сцена: подразделение экономической эксплуатации?
118	Институциональное воображение: обоснование искусства в плоском жидком мире
145	Глава 2. Репрессивный либерализм, демократия и политика искусства
147	Искусство демократии
167	Художественная свобода и глобализация
184	Художественная политика в глобализирующемся мире
205	Репрессивный либерализм
232	Картографирование искусства сообществ
256	Ситуативная этика: экология искусства
287	Источники текстов

Посвящается бормотанию

Способствуя крушению конвенций старого, домашнего мира, а тем самым и преодолению ригидных элементов индустриального уклада — бюрократических иерархий, стандартизации производства, — критицизм искусства предоставил капитализму возможность опереться на новые формы контроля и подвергнуть товаризации новые, более индивидуализированные и более «подлинные» блага.
*Люк Болтански и Эв Кьяпелло*¹

2004, p. 568. ¹ Boltanski L., Chiapello È. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard,

Введение

За последние двадцать лет мир искусства изменился до неузнаваемости. И дело не только в том, что с 1980-х годов колоссально возросло число людей, называющих себя художниками, — другим стало отношение общества к искусству и художникам. Раньше восемнадцатилетние юноши и девушки, решившие учиться искусству, встречали улыбки непонимания со стороны друзей и знакомых. Родители противились такому желанию или в лучшем случае требовали от молодых людей получить сначала «настоящую профессию». Сегодня, двадцать лет спустя, решение стать художником никого не пугает и не удивляет, а экзотическая аура вокруг артистического призвания улетучилась. Креативность, новаторство, оригинальность и даже чудачество находят поддержку у бизнесменов и чиновников. «Прогрессивный» предприниматель эпохи постфордизма видит в искусстве коммерческий потенциал, а политик использует его для развития креативного города, который сможет устоять в глобальной конкуренции с другими городами. Иными словами, за последние двадцать лет искусство — или, по крайней мере, «художественное» — переместилось с периферии в центр общества. Вторя немецкому писателю Хансу Энциенсбергеру, итальянский философ Паоло Вирно заявляет, что искусство растворилось в обществе, словно таблетка в стакане воды.

В этой книге отстаивается гипотеза, согласно которой определяющую роль в данном процессе сыграло само современное искусство. В социальной структуре искусства раннего модернизма была создана одна из тех социальных лабораторий, где зарождалась нынешняя, постфордистская, трудовая этика. Качества, которые особенно ценятся в постиндустриальной экономике, — коммуникативность, красноречие, креативность и оригинальность, способность мыслить в границах отдельного проекта на условиях временного контракта или вовсе без

такового, готовность к гибкому рабочему графику, физическая и интеллектуальная мобильность, — до того приобрели определяющую роль (чтобы сохранять ее и поныне) в области искусства. Благодаря этому мир искусства спокойно приспособился к бесконечной гонке капиталистического накопления, что убедительно доказали французские мыслители Люк Болтански и Эв Кьяпелло. Перефразируя их, можно сказать, что критицизм искусства оказался впитан капиталистической идеологией и теперь стоит на службе неолиберальной системы труда.

В последнем предложении вводится теоретически нагруженный термин, который будет регулярно появляться на страницах этой книги, — «неолиберализм». Поскольку для нас это имя идеологического врага, придется кое-что пояснить. Хотя неолибералы, так же как до них и просто либералы, абсолютно убеждены в благотворном воздействии независимой культуры, конкуренции и свободного рынка; хотя и те и другие выступают за ограниченное правление, мало вмешивающееся в дела рынка, они совершенно по-разному видят свою основную идею, которую можно определить как «свобода».

Традиционный либерализм никогда не считал индивидуальную свободу своей единственной политической и общественной целью. Либералы с оптимизмом смотрели на человечество, полагая, что мир станет лучше, как только индивид обретет абсолютную свободу. Свобода была для либерализма не просто целью, но и условием построения лучшего общества. Иными словами, либерализм полагал, что общество станет лучше, если предоставить индивидам безграничную свободу действий. Именно поэтому рынок должен был стать полностью свободным — наиболее бескомпромиссные проявления этой идеи привели к возникновению перmissive капитализма. Ради творческого новаторства и роста благосостояния приходилось идти на риск — предоставлять индивидам максимальную свободу. В условиях либерализма с его верой в свободно действующих субъектов было место и для дерзких предпринимателей, и для самых необычных художников, и для других творческих личностей. Ведь,

в конце концов, именно они являются самым ярким выражением индивидуальной свободы и независимого самосовершенствования.

Неолиберальные воззрения на человечество менее оптимистичны. Отчасти, возможно, это объясняется рядом исторических эксцессов, случившихся по вине слепой веры в свободу человека. Неолиберализм крайне настороженно относится к предоставлению индивидам свободного пространства. Смогут ли те разумно и правильно им воспользоваться? Наверное, именно в силу этого недоверия политическая программа неолиберализма старается контролировать или сдерживать свободу, которую сама же провозглашает. Чтобы свобода была и оставалась измеряемой, контролируемой и управляемой, в ход идут всевозможные репрессивные инструменты. Именно поэтому вместо термина «неолиберализм» я часто употребляю в своей книге понятие «репрессивный либерализм». Ведь суть этого явления не в «новой свободе», а в снижении свободы. Тому, что не может быть заранее рассчитано или хотя бы измерено в обозримом будущем, все труднее найти свое место на рынке. Важно здесь то, что неолиберализм поддался фундаменталистской склонности в себе, объявив число (а также императив накопления и максимизации прибыли) фундаментом всех культурных ценностей. Число становится *единственным* основанием общества, и неолиберализм тем самым становится по сути неотличим от иных режимов, признающих нечто *единственное* в своем роде (священную книгу, образ Бога).

Как и всякий фундаментализм, неолиберализм подпитывается страхом. Страхом перед собственным двигателем и утопическим идеалом — свободой. Репрессивный либерализм неспособен взглянуть в лицо собственным идеалам. Ради обуздания творчества он постоянно принимает суровые имущественные законы. Эти законы нужны для того, чтобы скрыть страх перед свободой, перед собственным народом и обществом, а в конечном счете и перед самим собой (человечеством). Эстетика измеримости — это продукт фундаменталистского страха перед творческим потенциалом всякого человеческого существа.

И поскольку неолиберализм прячет свое недоверие за дискурсами практичности, взаимопомощи и реализма, это еще и глубоко циничная идеология, наводящая на мысль об отголоске коммунизма, донесшемся из-за рухнувшего «железного занавеса». *Les extrêmes se touchent*¹. Однако на сей раз сталинистская коллективная бюрократия уступила место изощренному новому менеджменту в сочетании с бюрократией, которая подстраивается под индивидуальные запросы.

Неолиберализм, или репрессивный либерализм, порой резко критикуемый ниже, — это идеология, которая покинула территорию политики, и, подобно таблетке Вирно, растворилась в обществе, пропитав его сверху донизу. Политическая программа репрессивного неолиберализма отрицает, что он — идеология, но в действительности он приобретает форму всепроникающей криптоидеологии, преподнося себя как единственный «реалистичный» выбор. Более того, неолиберальные принципы рассматриваются как естественные и присущие человеческому поведению. Таким образом, эта криптоидеология отрицает различие между природой и культурой. Культурный продукт, которым является любая идеология, подается как единственно возможное, естественное положение дел. Все прочее игнорируется как наивный вздор и отправляется на кладбище утопических грез. Во главе со своим главным героем — менеджером — неолиберализм вышел за рамки рынка и экономики и проник в другие сферы общества. В сфере образования люди теперь сплошь и рядом рассуждают о прибыли и рентабельности, словно говорят о банке. Даже в политике распространение неолиберального дискурса необычайно широко — от собственно неолиберального до социалистического лагеря. И чтобы не уходить далеко с территории этой книги, то есть из сферы искусства и культуры, я отмечу, что о грантах и финансировании сегодня говорят не как о «покровительстве» искусству и сохранении культурного наследия — теперь предпочитают выражение «государственное вмешательство», будто бы речь идет о неизбежном рыночном

¹ Крайности сходятся (фр.). — Примеч. перев.

регулировании, как своего рода необходимой доле зла. Более того, художник должен быть талантливым предпринимателем, поскольку считается, что культурную деятельность надо оценивать с точки зрения статистических показателей и посещаемости. Не секрет, что сегодня в Европе практически не осталось музея, театра или государственной телерадиостанции, которые избегали бы этой логики накопления. Большинство массмедиа также изменили свою программу в соответствии с требованиями неолиберального мышления. Не говоря уже о «незаинтересованном» научном исследовании, которое без лишних вопросов становится на службу этой логике, чтобы декорировать ее самыми изощренными методологическими выкладками.

В погоне за эффективностью свобода конкуренции рассматривается как универсальное благо, и никому нет дела до возможных потерь. Иногда это выливается в бессмысленную логику накопления, наиболее очевидным результатом которой стал финансовый кризис 2008 года.

«Глобализация» — еще один термин, который часто встречается в этой книге. Как правило, им обозначается последняя волна глобализации, накрывшая весь земной шар после падения Берлинской стены. Некоторые критики полагают, что глобализация — это модный термин, который стал настолько избитым, что практически утратил смысл. Развитие глобализации они связывают с появлением первых торговых городов. Трудно возразить этим доводам, однако можно выделить несколько волн глобализации, и для последней из них характерна глобальная гипермобильность людей, денег, товаров и информации. Именно скорость этой гипермобильности отличает новую волну глобализации от предыдущих. Кроме того, сегодняшняя глобализация идет в ногу с набирающей популярность монолитной парадигмой свободного рыночного капитализма, в основе которого лежит уже упомянутый мной репрессивный либерализм. Именно в таком ракурсе глобализация рассматривается в этой книге.

Теоретические разработки, которые лежат в основе большинства представленных ниже эссе, представляют собой продукт алхимиче-

ского соединения социологии искусства и критической социальной теории. Среди ключевых представителей первой дисциплины следует назвать Пьера Бурдьё, Натали Эник и Бруно Латура, главного архитектора акторно-сетевой теории (далее называемой АСТ). Немаловажную роль здесь также сыграли работы Люка Болтански, Лорана Тевено и Эв Кьяпелло. Вторая «дисциплина» во многом опирается на политико-философские идеи Шанталь Муфф, Паоло Вирно, Джорджо Агамбена, Антонио Негри и Майкла Хардта (хотя к этой критической традиции вполне можно причислить и сочинения Пьера Бурдьё).

Сочетание социологии и критической социальной теории, которое может показаться довольно странным, происходит во многом из личного интереса, но оно также обусловлено эволюцией социологии искусства. Прежде всего следует отметить, что после трудов Пьера Бурдьё и Никласа Лумана в социологии искусства появилось не так много заметных идей. Большая часть трудов по социологии искусства ограничивается комментариями и весьма скромными поправками к трудам крестных отцов дисциплины, главным образом к сочинениям Бурдьё. Исследования в области социологии культуры, квантитативной в особенности, чаще всего не идут дальше дополнений и уточнений идей, выраженных французским социологом в 1960-е годы. Кроме того, складывается впечатление, что после 1970-х критическая социальная теория была изгнана с большинства кафедр социологии. Стремясь к незаинтересованному исследованию, социология оказалась вовлечена в тенденцию к приоритету квантитативных методов. Дисциплина технократизируется и отвергает — или, скорее, подавляет — любую идеологическую позицию (или постановку проблем). Однако на практике, в контексте всепроникающего неолиберализма, это означает, что социология бездумно следует господствующей парадигме. Настоящая книга является попыткой вернуть критической социальной теории значимое положение в социологии искусства.

Перед читателем сборник эссе, основанных на различных эмпирических и теоретических исследованиях. Форма эссе выбрана неслуу-

чайно: наряду с нормативными, идеологическими и политическими дискурсами в ней могут использоваться дискурсы более гипотетические и умозрительные. Написанные независимо друг от друга, при составлении книги включенные в нее эссе были тщательно переработаны, а некоторые из них, в особенности ранние, — наполовину переписаны. Часть из них, примерно половина, основана на классических методах эмпирического исследования, таких как анализ документов, глубинное интервью, анализ данных и включенное наблюдение. Остальные тексты всецело построены на теоретических предположениях и по существу умозрительны. Однако в книге тексты двух этих типов не разграничены. Такое решение призвано подчеркнуть, что даже самые основательные эмпирические наблюдения — включая количественные методы исследования — не обходятся без теоретического пространства, создаваемого социологическим воображением, подобно тому как и умозрительные рассуждения об обществе вряд ли убедят читателя, если не будут подтверждены эмпирическими наблюдениями, пусть и трактованными во многом интуитивно.

Книга состоит из двух частей. В эссе, составляющих первую главу, речь пойдет о глобализированном мире искусства и таких его институтах, как музеи и биеннале. Эти институты привлекаются главным образом для того, чтобы проиллюстрировать теоретический каркас всего моего исследования, то есть такие понятия, как «множество», «постфордизм», «нематериальный труд» и «биополитика». Во второй главе рассматриваются отношения между политикой и искусством, а именно влияние репрессивного либерализма на художественную автономию и связи, объединяющие искусство, этику и демократию.

Напоследок я хочу сказать слова благодарности. Во-первых, колледжу искусств университета Фонтис и в особенности его директору, Рину ван де Влётену, который способствовал созданию исследовательской группы «Искусство в обществе». Вокруг этой группы сформировалось уникальное интеллектуальное пространство и образовательная среда, где основным критерием оценки служит отдача от приложен-

ных усилий. Движущая сила программы — это вера в долгосрочную стратегию, которая, как можно надеяться, обеспечит жизнеспособное и качественное художественное образование. Вот почему мы решили предпринять серию публикаций и надеемся, что вскоре они будут обсуждаться на учебных занятиях и станут материалом, доступным для всех желающих.

Кроме того, я выражаю огромную благодарность моим коллегам Ги Коолсу и Герту Кёнену, вместе с его сотрудниками, которые щедро делились своими мнениями и энтузиазмом. Также заслуживают упоминания мои коллеги из университета Гронингена: такая сочувственная и дружеская атмосфера, какую создали они, сегодня — редкость. Я благодарю издательство «Ад Маргинем», которое с готовностью взялось за русское издание этой книги. Я особенно признателен Виктору Мизиано за то, что он представил мои публикации в России. И, наконец, сердечное спасибо Лисбет. Ранее я писал, что совместное проживание с автором немного напоминает полигамный брак. После выхода в свет девятой книги — или это десятая? — Лисбет по-прежнему мне верна. Единственно возможное ответное чувство — это восхищение и уважение.

Глава 1. Глобальное искусство и постфордизм

Бормотание художественного множества

Идеология собственности изолирует «автора», «творца» и «произведение». В действительности же творчество растет и размножается повсюду. Оно кишит и бурлит.

Мишель де Серто

Писать ни о чем — этого допустить нельзя. Не здесь. Здесь письмо должно быть осмысленным — таким, которому действительно есть, что сказать о реальности. Праздной и безосновательной болтовне в книге не место, тем более если она относится к жанру нон-фикшн. Более того, хочется верить, что написанное здесь имеет смысл не только в контексте этой книги, но и за его пределами. Это означает, что представленные на страницах книги смыслы должны развиваться в определенном направлении, последовательно выстраиваться и, желательно, не слишком противоречить друг другу. Пожалуй, нижеследующие эссе можно рассматривать в противопоставлении обсуждаемому здесь феномену, то есть бормотанию.

В буквальном смысле бормотать (*to mumble*) — значит говорить невнятно и еле слышно. Но этимология понятия «бормотание» куда более увлекательна. Начиная с греческого слова *murmurein* семантический спектр расширяется от обычного «гудения» до более живого «сверкания» или «бурления». В армянском языке *mmtam* означает даже «рычать», что абсолютно противоположно бормотанию, то есть невнятной, едва слышной речи. Каким бы оно ни было, тихим или громким, бормотание в любом случае не имеет смысла. Возможно, потому, что не отсылает к внешней, общеизвестной реальности, звуча как непонятное потрескивание. Но, возможно, причина в обратном. Бормотание может иметь глубокий смысл, но при этом содержать так много противоречий и парадоксов, что повествование теряет свою

нить. В этом случае бормотание также бессмысленно, поскольку противоречивые смыслы взаимно исключают друг друга.

Однако в греческом *погтμγεῖν* заключено нечто большее, чем бессмысленный лепет. Как я уже сказал, для древних греков в бормотании была явная связь с жизнью. Скажем, «бурление» более многозначно и ассоциируется с *bios* (греч. — жизнь). Жизнь, которая бурлит и пенится, «жива» и жизненна. Кажется, что «бурление» несет в себе обещание жизни: в нем заключена некая возможность, большие дела, которые должны произойти. Мишель Фуко [1966] и Мишель де Серто [1998]* рассматривали бормотание в обоих значениях, приписываемыми этому слову греками — и как «бессмысленный гул», и как «бурление» (жизни). Согласно Фуко, бормотание появляется там, где язык касается своих пределов. Оно долингвистично и постлингвистично. Лепет младенца — долингвистическое обещание будущей осмысленной речи (если развитие пойдет своим чередом). Лепет или бормотание младенца — это чистая возможность. Но бессвязное бормотание характерно и для умирающих: на смертном одре человек бредит, отчаянно пытаясь наделить значением воспоминания, которые проносятся в его сознании, но постоянно ускользают. Бормотание сопровождает как начало, так и конец жизни: оно словно стоит у порога смерти.

Мишель де Серто также говорит о витальности бормотания. Французский теолог находит великое множество разновидностей творческой деятельности, открывает бесчисленные лексиконы и экзотические словари не столько в мире искусства, сколько в складках и щелях повседневной жизни. Жизнь роится и бурлит всюду, однако странным образом затихает, стоит ее запереть в стенах музея. Согласно де Серто, культура развивается на окраинах, где она еще не признана законной. Коллектив, из которого доносится творческий гул, трудно очертить. Де Серто говорит о рое, который постоянно движется:

* Фамилии и даты в квадратных скобках отсылают к работам указанных авторов, приведенных в библиографии в конце книги. — *Примеч. ред.*

в одно мгновение он здесь, в другое там. Творчество неудержимо, оно стремительно пролетает мимо нас, ибо все время пребывает в действии. Но когда оно попадает в ловушку идеологии собственности и превращается в художественный объект или продукт, творческий гул затихает. Бормотание затвердевает в виде значения и входит в общепонятный словарь, который делает его усваиваемым и постижимым в экономических, политических и, быть может, прежде всего в массмедиаальных терминах.

Зачем же мы уделяем столько внимания обычному человеческому бормотанию? Всякий, кто на протяжении последних пятнадцати лет бывал на выставках documenta в Касселе (Германия), на биеннале в Венеции или Стамбуле, да и любой студент художественной школы может представить себе, к чему я клоню. С 1970-х годов демократизация художественного образования и сегодняшняя глобализация преобразили морфологию мира искусства. По некоторым подсчетам, в результате этой демократизации количество выпускников художественных школ увеличилось впятеро менее чем за сорок лет. Если список творческих профессий расширить, то предполагаемое увеличение будет 14-кратным. Второй макросоциологический процесс, глобализация, создал условия для раскрытия творческого потенциала практически во всех уголках земного шара. Пожалуй, наиболее ярко это проявилось в искусстве после падения Берлинской стены, когда в странах бывшего Восточного блока началась настоящая охота за талантами. Примерно пять лет спустя наступила очередь Африки, а теперь — Китая и Индии. Увеличение числа художников порождает настоящее художественное множество, рой, которому трудно дать определение, потому что он очень разнороден, если воспользоваться словами де Серто. В 1970-е годы ученый вряд ли мог предсказать, что творческий гул, обнаруженный им на задворках культуры, окажется в центре художественной и экономической жизни и станет свидетельством процветания культурной и креативной индустрии. Точнее говоря, сегодня окраина переместилась

в центр и тем самым пошатнула бинарное мышление Серто. Стоит, однако, признать, что его идея художественного бормотания и ронения до сих пор необыкновенно актуальна. Но давайте вернемся к художественному множеству. Его, как мы видели, трудно очертить, ведь сегодня мало что указывает на существование художественных движений, которые до 1980-х годов имели не менее чем десятилетнюю продолжительность жизни. В лучшем случае можно говорить о неустойчивых тенденциях или веяниях моды, которые — совсем как рои — формируются и распадаются с одинаковой легкостью. Вчера мы были постмодернистами, сегодня мы общественные деятели и политические активисты.

Из-за своей мимолетности мир искусства оказался практически «моментальным» [Урри, 2000], ведь сегодня процветают сингулярность и своеобразие — господствующие ценности режима искусства, по мнению французского социолога Натали Эник [1992]. Набирая силу, креативный художник порождает полифонию сингулярностей и причудливых смыслов, сопутствующих и противоречащих друг другу. Сегодняшний мир искусства — это поле, изобилующее парадоксальными значениями, которые постоянно вступают в противоречие, подрывают друг друга и обмениваются взаимными отсылками. Это и в самом деле коллективное бормотание, визуальное или звуковое. По самым скромным оценкам, карьера около 90% выпускников художественных школ так и остается до конца лишь неким обещанием или потенциалом — то есть бормотанием. Даже стремление художников войти в профессиональный арт-мир существенно не меняет эту ситуацию.

Но разве художественное бормотание нельзя рассматривать иначе? В условиях господства рекламной образности, MTV, интернета и дизайна, без труда интегрирующих и перерабатывающих художественные произведения со всей их эстетической глубиной, бормотание может быть (здесь не помешает некоторая осторожность) умеренной формой сопротивления. В этом случае оно означает осозанный или неосозанный отказ подчиниться экономической и медийной логи-

ке, нежелание быть реальной или потенциальной творческой силой в этих областях. Такое бормотание больше напоминает упомянутый выше шепот умирающего, чем младенческий лепет. Оно заранее отказывается от перспектив экономической, политической или медийной жизни. Вопрос о том, является ли сознательное бормотание убедительной и эффективной стратегией, остается для нас открытым. Важно то, что мы можем истолковать этот феномен по меньшей мере двояко: с одной стороны, как «не могу», а с другой — как «не хочу».

Художественное множество

Итак, признаком художественного множества является разнородное бормотание. Прежде чем изложить центральную гипотезу данного эссе, я расскажу о втором ключевом понятии, которое использовано в названии, и обращусь к политическим философам — Майклу Хардту и Антонио Негри, авторам книги «Множество» [Хардт и Негри, 2004], а также Паоло Вирно и его «Грамматике множества» [Вирно, 2004]. Идея множества заимствована всеми тремя авторами у Спинозы [Спиноза, 1677].

Во многих языках понятие «множество» указывает на массы. Но Хардт и Негри имеют в виду другое. «Массы» наводят на мысль о сером, бесцветном, однообразном и недифференцированном целом. Более того, считают Хардт и Негри, массы не могут действовать по собственной инициативе и поэтому очень уязвимы для внешней манипуляции. Напротив, множество внутренне разнообразно, оно может вступать в диалог и функционировать сообща, несмотря на ярко выраженные индивидуальные различия. Таким образом, мы имеем дело с активным социальным субъектом. Множество характеризуется коллективной жизнью и деятельностью вопреки — или даже благодаря — значительной индивидуальной свободе и культурным различиям его членов. Представьте себе импровизацию оркестра или танцевальной труппы: произведение создается путем взаимодействия различных акторов и навыков. Каждый актер вносит свой уникаль-

ный вклад, и все-таки результатом является совместное творение, которое не сводится к сумме своих частей, но не существует без них. Впрочем, это описание не должно сводиться к односторонней интерпретации данного понятия в привязке к человеку. Поэтому стоит пояснить: множество — это не обязательно скопление людей. Оно может быть неоднородной смесью идей, вещей, поступков и мнений. Множественность позиций: объединительной силой может выступить в данном случае само слово «множество».

По приведенным причинам множество отличается не только от масс, но также не совпадает с населением определенной страны, называемым по национальному признаку. Множество превосходит географические границы национального государства и представляет собой межкультурное целое, состоящее из людей, обычаев, поступков... в то время как нация поспешно признает лишь одну идентичность. Примечательно, что государствообразующая нация является основным референтом как в либеральной, так и в социалистической политической традиции и, естественно, состоит из различных индивидов и социальных классов. Но эти социальные различия сводятся к одной национальной идентичности и, желательно, к единой воле, как указал несколько столетий тому назад Томас Гоббс [1642].

В то время как неомарксисты Хардт и Негри возлагают на множество надежды в поиске выхода из тупика современного капитализма, Паоло Вирно разработал несколько иной вариант этой концепции. Он рассматривает множество всего лишь как побочный продукт постфордистского производственного процесса. Подобно тому как потребитель является побочным продуктом перехода развитого капитализма от товарного рынка к рынку символических ценностей, множество возникает в результате технической трансформации производственного процесса. В отличие от фордизма, в современном производстве важное значение приобрели такие факторы, как гибкость, язык, коммуникация и эмоциональные взаимоотношения. И именно этим компонентам отвечает множество, однако данный

вопрос мы рассмотрим позже. Формальные характеристики, которые Вирно приписывает множеству, аналогичны предложенным Хардтом и Негри: оно гибридно, текуче, детерриториализовано и пребывает в постоянном движении. Более того, выражаясь словами Вирно, множество приучает индивида к постоянному чувству нахождения «вне дома». И все-таки, несмотря на эти свойства, национальное государство и опирающиеся на него политики видят в множестве серьезную угрозу. Такие технологические разработки, как интернет и относительно дешевый транспорт, создают реальную и виртуальную мобильность, которая позволяет множеству стремительно перемещаться вокруг света и быть везде одновременно. Растущая подвижность не только мигрантов, беженцев и художников, но и продуктов культуры (например, изображений и мелодий) с легкостью странствует по региональным культурным практикам, переходя границы традиционных национальных государств. Если раньше власть была локализуемой и действовала на определенной территории, то теперь она осуществляется в пространстве, которое постоянно перетекает. В результате правительствам все труднее управлять своими регионами или государствами по образцу фермера, чьи поля ограждены надежным забором. Географические границы пропускают больше, чем задерживают. А когда им действительно удастся воздвигнуть барьер, множество находит пути обхода. Не фермер, а инспектор дорожного движения является лучшей метафорой современного политика. Одна из главных задач нынешней политики — управление массовыми потоками, циркулирующими по электоральной территории: через вокзалы, аэропорты, грузовые терминалы, интернет и т. д. В начале XXI века политический регион или национальное государство превратились в транзитную зону для капитала, товаров, людей, вирусов и информационных волн. В отличие от периода постмодерна, когда вертикальная мобильность направлялась на попытку деконструировать различие между высокой и низкой культурой, теперь, как правило, горизонтальная

мобильность погружает нас в разнообразие культурного опыта. И, как известно, такие фундаментальные изменения множат пророчества как утопического, так и апокалиптического толка.

Важной отправной точкой настоящего исследования является тот факт, что мир искусства практически полностью влился в это глобализированное полчище: в его авангарде идут визуальное искусство, поп-музыка и новые медиа, за ними с некоторым отрывом — в силу неразрывной связи произведения с телом — следует танец, а замыкает шествие театр, тесно связанный с языком. По крайней мере в Европе художественное множество порой зависит от дотаций, а следовательно, и от национального правительства. Но теперь, с появлением многочисленных альтернатив — как у себя на родине, так и за рубежом, — ему легче избавиться от гнета национальных правительств. Именно зависимость от большинства позволяет отдельно взятому художнику быть еще более сингулярным и таким образом раствориться в бормочущем множестве вместе со своими бесчисленными коллегами.

Построение гипотезы

Обсудив двойственный характер художественного бормотания (его «неспособность» и вместе с тем «тактический отказ» открыто высказываться или иметь смысл), и обрисовав нынешнюю ситуацию в мире искусства как ситуацию художественного множества, на которое повлияла демократизация образования и глобализация, мы можем выдвинуть гипотезу. Стоит отдельно подчеркнуть эту формальную особенность: мы имеем в виду именно гипотезу, а не тезис и не результат эмпирических исследований. Это не исключает, однако, того, что некоторые аргументы могут поддерживать данную гипотезу, или того, что эта гипотеза достойна исследования. Источником нашего вдохновения послужила «Грамматика множества» Паоло Вирно. Дополняют гипотезу идеи Майкла Хардта и Антонио Негри, а также таких социологов искусства, как Пьер Бурдьё и Натали Эник. Дру-

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

гими словами, формулировка нашей гипотезы преимущественно основана на сочетании идей политической философии и социологии искусства. Причем начнем мы с первой, а затем перейдем ко второй. Одним из результатов этого переключения между дисциплинами будет более конкретное повторение того, что философы обозначают с помощью абстрактных терминов. Следует признать, что подобный перевод нередко порождает весьма причудливые интерпретации, интерпретации, порой граничащие с чистой антропологизацией.

Постфордизм

Опираясь на Вирно, я установил связь между множеством и постфордизмом, а также предположил, что множество — это побочный продукт постфордистского процесса производства. Так как в работах Вирно концепция постфордизма занимает центральное место, стоит поразмыслить о характеристиках этой модели производства. Переход от фордистского к постфордистскому (или «тойотистскому») производственному процессу во многом отмечен переходом от «материального» труда к «нематериальному», от производства материальных благ к производству благ нематериальных, символическая стоимость которых перевешивает потребительскую. Современный автомобиль должен не только хорошо ездить, но и отличаться привлекательным дизайном; мы покупаем новый мобильный телефон не потому что наш старый уже не работает, а потому что «это вчерашний день» или потому что он не вяжется с нашей новой и престижной работой. Дизайн, эстетика... Сегодня внешняя атрибутика или символы являются важнейшим двигателем экономики, так как подпитывают жажду потребления. Все это хорошо известно, об этом с 1970-х годов нам рассказывают психологи, социологи и философы-постмодернисты.

Но что можно сказать о производственных площадках и производственном процессе этой символической индустрии? За последние сорок лет она претерпела существенные изменения, самое заметное из которых — переход от материального труда к нематериальному.

Однако, как напоминают Хардт и Негри, не стоит думать, что материальный труд исчез вовсе. Нет, этот вид деятельности переместился в другие регионы земного шара — в страны с дешевой рабочей силой. Важно, что производственная логика нематериального труда — а возможно, и его трудовая этика — устанавливает гегемонию, вследствие которой материальный труд, даже фермерский, чем дальше, тем больше тоже повинуется законам труда нематериального. Итак, каковы характеристики нематериального труда?

Согласно Вирно (этим вопросом также занимались другие ученые, как вместе с ним, так и до него), в наши дни основными свойствами нематериального труда являются мобильность, гибкий рабочий график, коммуникация и язык (обмен знаниями), игровой характер, «широкая специализация» (благодаря которой работник может объективно оценивать процесс и обмениваться задачами с другими), а также адаптивность. Иначе говоря, работника нематериальной сферы можно «подключить» к любому делу и в любой момент. Что делает взгляд Вирно на нематериальный труд особенно свежим и неординарным, так это усматриваемая им связь между такими разными качествами, как потенциал, субъективность (под которой подразумевается неформальность и обаяние), любознательность, мастерство, умение персонализировать товар, беспринципность, цинизм и пустословие. Действительно, понятие нематериального труда на первый взгляд кажется смесью крайне разнородных характеристик. На некоторых из них, основных, стоит остановиться поподробнее. Начнем с наиболее изученных и посмотрим на них в оптике Вирно.

Физическая и интеллектуальная мобильность

Из краткого обзора вроде того, который мы дали выше, еще недостаточно очевидно, чего именно требует от людей нематериальный труд и насколько серьезны социальные последствия этой новой формы производства. Например, мобильность часто понимается в терминах

растущей физической мобильности, чье отрицательное воздействие мы обычно испытываем в виде дорожных пробок, переполненных поездов, загрязнения окружающей среды выхлопами самолетов и так далее. Сегодня сотрудники больше не проводят всю свою жизнь по соседству с фабрикой или офисом, где работают; они вынуждены регулярно менять места работы или проживания вследствие карьерного роста или реорганизаций внутри компании. Однако помимо этой физической мобильности существует мобильность интеллектуальная, которая все чаще занимает центральное место в современных условиях труда. Работники нематериальной сферы работают преимущественно головой, причем могут (а на самом деле должны) думать везде, где бы ни находились. Поэтому когда работник покидает офис, его нематериальный труд не прекращается. Работники нематериальной сферы легко могут взять работу на дом, работать лежа в постели, а в крайнем случае и в отпуске. Они доступны по мобильным телефонам или через интернет и в любой момент могут присоединиться к рабочему процессу. В результате интеллектуальной мобильности рабочий график становится уже не просто гибким, а текучим, что «гибридизирует» сферы частной и трудовой жизни и почти полностью возлагает ответственность за проведение границ между ними на плечи работника. Эта зарисовка сложившейся ситуации может показаться довольно удручающей — и, по всей видимости, именно так ее воспринимает большинство работников нематериального труда, о чем свидетельствует рост числа рабочих стрессов и депрессий. Одной из причин депрессии работницы нематериального труда может быть то, что она постоянно помнит: ее мысли и идеи — не все, о которых можно подумать, — об этом ей постоянно напоминают во время работы. Идея бесконечности интеллектуального ресурса является не столько психологически, сколько социально обусловленной. В любой момент в мозгу может таиться еще одна творческая идея. Мысли о том, что можно работать еще упорнее и что у человека всегда есть скрытый и неиспользованный потенциал, порой заканчиваются психическим

расстройством. Таким образом, синдром эмоционального выгорания вызван не столько ощущением исчерпанности идей, сколько досадой из-за того, что в сером веществе мозга всегда остается бездействующая и пассивная зона. Работник нематериального труда, который больше не в состоянии остановиться в своем интроспективном путешествии в сферы творческой изобретательности, залегает на дно или ищет выход в опьянении, в алкоголизме — чтобы перестать думать. В этом случае творческий потенциал намеренно отключается. Но после столь мрачного рассказа о последствиях нематериального труда надо также заметить, что эта форма интеллектуальной деятельности может быть освобождающей. В конце концов, никто не может заглянуть в умы дизайнеров, художников, инженеров, программистов или менеджеров, чтобы проверить, действительно ли они думают продуктивно и в интересах бизнеса. Более того, трудно измерить время, затраченное на разработку идеи. Работник нематериальной сферы может придумать хорошую идею или прекрасный дизайн за секунду — или за несколько месяцев. Кроме того, все та же работница нематериальной сферы может отложить свои лучшие идеи до той поры, пока не будет готова начать свое дело. Иначе говоря, обладатель нематериального капитала может распоряжаться им незаметно — в данном случае в буквальном смысле.

Потенция, биовласть, биополитика и лень

Из вышесказанного следует, что в нематериальной сфере работодатель инвестирует не столько в эффективный труд, сколько в потенциал: в творческие возможности и задатки. Работник нематериального труда таит в себе еще нереализованные и желанные способности. Может случиться так, что замечательный дизайнер, инженер, менеджер или программистка, которую только что взяли на работу с большим окладом, выдохлась. Или она может просто влюбиться, направив свои мысли в иное направлении, нежели производительный труд. Может быть, ее недавняя блестящая идея или дизайнерское решение оказа-

лись последними, или по крайней мере последними на ближайшие десять лет. Кто знает?

Эта разновидность рабочей силы представляет собой нереализованный потенциал, который, тем не менее, покупается и продается, как если бы он являлся материальным благом (а с точки зрения работницы мы можем рассуждать в категориях рабочей силы, так как, пусть даже частично, работница контролирует свое мышление и поэтому обладает определенной властью). Согласно Вирно, эти парадоксальные характеристики требуют биополитических практик. Это означает, что наемный работник нуждается в создании — предпочтительно усилиями правительства (или государства) — тонких инструментов для оптимизации или по меньшей мере обеспечения защиты своего нематериального труда. Поскольку физические способности и мышление неразделимы, эти инструменты направляются на саму жизнь работника нематериальной сферы — отсюда и следует биополитика. Вирно пишет: «Если нечто, что существует только как возможность, продается, то оно оказывается неотделимо от живой личности продавца. Живое тело рабочего является субстратом этой рабочей силы, которая сама по себе не обладает независимым существованием. Жизнь, чистый и простой *bios*, приобретает специфическую важность в качестве вместилища чистой потенции, *dynamis*.

Капиталиста интересует жизнь рабочего и его тело только по косвенной причине: эта жизнь и это тело являются тем, что содержит способность, потенцию, *dynamis*. Живое тело становится управляемым объектом. <...> Жизнь размещается в центре политики, когда ставкой в игре становится нематериальная (и сама по себе не присутствующая) рабочая сила» [Вирно, 2004]².

Таким образом, биополитика вступает в игру, когда центральное место занимает потенциальное измерение человеческого существования. Тем не менее Вирно интерпретирует это понятие весьма

² Цит. по: Вирно, П. *Грамматика множества: К анализу форм современной жизни* // [пер. с ит. А. Петровой под ред. А. Пензина]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 82.

односторонне: он рассматривает биополитику как форму контроля, как инструментализацию человеческого тела с помощью рациональных экономических обоснований или, в терминологии Макса Вебера, в пределах целерационального действия. Однако это лишь один из возможных подходов к данному понятию. Если мы вспомним, как разрабатывал его автор, у которого биополитика впервые стала актуальной философской проблемой, то сможем обосновать его более многозначную интерпретацию. У Мишеля Фуко биополитика действительно обозначает двойные возможности контроля, производства и трансформации жизни на индивидуальном уровне, а также определения или настройки общественных отношений и образа жизни. Иными словами, биополитические практики направлены как на индивидуальное тело из плоти и крови, так и на «тело» социума. В работах Фуко префикс «био-» указывает на двойственную взаимосвязь политики и жизни. С одной стороны, в эпоху модерна физические силы становятся управляемыми и приносят прибыль, поскольку сама жизнь целерационально поставлена под контроль, или «нормализована» и дисциплинирована. На социальном уровне этот контроль представлен управлением рождаемостью, здравоохранением, городским планированием и т. д. Вирно придерживается такой же точки зрения. Но в последней работе Фуко [1984] нам встречается совершенно иное употребление этого понятия, которое можно описать как виталистическое. В своих замечаниях о том, что именуется им «практикой самости» и «заботой о себе», он, как правило, обращается к возможности создания жизни, новых образов жизни и взаимоотношений. Чтобы установить четкое различие между контролирующей и нормализующей функцией, с одной стороны, и самосозидательными, виталистическими возможностями — с другой, Негри и Хардт проводят различие между биовластью и биополитикой. В свете сделанных выше утверждений о нематериальном труде этот диалектический подход к субъекту выглядит вполне уместным. Впрочем, он не был бы таковым, предположи мы, что биовласти можно бросить вызов, обозначить ее

пределы или по крайней мере, держаться от нее на расстоянии только благодаря похожим биополитическим мерам. Если конкретнее, то, как мы уже видели, работница нематериальной сферы всегда контролирует творческое мышление в своей голове. Поэтому у нее всегда есть возможность создать новую творческую жизнь и ускользнуть из-под контроля биовласти. Кроме того, у этой работницы всегда есть свобода выбора, которая позволяет развивать интеллектуальные способности, соответствующие или не соответствующие желаниям работодателя. А уж в какой степени она это будет делать — кто узнает? Или, например, работница умственного труда может затуманить свой разум употреблением кокаина. В определенный момент работодатель может догадаться о ее пристрастии, но сколько времени ему на это понадобится? Дело в том, что в арсенале работника нематериальной сферы есть разные инструменты сопротивления. Однако в силу его нематериальной природы выявить это сопротивление не так-то легко. В то время как бунт работника материальной сферы обычно является зримым и выражается, например, в форме забастовки, то работник нематериальной сферы может воспользоваться куда менее заметными формами «непродуктивного» сопротивления. В конечном счете разве народная мудрость не гласит, что настоящий гений всегда с ленцой?

Коммуникация, языковое мастерство и неформальность

С известной долей иронии Вирно вспоминает, что в старом добром заводском цехе фордистской эпохи иногда вывешивался плакат со словами: «Тихо, идет работа». В наши дни, полагает он, на плакате должно было быть написано: «Идет работа. Говорите!» — потому что в постфордистском контексте коммуникация занимает центральное место. Может быть, это недвусмысленное напоминание о том, какую важную роль в условиях нематериального труда играет обмен знаниями и идеями. Поэтому на современном рабочем месте коммуникация продуктивна, тогда как для занятого в материальной сфере она считалась контрпродуктивной: работник является «исполнителем»,

который должен работать руками, даже если вся его работа сводится к нажатию одной кнопки. Любая болтовня отвлекает.

Но когда ключевую роль на рабочем месте играет коммуникация, то одним из основных навыков становится умение вести переговоры и отстаивать свою позицию с помощью языковых средств. Отныне умение убеждать является как никогда важным. Более эффективен тот, кто обладает лучшими вербальными навыками (и может привлечь к себе больше внимания). Основополагающее «мастерство» переходит с навыков ручного труда (особенно заметных в ремеслах) на вербальные навыки. С точки зрения Вирно, у такого мастерства есть две характеристики: она самоценна, поскольку не ведет к созданию готового материального продукта, и она всегда предполагает присутствие других, то есть публики. Иначе говоря, работник нематериальной сферы — это хороший актер. Единственным способом убедить коллег в том, что идея удачна, является вербальный способ, он же язык. Но даже если удачной идеи нет, работница нематериальной сферы по-прежнему зависит от своих лингвистических способностей, поскольку вынуждена постоянно производить впечатление, что у нее есть глубокие мысли и что она упорно работает над созданием (нематериальных) благ. А роль других людей в том, чтобы высказывать свое согласие или несогласие. Поскольку публика и язык на постфордистском рабочем месте так важны, Вирно говорит о его политическом характере. Он также проводит параллели с мастерством пианиста, а именно Гленна Гульда. Это сравнение можно легко распространить на танец или театр. В этих дисциплинах производство тоже неотделимо от тела, и мастерство тоже занимает почетное место и ценится аудиторией. Но давайте продолжим рассуждать.

Вирно говорит, что коммуникация подразумевает нечто большее, чем просто мастерство, что она оказывает особое влияние на взаимоотношения работников нематериальной сферы. По меньшей мере она требует умения взаимодействовать с тем, что имеет мало общего с производственным процессом. Работники нематериальной

сферы должны уметь ладить друг с другом, и поэтому на рабочем месте важную роль приобретают человеческие взаимоотношения. Вирно рассуждает о «включении самого антропогенеза в существующий способ производства». Когда в офисе или на фабрике особую роль начинает играть аспект взаимоотношений, в игру включается еще один элемент — неформальность. Чтобы ладить друг с другом — или, если выразиться точнее в данном контексте, — чтобы отважиться проверить свои идеи на коллегам, нужно определенное доверие. Эта идея выходит за рамки работы Вирно и заслуживает дальнейшего рассмотрения. Зададимся вопросом: а может, неформальное общение служит не только для поддержания дружелюбной атмосферы и обмена информацией, но и выполняет какую-то другую функцию? Помимо всего прочего, оно помогает людям лучше узнать друг друга — например, интересуясь делами детей или внепрофессиональной жизнью коллег. Не являются ли эти сведения о частной жизни хорошим критерием, который позволяет выяснить, справляется ли работница нематериальной сферы со своими задачами? Действительно ли она мыслит эффективно и в интересах бизнеса? Этот вопрос можно сформулировать более категорично и поэтому более умозрительно: не является ли «неформальность» рабочего места тотальным инструментом биовласти? Мышление работницы нематериальной сферы можно проверить, непринужденно болтая с ней, и она об этой проверке может даже не догадываться. Помимо всего прочего, «хорошая рабочая атмосфера» намекает на то, что люди время от времени мило беседуют в коридоре, вместе обедают или идут в пивную после работы. Такая атмосфера выполняет двойную функцию. С одной стороны, она может увеличить производительность труда, потому что работник идет на работу как на праздник (даже если работа сама по себе не очень интересна, дружелюбные коллеги спасают ситуацию), но, с другой стороны, это еще и изощренная форма контроля, а именно контроль над реальными жизнями людей. В конечном счете переход на неформальный уровень

позволяет учесть работницу нематериальной сферы в неумении создавать продуктивные идеи. Это и есть биовласть в подлинном смысле слова: не власть формальных правил, а контроль, который всегда и повсюду, прячется за углом, готовый посягнуть на тело, причем в крайне субъективизированной манере.

Оппортунизм

Последняя характеристика нематериального труда, о которой здесь пойдет речь, — это влияние одной хорошо известной особенности постфордизма, а именно «дерутинизации». В то время как в фордизме рутинный труд и повторение одних и тех же действий находились в центре производственного процесса, постфордизм характеризуется непрерывными изменениями в рабочем пространстве. Впрочем, Вирно рассматривает этот широко известный феномен в новой теоретической перспективе. Хроническая нестабильность, вызванная неожиданными событиями, постоянными инновациями, бесконечно расширяющимися перспективами и возможностями современной рабочей среды, а также ее расширение требует от постфордистских работников определенного навыка. Они должны постоянно извлекать выгоду из меняющихся возможностей и калейдоскопа вариантов, уметь обращать всякий предоставленный им шанс в беспроигрышную ситуацию. Поэтому хорошая работница нематериальной сферы — это большая оппортунистка, так как она может приступить к работе на самых разных условиях. Но Вирно рассматривает данную ситуацию вне моральных категорий, не давая ни позитивных, ни негативных оценок. В конце концов, «хорошей» оппортунистке известно, как обратить любую ситуацию себе на пользу, будь то ради финансовой выгоды или ради какой-то высшей цели. Важно при этом следующее: работница нематериальной сферы отличается умственной гибкостью. Она всегда должна быть открыта новым веяниям и новым идеям и думать о том, как включить их в процесс нематериального производства.

Искусство и постфордизм

Многие художники и творческие личности вполне могут узнать себя в представленном выше портрете работника нематериальной сферы. Рабочее время художника также не ограничивается интервалом с девяти до пяти, и от него тоже всегда ждут свежих идей и реализации потенциала. А из-за ослабления ремесленной стороны творчества — по крайней мере в современном визуальном искусстве — художник тоже зависит от коммуникации, языкового мастерства и эффективности своих идей. И разве художника периодически не обвиняют в лени? И наконец: разве художник не оппортунист?

Описать художника как работника нематериальной сферы не составит большого труда. Это легко проделать для таких видов искусства, как театр, танец и музыка, где творческий продукт неотделим от тела актера, по крайней мере тогда, когда речь идет о живых представлениях. Более того, в этих областях язык и коммуникация играют главную роль в художественном произведении, особенно когда речь идет не о сольном выступлении, но о концерте театрального коллектива, танцевальной труппы или музыкального ансамбля. Такие представления требуют постоянного взаимодействия и общения во время репетиций. Представить визуальное искусство как форму нематериального труда куда сложнее. Основной контраргумент таков: 99% процентов художников, работающих в области визуального искусства, по-прежнему создают законченный материальный продукт. К тому же, согласно стереотипному представлению эпохи романтизма, художник обычно творит в одиночестве. Впрочем, на все это можно возразить: в современном визуальном искусстве основополагающим является не материальный продукт, а нематериальный труд, что выводит коммуникацию и языковое мастерство на первый план. Однако данная идея не ограничивается проведением параллели между изобразительным искусством и нематериальным трудом. Приведя несколько примеров из художественной сферы, я выдвину гипотезу, что мир современного искусства стал социальной лабораторией для нематериального труда и, следовательно, для

постфордизма. С точки зрения Хардта и Негри, Вирно, а также де Серто, начало 1970-х было поворотным моментом в переходе от фордизма к постфордизму, а значит, к гегемонии нематериального труда. Ключевые эпизоды — это студенческие протесты 1968 года и забастовки на заводе «Фиат» начала 1970-х. Анализируя эти бунты, Вирно выдвигает любопытное утверждение, что данный перелом принципиально отличался от того, что произошел в 1920-е годы. Общественным конфликтом 1960-х и 1970-х двигали несоциалистические и даже антисоциалистические требования, такие как радикальная критика труда (социализм видит в нем главный двигатель общества), право выражать индивидуальные вкусы и право на далеко идущий индивидуализм в целом. Эти требования были быстро подхвачены капитализмом, и в итоге появились описанные выше постфордистские формы производства. В конечном счете кто, как не рабочие 1960-х годов, требовали «более гуманных рабочих условий», консультаций с ними, гибкого графика и сокращенной рабочей недели? Что ж, в том числе и их стараниями сегодня созданы условия нематериального труда, что Вирно иронически описал так: «Постфордизм — это коммунизм капитала».

Время появления постфордизма — 1970-е годы — не вызывает никаких сомнений и подкреплена вескими эмпирическими доказательствами. Но мы можем задаться вопросом: существовали ли некие социальные пространства, где (вероятно, неосознанно) вызревала его логика и этика? Как я уже упомянул, лабораторией для этого процесса, очевидно, стали ранние этапы современного искусства. Далее я попытаюсь обосновать эту гипотезу, ссылаясь на примеры из визуального искусства — по той простой причине, что большинство моих исследований лежат в этой области. Хотя и в других искусствах можно было бы обнаружить аналогичную лабораторную функцию.

Сингулярность, потенциал и авторство

Множество, которое Вирно рассматривает как побочный продукт постфордизма, состоит из множества различных индивидуальностей.

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Именно эта особенность отличает множество от масс. Взяв на вооружение труды Натали Эник по социологии искусства, мы можем отстаивать тезис, что именно эта сингулярность была продуктивным социальным принципом, который зародился в мире искусства. В своем первом опубликованном исследовании «Слава Ван Гога» [Эник, 1991] Эник описывает возникновение сингулярности. Она не изображает ее как трансцендентный или универсальный принцип, но подробно анализирует ее появление в определенный период времени в истории искусства. В историческом разрыве между академизмом и современным искусством имя Ван Гога чаще всего упоминается при описании перехода к индивидуалистическим ценностям и отказе от коллективного режима академического искусства. Традиционный механизм признания искусства опирался на верность традициям как показатель художественного качества. Положение художников на иерархической лестнице зависело от соблюдения ими установленных художественных правил. Этот принцип означал, что художник мог добиться славы и признания еще при жизни. Суть коллективного режима заключается в относительном групповом соответствии. В мире искусства начала XIX века это соответствие включало в себя подчинение коллективным правилам академии. В современном западном обществе, напротив, больше всего ценится следование демократическим принципам равенства. Вполне очевидно, что коллективный порядок меняет свой облик в зависимости от времени и места. Согласно Эник, в мире искусства взлет модернизма предвещал отказ от анализа произведений искусства на предмет соответствия установленному набору правил. В конце XVIII века первые художники эпохи романтизма добились признания именно вследствие своей аномальности, несоответствия обычаю, исключительности. При жизни они в основном встречали непонимание. Экцентricность художника означала, что на протяжении всей своей жизни он балансировал между славой и позором, между оригинальностью и недозволенностью. Лишь позже потомки будут готовы оценить его подлинное художественное значение.

В период с конца XIX века до окончания Второй мировой войны системы ценностей коллективного академического режима и индивидуализма тесно сосуществовали. Только в конце 1940-х годов режим индивидуализма одержал верх и завоевал весь мир искусства [Эник, 1996]. Если художник эпохи романтизма сопротивлялся пережиткам аристократических правил академии, то авангард ополчился против буржуазного общества, которое поддерживало художника эпохи романтизма. И тем не менее в основе этого художественного авангарда лежала система ценностей, установленная художником романтизма. С романтизмом художника-авангардиста роднила убежденность в том, что бедность творца свидетельствует о качестве его работ, а маргинальность служит признаком исключительности. Именно поэтому взгляды Эник вызывают споры. «Официальная» история искусства заявляет, что в эпоху исторического авангарда с художником романтизма уже было покончено, однако Эник утверждает, что последователи авангарда крепко держатся за основные ценности романтизма. С одной стороны, авангардистское сопротивление буржуазному искусству раскололо художественную среду. С другой — авангардисты переняли и даже радикализировали индивидуалистический режим, установленный художником эпохи романтизма. Противостояние между индивидуалистическим и коллективным режимом усилилось из-за разногласий между авангардом и буржуазным обществом [Эник, 1991].

Важность социологического и исторического анализа Эник заключается в утверждении, что еще в конце XIX века сингулярность была признана ценностью специфического социального пространства — мира изобразительного искусства. На первых порах распространение сингулярности шло постепенно, а с 1950-х она считается важнейшим принципом. Отсюда можно вывести первую субгипотезу: разве не признание сингулярности в качестве основы новаторства стало общепринятым принципом в расширившемся списке профессий с 1970-х годов?

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

В своем исследовании «Холсты и карьеры» [Уайт и Уайт, 1965] Харрисон и Синтия Уайт придерживаются схожей точки зрения. Они считают, что разрыв с академической системой послужил прелюдией к ряду важных трансформаций в профессии художника. Когда Парижская Академия живописи и скульптуры и ежегодный Салон развалились, отчасти под тяжестью собственной структуры, это событие возвестило о появлении на свет системы, которую Уайты назвали «торговец-критик». Ключевую роль в этом процессе приобретает не только принцип первичности языка и слова, обусловленный возвышением фигуры художественного критика, — сама сфера компетенции художника претерпела коренные изменения. Как известно, индивидуальный стиль стал важнее единой системы правил. Теперь от художника ожидают не одного шедевра в год, а последовательного развития творчества, которое подтверждает стабильность профессионализма. Или, как подчеркивается в заголовке исследования Уайтов, в постакадемической системе искусства центральное место занимают не картины, а карьера художника. Впрочем, за этой трансформацией можно увидеть простую капиталистическую логику. Потенциальный покупатель нуждается в доказательстве ценности художественного произведения. Во-первых, продавец может рассказать об экспертной оценке работы, а во-вторых — упомянуть положительные отзывы о предыдущем творчестве художника. Признание качества более раннего творчества воспринимается как обещание будущей ценности. Здесь очевиден механизм, который я описал в одной из своих работ как «ретроспективную» природу художественной карьеры [Гилен, 2003]. Однако крайне важно здесь то, что мы в очередной раз наталкиваемся на одну из основных характеристик постфордизма, которую приписывает ему Вирно. По мнению итальянского мыслителя, с экономической точки зрения в нематериальном труде ценится не продукт (читай: картины), а продуктивная сила и способность. Очевидно, что в основе этого утверждения лежит гипотеза о тесной взаимосвязанности потенциальных возможностей и тела. Разве не это

мы видим в индивидуальном стиле? Как раз благодаря безмолвной связи произведения искусства и художника произведение практически неотделимо от своего создателя. В пользу этого факта говорит та легкость, с которой работы художника и его имя взаимозаменяются в художественном дискурсе. Например, картина Дюма или Тейманса обычно так и называется: «Дюма» или «Тейманс». И вообще, разве в дальнейшем эта индивидуализация и субъективация не была замещена другими сферами нематериального труда, например дизайном? (Вспомните дизайнерскую компанию «Alessi».) Другими словами, не обнаруживаем ли мы в мире искусства раннюю форму «персонализации продукта», как назвал Вирно одну из обнаруженных им особенностей постфордизма? Назовем ее второй субгипотезой.

Художественная теория, лингвистическая виртуозность и цинизм

Бельгийский теоретик искусства Тьерри де Дюв [Де Дюв, 1991] утверждает, что демократизация искусства началась с первой скандальной выставки импрессионистов. С тех пор дедуктивный анализ художественного артефакта на предмет его соответствия правилам стал невозможен, но всякое художественное движение заново индуктивно конструировало и проповедовало свою систему правил. И так, как продемонстрировали Уайты, на закате академической системы возникла не просто фигура художественного критика, но сама критическая оценка искусства, положившая начало трудному процессу демократизации, который продолжается по сей день, когда практически любой может высказать свое мнение о ценности искусства или о том, что можно назвать искусством. Здесь особенно важно, что сам вопрос — что можно, а что нельзя назвать искусством — открыт для комментариев, или, выражаясь словами Вирно, для языкового мастерства или перформативности. Вероятно, американский философ Артур Данто руководствуется аналогичными идеями, когда в своей бурно обсуждаемой книге «Лишение искусства его философских привилегий» [Данто, 1986] провозглашает конец искусства. Данто

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

утверждает, что наиболее важным фактором становится разрыв между артефактом и его восприятием. Этот разрыв заполняется теорией, а сам художественный объект перемещается на задний план. Объявляя о конце искусства, Данто не подразумевает прекращение художественной деятельности, но говорит о том, что рассуждение об искусстве присвоит функции самого артефакта. Подтверждение тому он находит в реди-мейдах Марселя Дюшана или «коробках „Брилло“» (Grillo Voxes, 1964) Энди Уорхола. Это языковое мастерство сыграло ключевую роль в изобразительном искусстве за несколько десятилетий до стремительного распространения нематериального труда, что наглядно демонстрирует весьма занятный отрывок из интервью Марселя Дюшана, которое приводит Пьер Бурдьё:

Вопрос: Вернемся к реди-мейдам: я предполагал, что надпись на «Фонтане» — R. Mutt — это название производителя. Но позже я прочел в статье Розалинд Краусс: «Так как R. Mutt — это языковая игра на основе немецкого слова „бедность“, „Фонтан“ может приобрести совершенно новый смысл».

Ответ: Розалинд Краусс? Эта рыжая девчонка? Она все напутала. Mutt образовано от Mott Works — названия крупной сантехнической компании. Но слово Mott слишком узнаваемо, и поэтому я переделал его в Mutt, так как в то время газеты печатали комикс «Матт и Джефф», который был у всех на слуху. Поэтому это сразу отсылало к чему-то хорошо известному... Матт был смешным и невысоким парнем, Джефф — высоким и худощавым... Мне хотелось придумать другое имя. И я добавил Ричарда... Ричард — это богач, и еще это имя хорошо подходит для названия писсуара. Как видите, нечто противоположное бедности... Но и это было бы уж слишком, поэтому здесь просто буква R, то есть R. Mutt.

Вопрос: А что означает «Велосипедное колесо»? Можно ли истолковать его как включение движения в производство искусства? Или как основополагающую концепцию, то есть нечто вроде колеса, изобретенного китайцами?

Ответ: Единственный смысл, заложенный в этот механизм, — это его непохожесть на производство искусства. Чистая фантазия. Я никогда не называл его «произведением искусства». Я хотел уйти от стремления

создавать произведения искусства. Почему произведения должны быть статичными? Объект — велосипедное колесо — существовал до появления этой идеи. Мне не хотелось поднимать вокруг него шум или заявлять: «Это сделал я, и никто прежде». В любом случае оригинальное никогда хорошо не продавалось.

Вопрос: А книга по геометрии, которая превратилась в прах? Это была идея объединения времени и пространства, включающая игру слов «пространственная геометрия» и «время» (*temps*), в двойном значении погоды и времени, которые изменили внешний вид книги до неузнаваемости?

Ответ: Нет. И еще это не идея включения движения в скульптуру. Это была просто шутка, ничего больше — шутка, порывающая с серьезностью учебника. [Бурдьё, 1989]

Помимо способности к оппортунизму Вирно приписывает работнику нематериальной сферы — и это свойство здесь еще не обсуждалось — такое качество, как цинизм. Цинизм порожден знанием о том, что человек испытывает воздействие правил, но они далеки от «фактов» или действительности. Поэтому правила воспринимаются как сугубо условные, а значит, необоснованные. Это приводит, как утверждает Вирно, к тому, что «...мы не погружаемся в заранее определенную „игру“, полностью участвуя в ней, а только различаем в отдельных, лишенных всякой очевидности и серьезности „играх“ пространство для непосредственного самоутверждения» [Вирно, 2004]³.

Приведенный отрывок из интервью Дюшана наводит на мысль о том, что этот выдающийся художник обладал многими качествами работника нематериальной сферы. Ему уже была знакома эта индивидуалистическая игра, в которой он прежде всего и самоутверждался как художник. Это возможно лишь в том случае, если ты хорошо знаешь правила художественной игры и, выражаясь словами Вирно, понимаешь их бессодержательность. И тогда циничные действия становятся крайне эффективными. Но из данного отрывка следует нечто большее. Он показывает — как и предполагал Бурдьё, — что

3) Цит. по: Вирно, П. Грамматика множества. С. 88–89.

произведение искусства наделяется смыслом через комментарий и комментарий к комментарию. И важную роль здесь играет то, с какой наивностью и лукавством художник указывает на ошибочность комментария. Поэтому произведение искусства создается и пере создается — и не дважды, а сотни раз. Как я уже упомянул, ссылаясь на Вирно, мастерство переходит из ремесла в язык, и в первую очередь художник должен хорошо представлять свои идеи. Итак, стал ли месье Марсель первым в своем роде постфордистским работником? Не оттесняет ли он в «Фонтане» и всех остальных реди-мейдах объект в пользу слова — бесконечного бормотания значений? В 1912 году Дюшан сказал себе в дневнике: «Больше никакой живописи, найди работу». В свете изложенного можно смело утверждать, что это не пустые слова. Не желая больше создавать произведения искусства и отказываясь от какого-либо ремесла или торговли, Дюшан действительно стал работником, но уже нематериального свойства.

Художественная социологика

Разумеется, я не собирался возводить Марселя Дюшана на очередной пьедестал, на сей раз не в истории искусства, а в истории труда. Я выбрал этот пример потому, что моя работа главным образом связана с визуальным искусством, а также, возможно, потому, что история Дюшана хорошо задокументирована. В рамках этого эссе я бы хотел выдвинуть гипотезу о том, что некоторые особенности арт-мира можно считать предзнаменованием или лабораторией постфордизма. Их исследование в этом ключе позволит нам тщательно изучить другие параллели между миром искусства и миром нематериального труда: оппортунизм, важность болтовни и сплетен в мире искусства, роль отношений и неформальности. Далее в этой книге будут рассмотрены различные темы. Но если гипотеза когда-нибудь подтвердится, то одно распространенное заблуждение будет развеяно окончательно: частые обвинения современного искусства в декадентстве и отчужденности от общества встретят серьезнейший контраргумент. Подтверждение

моей гипотезы по сути означало бы, что логика перестала быть маргинальной и укоренилась внутри логики, управляющей значительной частью общества. И дело не только в эстетизации общества, о которой писали философы-постмодернисты и социологи: социальная логика арт-мира проникла в самое сердце общества. Другой вопрос, есть ли у арт-мира повод радоваться этому. Пока что он не в состоянии спастись от созданного им же монстра. Вероятно, единственным спасением, если оно вообще возможно, является тихое бормотание с задних рядов.

Библиография

- Вирно П. *Грамматика множества: К анализу форм современной жизни* [2004]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Гоббс Т. О гражданине [1642] // *Избранные произведения в 2 т.* Т. 2. М.: Мысль, 1964.
- Де Дюв Т. *Именем искусства: К археологии современности* [1991]. М.: Изд-во ВШЭ, 2014.
- Де Дюв Т. *Живописный номинализм: Марсель Дюшан, живопись и современность* [1989]. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.
- Спиноза Б. *Политический трактат [1677]* // *Избранные произведения в 2 т.* Т. 2. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1957.
- Уайт Х. С., Уайт С.А. *Холсты и карьеры* [1964]. СПб.: Центр социологии искусства, 2000.
- Фуко М. *Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы* [1975]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Фуко М. *Забота о себе. История сексуальности.* Т. 3 [1984]. Киев: Дух и литера, 1998.
- Фуко М. *Мысль о внешнем [1966]* // *Современные стратегии культурологических исследований: Труды Института европейских культур.* Вып. 2. М.: РГГУ, 2008.
- Хардт М., Негри А. *Империя* [2000]. М.: Праксис, 2004.
- Хардт М., Негри А. *Множество: Война и демократия в эпоху империи* [2004]. М.: Культурная революция, 2006.
- Эник Н. *Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения* [1991]. М.: V-A-C Press, 2014.
- Bourdieu P. *La production de croyance: contribution à une économie des biens symboliques* // *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 13, 1977.
- Bourdieu P. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip.* Essays on taste, habitus and the notion of field. Amsterdam: Van Gennep, 1989.
- Certeau (de) M. *Culture in the Plural.* [1993] Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.
- Danto A. *The Philosophical Disenfranchisement of Art.* New York: Colombia University Press, 1986.
- Gielen P. *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende-kunst.* Leuven: Lannoo Campus, 2003 [also published in 2008].
- Gielen P., Laermans R. *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen.* Tiel: Lannoo, 2005.
- Heinich N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs.* Paris: Klincksieck, 1996.
- Urry J. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century.* London and New York: Routledge, 1999.

«Решающее» искусство

В глобальных сетях

Каким образом в глобализирующемся мире искусства реализуется художественный отбор, и какие аргументы играют роль в этом процессе? В контексте данной книги легко предположить, что все более важное значение отводится рыночной стоимости и спекуляции. И хотя это, безусловно, так, в настоящем эссе данный вопрос рассматривается на более абстрактном уровне. В первую очередь я постоянно ищу «социологику» художественного отбора. И поэтому, следуя АСТ, я сосредоточусь на изменениях в социальных сетях и на воздействии, которое они оказывают на художественные решения и на тех, кто их принимает. При этом я заостряю внимание на определенной группе принимающих решение — кураторах. Этот аргумент подтверждается материалом интервью, взятых у двух бельгийских кураторов с международной репутацией, один из которых построил свою карьеру до падения Берлинской стены, тогда как основная часть деятельности второй, более молодой, пришлась на период после 1989 года. Таким образом, этот исторический год также воспринимается как переломная точка глобализации. Ян Хут (1936–2014), первый из этих кураторов, в течение многих лет был директором Музея современного искусства в Генте (S.M.A.K.). Он приобрел международную славу благодаря своим выставкам «Искусство в Европе после 68-го» («Art in Europe after '68, 1980») и «Гостевые комнаты» («Chambres d'Amis», 1986). В 1992 году Хут удостоился чести возглавить выставку documenta 9. Когда эта книга ушла в печать, Хут был директором MARTA, музея современного искусства и дизайна, в немецком городе Херфорд. Второй куратор — Барбара Вандерлинден — долгие годы возглавляла центр искусства Roomade в Брюсселе, но сделала себе имя прежде всего как куратор выставок «Манифеста 2» и «Laboratorium» (1999). Последняя выставка была организована ею в 1999 году в Антверпене совместно

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

с Хансом Ульрихом Обристом. Для обеих выставок она подготовила книги с исследованиями впечатляющего международного масштаба. Также Вандерлинден была директором первой Брюссельской биеннале (2008). Прежде чем обратиться к практикам принятия решений этих кураторов, я расскажу о теоретической модели анализа принципов художественного отбора с социологической точки зрения.

Чтобы разработать концептуальную модель анализа художественного отбора, мы обсудим взгляды социологов искусства: Пьера Бурдьё и Натали Эник. Из их полемики будут извлечены два важных понятия, связанные с двумя основными решетками социологического наблюдения: коллективным и единичным режимами. Однако, как будет доказано далее, для создания ясного представления о принципах художественного отбора, одного только теоретического объяснения недостаточно. Поэтому модель будет дополнена другим различием, которое следует из эмпирических исследований, — различием содержания и контекста. Комбинация четырех этих понятий, выявленных теоретическими и эмпирическими исследованиями, предоставит нам в итоге модель ценностных режимов, которые регулируют процессы художественного выбора.

Неловкие отношения между искусством и социологией

В книге «Чем социология обязана искусству?» (1998) Натали Эник утверждает, что отношения между социологией и сферой искусства можно описать как весьма сложные. Она объясняет это различной ориентацией ценностных режимов искусства и социологии. Начиная с XIX века процесс концептуализации искусства был сопряжен с коннотациями индивидуального, личного, внутреннего «я», врожденного таланта и «природного» дара, в то время как социология основывалась на коллективном, социальном, на том, что детерминировано культурой и конвенционально (с точки зрения социума). Социология ищет закономерности, тогда как искусство флиртует с исключительным. Эта упрямая приверженность искусства к единичному сказалась

на его эпистемологическом усвоении различными социологическими теориями. Остерегаясь сингулярного «события», социальные науки переоценивали значение коллективного и конвенционального. В итоге художественная практика предстала в их оптике как исключительно коллективная практика, и ее прочие характеристики выпадали из поля зрения [Эник, 1998].

Вторую причину натянутых отношений между искусством и социологией Эник видит в самом историческом развитии последней. С 1960-х годов в социологической науке установилась идеология социального равенства. Это одно из объяснений пристального внимания к теориям социальных классов, с одной стороны, и популярности таких тем, как бедность, иммиграция и гендер — с другой. В этих классовых теориях художественное признание вполне обоснованно связывалось с высшими классами. Однако под влиянием «демократической парадигмы» социальных наук искусство в такой трактовке весьма однобоко истолковывалось как выражение демонстративности, (жаждущего роскоши) консюмеризма и социальной воли к отличию [Бурдьё, Болтански, Кастель, 1965; Бурдьё, 1979]. Иначе говоря, искусство как аристократическое наследие столкнулось лицом к лицу с социологическим идеалом демократизации. Это объясняет, почему во многих социологических исследованиях якобы «незаинтересованное» наблюдение за миром искусства сталкивается с серьезными трудностями. Кроме того, это объясняет, почему в социологических теориях объект искусства часто фигурирует исключительно как символ статуса. Поскольку же некоторые потребительские товары также выполняют эту социальную функцию, изучение мира искусства как отдельной реальности теряет смысл.

Бурдьё и коллективный режим

Хотя Эник в своей критике обращается к социологии искусства в целом, она имеет в виду труды некоторых широко известных социологов. Так, она утверждает, что в классическом исследовании Говарда

Беккера «Миры искусства» [Беккер, 1982], а особенно в социологии культуры ее бывшего наставника Пьера Бурдьё не придается достаточного значения отличительным особенностям художественной среды и произведений искусства. Их исследования не сосредоточены на видении или слушании искусства — они изучают то, как люди воспринимаются другими людьми при восприятии искусства. В этом смысле Бурдьё и Беккер исходят из предпосылки, что люди взаимодействуют только с другими людьми, и поэтому приписывают объекту, в данном случае произведению искусства, сугубо маргинальную роль. Согласно этой предпосылке, то обстоятельство, что социальные существа читают книги, изучают предметы культуры и т. д., не оказывает почти никакого влияния на их деятельность в обществе. Иными словами, в этой позиции не принимается во внимание постулат акторно-сетевой теории, согласно которому объекты играют активную роль в социальных сетях [Кэллон и Лоу, 1986; Латур, 1988b; Латур и Вулгар, 1979; Хэссард и Лоу, 1999]. Более того, как утверждают другие критики, в символической экономике Бурдьё произведения искусства часто сводятся к средствам утверждения статуса в политике социальной репрезентации, то есть к игре идентичности и отличия [Гомар и Эньон, 1999].

Эта критика, которая обычно высказывалась молодыми французскими социологами, в известной мере распространяется на ранние работы Пьера Бурдьё по социологии искусства, такие как «Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии», «Социология эстетического восприятия», «Производство веры: вклад в экономику символических благ» [Бурдьё, Болтански и Кастель, 1965; Бурдьё, 1969; Бурдьё, 1977] и особенно на классическое «Различение: социальная критика суждения» [Бурдьё, 1979]. Если проанализировать статус произведения искусства в этих исследованиях, можно сделать вывод, что искусство — это источник статуса в социальной игре различия и конкуренции. Более того, художественный артефакт черпает свою ценность из алхимии социального взаимодействия

художников, издателей, художественных критиков и т. д. Согласно этой социологической точке зрения, художественные артефакты оцениваются в рамках коллективного режима статусных игр, борьбы за власть, поисков отличия или символической выгоды, и общая вера в искусство объединяет арену социального действия в единое целое.

Однако этот критицизм в значительно меньшей степени относится к объемному исследованию Бурдьё «Правила искусства» [Бурдьё, 1992], являющееся эталоном социологии искусства. Начиная анализ с «сугубо личного» прочтения романа Гюстава Флобера «Воспитание чувств», Бурдьё, судя по всему, учитывает в данной книге описанную выше критику. Одна из мотиваций, лежащая в основе его интерпретации Флобера, — доказать, что в самом произведении содержатся ключи к всестороннему социологическому изучению социального пространства, в котором работает его автор. Однако в той же работе через несколько сотен страниц, маэстро социологии почти дословно повторяет тезисы своей книги 1977 года «Производство веры». Поэтому «Правила искусства» являются, мягко говоря, крайне противоречивым исследованием. Хотя Бурдьё признает сингулярность произведения искусства, он позволяет ему раствориться в коллективном порядке и тем самым переносит его содержание и социальное воздействие на задний план. И все-таки «Правила искусства» можно считать одним из центральных текстов в эволюции социологии искусства, открывшей перед последней поле сингулярного прочтения художественного. Именно здесь социологический анализ искусства, отклоняясь от коллективного порядка, сталкивается с его ограничениями.

Эник и сингулярный режим

Натали Эник делает из своих размышлений следующий радикальный вывод: начиная с модернизма сингулярное становится основным ценностным порядком в мире искусства. Ее первое исследование «Слава Ван Гога» (1991), в котором социология «открывает» сингулярное, представляет собой еще один основополагающий текст социологии

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

искусства. Как следует понимать этот режим? В первую очередь, утверждает Эник, это не трансцендентальный и не универсальный принцип. С помощью скрупулезного анализа Эник демонстрирует его зарождение в определенный момент истории искусства. Творчество Винсента Ван Гога служит стартовой площадкой для сингулярного ценностного режима, находясь на пороге разлома между академизмом и современным искусством. Как уже упоминалось в первом эссе, здесь еще присутствует «компромисс» с коллективным режимом академического искусства. В первоначальной системе художественного признания критерием качества произведения являлось следование норме. Положение художника на иерархической лестнице зависело от соблюдения им общепринятых художественных и коллективных правил. Сущность коллективного режима подразумевает относительное подчинение группе и ряд социальных конвенций. В мире искусства начала XIX века это означало лояльность общепринятым академическим правилам.

Согласно Эник, мир искусства отказался от этого критерия в виде устойчивой системы правил в эпоху взлета модернизма. В конце XVIII века первые художники-романтики получили признание в силу своей аномальности и экстраординарности. Нарушение правил коллектива само превратилось в правило, которое ознаменовало зарождение сингулярного режима. С конца XIX века и до окончания Второй мировой войны два режима — коллективный академический и сингулярный — сосуществуют как два режима ценностей. Лишь в конце 1940-х сингулярное приобретает важное значение и доминирующее положение в мире искусства [Эник, 1996].

Эник объясняет сингулярность как следствие чрезмерного восторга или поклонения людей художественным артефактам или отдельным художникам. С точки зрения Эник, это поклонение не является наивным или неразумным, так как образует негативное построение, провоцирующее постоянную борьбу. Тот, кто поклоняется публично, полемизирует с теми, кто отказывается поступать

так же. Более того, поклонение — это не только признание в любви к художественному артефакту. Оно также подразумевает осуждение «плохих» объектов. Другими словами, оно порождает когнитивное измерение категоризации и включает в себе различие хорошего и плохого. Этот субъективный механизм предлагает более тонкую классификацию артефактов [Эник, 1991]. В конечном счете поклонение подразумевает создание культурной иерархии.

Напряженность полемики Бурдьё и Эник нередко служила причиной непримиримых разногласий, которые вели к грубым упрощениям, которые коснулись, в частности, взглядов Бурдьё на социологию искусства. Но и сама Эник не избежала критики за перехлесты в споре с Бурдьё — некоторые считали, что в мире искусства она обращает внимание только на сингулярное (см. например, Лерманс, 2000, и ответ на эту критику — Эник, 2002). Как бы там ни было, дискуссия французских социологов важна для этого эссе, так как в ней дается четкое определение двух понятий — коллективный режим и сингулярный режим, — которые лежат в основе двух возможных подходов к рассмотрению искусства. Именно это противопоставление сформировало важнейший теоретический базис для изучения художественного отбора и используемых в нем аргументов.

Сингулярный и коллективный ценностные режимы

Бурдьё и Эник выдвигают различные социологические концепции искусства, которые позволяют утверждать, что художественные процессы аргументации направляются как коллективным, так и сингулярными ценностными режимами. В таком случае коллективные ценности представляют собой всевозможные наблюдения и формы аргументации, которые предполагают соответствие групповым и социальным нормам. Оценка как артефакта, так и художника зависит от социального контекста. С другой стороны, в рамках сингулярного порядка артефакты и художники рассматриваются обособленно. Наблюдатель ищет отличие, отклонение от нормы и т. д. Критик обра-

щается к артефакту или художнику, следуя дихотомии «поклонение/не поклонение», и пытается на этой основе выстроить свою линию аргументации. Следует отметить, что, по мнению Эник, поклонение — это не то чтобы эмоциональный или тем более чувственный принцип, а, скорее, способность отличать. В то время как в рамках коллективного режима ценность произведения искусства определяют нормы, художественный стандарт и история искусства, в рамках режима сингулярного внимание направлено на ненормальность, на крайности и отклонения. Важно понять, что оба режима являются составной частью мира искусства. Более того, отклонение от стандарта или исторической системы координат можно обнаружить, лишь тогда, когда у нас есть представление о коллективном стандарте или общей исторической концепции. Два режима находятся в постоянном конфликте, действуя в пределах одной и той же сети. Произведение искусства или художник соотносятся с известными художественными нормами или историей искусства. Используемые материалы, замысел, композиция — все эти аспекты художественного произведения могут передавать знание, важное для истории искусства [Луман, 1995]. Сведения о художнике, а также интервью или беседы с ним тоже передают знание, только в дискурсивной или вербальной форме. Эти наблюдения в рамках сингулярного режима не исключают возможности оценки артефакта или художника в соответствии с порядком коллективным. В конце концов, акторы могут перемещаться от одной области к другой [Болтански и Тевено, 1991], и ценностные режимы зависят от временного и пространственного контекста. Тем не менее мы можем предположить, что замена одного контекста ценностей другим потребует определенных усилий перевода.

Логика содержания и контекста

Из проведенных эмпирических исследований явствует, что различие между коллективным и сингулярным нуждается в уточнении. Анализ примеров художественной критики и глубинных интервью показал,

что для объяснения художественного отбора следует определить второе важное различие, а именно различие между содержанием и контекстом. Термином «содержание» респонденты обозначают само произведение искусства. Аргумент, относящийся к содержанию, представлен средствами художественной репрезентации. В свою очередь под контекстом подразумевается деятельность художницы и то, как она представляет и выставляет свои произведения. Кроме того, в качестве контекста можно рассматривать институциональный контекст музеев и галерей. Это различие часто встречалось во время включенного наблюдения и глубинных интервью, о чем свидетельствуют приведенные ниже цитаты. Стоит отметить, что эти высказывания приведены здесь не потому, что они были сделаны в определенной исторической, художественной или социальной обстановке, а потому, что в них затрагивается концептуальное различие содержания и контекста.

«Куратор Х — этот тип запросто заводит новые знакомства. Как-то раз он украл с documenta список адресов. Сплетня это или нет?.. От него можно ожидать такого. Он ничего не знает об искусстве. Ему не дано видеть» (Ян Хут, художественный директор documenta 9 и бывший директор Музея актуального искусства города Гента, личное интервью, 2000).

«Мы обсуждали, что можно сделать с documenta. Но в разговоре участвовал куратор, который пригласил членов жюри съездить на дегустацию в винодельческий регион, где у него был музей. Эффект оказался прямо противоположным. Это была ошибочная стратегия».

Наша стратегия, судя по всему, оказалась удачной: «назад к основам», назад к содержанию искусства. Этого и следовало ожидать в таком коллективе. <...> Ян (Хут — П. Г.) всегда бредил искусством. А для таких людей безраздельная преданность искусству играет решающую роль.

«<...> К тому же исходили из того, что мир искусства крайне коммерциализирован, так как после 1986 года произошла масса событий. Произошел гигантский подъем галерей и коммерческого

галерейного искусства. Кроме того, никогда еще маркетинг не занимал такого важного положения в мире искусства. Мы выступили против этого и, например, говорили: „Никакого Джеффа Кунса!“, — хотя он и был хорошим художником. Тогда заявление „Нет Кунсу!“ считалось модным» (Барт де Баре, сотрудник documenta 9; в настоящее время директор Музея современного искусства в Антверпене, личное интервью, 2000).

«Если ты кое-что смыслишь в художественном контексте, начать будет легко. А чтобы не ошибиться в выборе, достаточно не спускать глаз с лучших галерей, музеев и некоторых кураторов. На самом деле вовсе не обязательно разбираться в искусстве» (Рихард Фонке, бывший владелец коммерческой галереи, личное интервью, 2001).

Из этих цитат становится ясно, что в мире искусства важную роль играет различие «содержание/контекст». В отличие от большинства деятелей мира искусства, в своих социологических исследованиях многие авторы словно забывают о содержании произведения искусства. Однако из вышеприведенных цитат следует, что без проведения различия между контекстом и содержанием нам трудно понять правила отбора и формы аргументации в мире искусства. Результаты эмпирических исследований показали, что в основе многих форм аргументации лежит наблюдаемое содержание самих объектов и их взаимосвязей. Например, важное ценностное суждение о внутренней целостности произведения выводится из сочетаний цветов и форм, используемого средства выражения, нарративной структуры и т. д. Кроме того, в современном художественном контексте или в исторической перспективе артефакты соотносят с другими артефактами. Наблюдения, формы аргументации или способы рассуждения, сосредоточенные исключительно на объекте или его связи с другими объектами, следуют логике содержания.

И хотя респонденты часто оценивают социальные факторы негативно, из приведенных выше цитат ясно, что они также учитываются при оценке артефакта. На первом месте стоит художник,

который решает, удовлетворяет ли художественное произведение его критериям и может ли оно (и когда) покинуть стены мастерской. Кроме того, о ценности произведения искусства судят исходя из социального статуса художника, институтов, которые организуют его выставки, художественных журналов, которые пишут о них, и т. д. Художественное качество определяется положением артефакта в институциональном контексте. В результате «хорошее» качество произведений зависит от иерархического положения института, в котором находится тот или иной объект, — это может быть известный частный коллекционер или коммерческая галерея. Такой тип мышления отражает логику контекста.

Четыре ценностных режима

Объединив логику содержания и логику контекста с сингулярным и коллективным режимами, мы разработаем интерпретативную рамку, включающую четыре ценностных режима. Это позволит нам проанализировать принципы художественного отбора: (I) сингулярное содержание и (II) сингулярную логику контекста, с одной стороны, и (III) коллективное содержание и (IV) коллективную логику контекста — с другой. Художественный отбор обуславливается этими четырьмя ценностными режимами, которые отличаются друг от друга по крайней мере по трем признакам, а именно: (I) различный фокус или референты, (II) различные формы аргументации, используемые для легитимации художественного отбора, и (III) различные временные измерения, которые обосновывают аргументацию. Давайте соотнесем эти варианты с четырьмя ценностными режимами.

Действующий субъект, который рассуждает, следуя сингулярной логике содержания, ссылается на само произведение искусства (фокус). Тем самым он обращает внимание на внутреннюю целостность произведения (форма аргументации) с неисторической точки зрения (временное измерение): аргументы для оценки артефакта выдвигаются отдельно от исторического контекста. Эксперт потрясен (или нет)

произведением, его внутренней мощью, убедительностью замысла и т. д. — потому, например, что танцевальный язык в полной мере соответствует замыслу хореографического представления, или же картина находится в полном согласии с самой собой.

С другой стороны, когда тот же актер говорит о художнике (фокус), он выстраивает аргументацию в соответствии с сингулярной логикой контекста. Это означает, что референтом является именно объект, а не субъект. В этом случае последовательность аргументации опирается на убеждения художника или моральные принципы, которые художник выносит на первый план. Иначе говоря, отправной точкой или формой аргументации служит «автономативность» художника. Из этого следует, что художники могут устанавливать лишь собственные нормы или художественные правила, которым должны систематически следовать. Например, хореограф современного танца Анна Тереза Де Кеерсмакер не смогла бы внезапно переключиться на классический или джаз-балет. А фигуративный художник Люк Тейманс не приступил бы вдруг к написанию сюрреалистических полотен. В таком дискурсе биография художника (временное измерение) может иметь большой вес. В отличие от сингулярной логики содержания, у сингулярной логики контекста действительно есть историческое измерение, пусть даже скромное в силу своего личного характера. Важно отметить, что в сингулярной логике контекста биография понимается исключительно как творческий путь. Она затрагивает развитие художественного стиля с течением времени и таким образом отличается от (институциональной) карьеры художника.

В рамках третьего ценностного режима (коллективная логика содержания) эксперт ссылается на другие произведения искусства (фокус). Художественное произведение может быть связано с художественными традициями, например известными художественными движениями прошлого, а в сегодняшней ситуации скорее со стилями или направлениями (форма аргументации). В рамках этой категории аргументации важную роль играет понимание истории искусства

(временное измерение). Благодаря этому коллективная логика содержания включает в себе важный исторический подход, который полностью отсутствует в сингулярной логике содержания. Например, какое-либо произведение можно назвать удачным примером концептуального искусства или отнести его к традиции минималистического танца и т. д.

И, наконец, можно выдвинуть аргументы, отвечающие коллективной логике контекста. Здесь художественные референты, художественные традиции или исторические аргументы не имеют значения, учитываются лишь социальные референты (цель), например влиятельные люди или институты. Насколько влиятельны институты, которые организуют выставку художника, или театр, на сцене которого происходит театральная постановка? Здесь мы вплотную приблизились к институциональной логике, в которой преобладают социальные (форма аргументации), а не художественные нормы. Важно не то, что художник создает, а где проходит его выставка. Кроме того, важен статус художника. Является ли он членом каких-либо комитетов, жюри, есть ли у него серьезные знакомства и т. д.? Временное измерение структурирует не художественная биография, а восхождение по иерархической лестнице галерей, музеев и выставок.

Конкретная форма аргументации вариантов художественного отбора может располагаться в четырех различных ценностных порядках. Обнаруженные формы аргументации показаны в следующей решетке. Важно также заметить, что одна система или одна логика не исключает другую. Всегда возможны переходы, в зависимости от коннотативной сети, в рамках которой строится аргументация.

После Бурдье: акторно-сетевая теория

Подобно всякой организации, имеющей отношение к искусству, музей — это черный ящик, который использует отличительные черты своего фасада для проецирования непротиворечивого образа учреждения. Основными средствами здесь выступают каталоги

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Ценностные порядки

	Сингулярный режим	Коллективный режим
Логика содержания	Фокус: Артефакт	Фокус: Художественные референты
	Форма аргументации: Внутренняя целостность	Форма аргументации: Художественные традиции
	Временное измерение: Неисторическое	Временное измерение: История искусства
Логика контекста	Фокус: Субъект	Фокус: Социальные референты
	Форма аргументации: Автономативность	Форма аргументации: Социальные традиции
	Временное измерение: Художественная биография	Временное измерение: Восхождение по иерархической лестнице

выставок и обзоры коллекций, которые постулируют догматы веры художественного института и, как правило, представляя связное искусствоведческое повествование. Хорошим примером является состоящий из 18 глав музейный каталог, изданный к открытию центра современного искусства S.M.A.K. в 1999 году (Хут, Коммандейр и де Кейзер, 1999). В нем рассказывается об истории коллекции современной классики, начиная с посткубизма, живописи цветового поля и заканчивая фундаментальной живописью, прорывом лэнд-арта и т. д. Такие искусствоведческие реконструкции неизбежно подразумевают процесс отбора. Возможно, между их прежним местом за кулисами (здесь я использую классическое понятие социологии Гофмана — «кулисы») и новым местом на фасаде происходит «очищение дискурса». Если прибегнуть к представленной выше системе, можно утверждать, что в целом «официальный» дискурс на фасаде тяготеет к сингулярной и коллективной логике содержания; впрочем, надо полагать, сингулярная и коллективные логики контекста также готовы выйти из-за кулис сыграть свою роль. Далее я буду обращаться к акторно-сетевой теории, чтобы попытаться вскрыть этот черный ящик, одновременно наблюдая, какими механизмами (помимо искусствоведческих) обусловлен художественный отбор.

Прежде чем вскрыть черный ящик, я поясню некоторые понятия, связанные с сетевым анализом. Используемый в дальнейшем повествовании термин «сеть» не означает дружеских отношений — как, впрочем, и каких-то секретных связей между людьми. Стоит упомянуть слово «сеть», как сознание многих людей начинает рисовать образы нелегальных организаций, дипломатических союзов и тайных сговоров. Подобные варианты, безусловно, не исключены, однако определение сети необходимо расширить. Сеть — это в первую очередь аналитическая концепция, которую нужно понимать вне этических категорий; АСТ определяет сеть как взаимосвязь между пересечениями и точками. Связи устойчивы лишь временно, то есть их всегда можно разорвать. Можно также предположить, что сеть скрепляют воедино

именно конфликты, противоречия и разногласия — то, что Шанталь Муфф назвала агонизмом [Муфф, 2005]. Порой людей, действующих в одной сети, объединяют различия во мнениях. Отрицательный отзыв арт-критика может сформировать дискурсивную связь между текстом, автором, медиумом, художественным произведением, художником и, возможно, организатором выставки. Это справедливо и в отношении художественных артефактов. Произведения искусства, чей неоднородный художественно-исторический контекст или современное художественное содержание подразумевают, что они абсолютно не связаны между собой, тем не менее могут находиться в одной и той же сети. Потому, например, что они представлены в одном и том же тексте, коллекции или встречают поддержку у одного и того же владельца галереи. С точки зрения АСТ «онтология» сети локализуется не в ее содержании (как, допустим, единомышленников или художественных произведений, которые следуют одной и той же традиции), а в ее форме: сами связи создают сеть. Этим сетевая теория и отличается от социологии Бурдьё, где динамика поля определяется борьбой ортодоксий и гетеродоксий. Параллельно и по-разному воспринимая искусство, две эти категории оказываются внутренне взаимосвязаны. Поэтому в теории поля такое восприятие искусства объясняет как проведение границы между ортодоксией и гетеродоксией, так и образование ими коалиций.

В акторно-сетевой теории к связующим звеньям можно отнести также основанные на содержании предпосылки, идеологию, ценности и т. д. Однако возможных усилителей насчитывается не так уж много. С таким же успехом основой и стимулом сетевой конфигурации могли бы быть денежные средства, художественное вдохновение, красивые глаза, слова, нежный голос, прагматика, функциональность, оппортунизм, географическая близость, телефонные переговоры или интернет-связь, знания, информация, потенциальная прибыль — вот лишь некоторые из возможных вариантов. В акторно-сетевой теории сеть всегда гетерогенна. Мир искусства можно рассматривать

как глобальную сеть, связующим звеном в которой являются художественные артефакты. Эти квазисубъекты создают взаимосвязи между директорами музеев, независимыми кураторами, владельцами галерей, художниками, коллекционерами, страховыми брокерами, транспортными компаниями, биоинженерами, реставраторами, лабораториями, политиками, критиками, законами, текстами, каталогами, красками, деревом, металлом и т. д. Однако в глобальной сети есть много уровней и подсетей, в одной из которых работают Ян Хут и Барбара Вандерлинден. Эти кураторы и автор данной книги объединены в настоящем эссе по той простой причине, что живут они в одной стране, недалеко друг от друга.

Между провинциализмом и интернационализмом

В 1983 году была опубликована книга «Искусство в Бельгии после 1945 года» под редакцией Карела Гейрланда. На 28-й странице изображена черно-белая фотография Жан-Пьера ван Тигема, Карела Гейрланда и молодого Яна Хута с бумажным транспарантом в руках, на котором читается надпись: «Претенциозное очарование провинциала». Это фото является типичным примером публичных заявлений многих деятелей культуры Бельгии 1970-х — периода, который часто считается темным эпизодом в бельгийской истории искусства. И дело здесь не в отсутствии художественного потенциала, ведь в 1970-е годы в бельгийском искусстве доминировали такие международно известные художники, как Марсель Бродтарс, Панамаренко, Рауль де Кейзер и Джеф Гейс. Но многим другим не удавалось выйти за пределы «провинции» Бельгия.

Хотя бельгийские коллекционеры (в основном частные) активно скупали произведения зарубежного искусства, мало кто из бельгийских художников добился известности за пределами своей страны. Ключевыми арт-центрами Бельгии считались галереи МТЛ Фернанда Спиллемаккерса в Брюсселе и Wide White Space Анны де Деккер и Бернда Лохауса в Антверпене. Галерея МТЛ выставяляла главным

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

образом концептуальное искусство — работы Карла Андре, Яна Диббетса, Гилберта и Джорджа, группы «Art & Language», тогда как Wide White Space ориентировалась преимущественно на сеть контактов Йозефа Бойса, бывшего учителя Бернда Лохауса. Помимо работ Бойса там экспонировались произведения Эдварда Кинхольца, Кристо, Георга Базелица и ряда других. Среди выставившихся бельгийцев фигурировали Марсель Бродтарс, Панамаренко, Хюго Хейрман, Ги Меес, Дан ван Северен, Филипп ван Сник и... Бернд Лохаус [Куссенс, 1994]. Они сформировали международную платформу, которая стала местом встреч художников, коллекционеров, профессионалов и прочих заинтересованных лиц. Кроме того, в семидесятые годы галереи Wide White Space и MTL воспринимались как две сети или два «лагеря». Вот как об этом вспоминают коллекционеры Анник и Антон Херберт:

«Сначала мы собирали только бельгийское искусство — это была семейная традиция. Анник смотрела на дело более широко, в международной перспективе, и в результате мы стали отдаляться от фламандской арт-сцены. Мы оставались пассивными, но присматривались к международному рынку и знали, что происходит за рубежом. Первый шаг (приобретение зарубежного искусства — П. Г.) был сделан в 1971–1972 годах благодаря крайне важному знакомству с Фернандом Спиллемаккерсом. Мы скорее входили в „клан“ MTL, в то время как другие, например Далед (Герман Далед, коллекционер — П. Г.), относились к группе “Wide White Space”. <...> Во всяком случае в то время это был крохотный мирок. <...> MTL считалась площадкой Роберта Барри, Сола Левитта, Карла Андре... Wide White Space обычно подстраивалась под Бойса и сотрудничала с немцами — Польке, Палермо и так далее. Фернанд больше ориентировался на интернациональную сцену и специализировался в области концептуального искусства» (Анник и Антон Херберт, личное интервью, 2001).

Таким образом, в тот период небольшая арт-сцена Бельгии состояла из нескольких подсетей. Надо отметить, что с середины 70-х

Ян Хут наладил связь с сетью Wide White Space благодаря знакомству с Йозефом Бойсом, Марселем Бродтарсом и Панамаренко. Однако после закрытия Wide White Space в 1976 году и трагической гибели Фернанда Спиллемаккерса в 1978-м эти два международных центра сошли со сцены.

Открытие в 1975 году Музея современного искусства в Генте (ныне S.M.A.K.) произошло в интересный период времени. Благодаря музею в Бельгии появилось важное пространство для организации выставок современного искусства, в том числе из других стран. Кроме того, это был удачный момент для Ассоциации музея современного искусства, которая с 1957 года боролась за собственное здание и к этому времени успела собрать неплохую интернациональную коллекцию. Членами Ассоциации были в основном частные коллекционеры, которые покупали произведения искусства как для будущего музея, так и для собственных собраний. Таким образом, к 1975-му существовала коллекция, но не было здания. Поэтому Ян Хут и работал в то время в Музее изящных искусств. До тех пор, пока в 1999 году музей S.M.A.K. не открылся в бывшем здании казино, Хут работал, по его собственным словам, в «музее-призраке».

Выставочная деятельность организации в период с 1975 по 1980 год была отмечена то региональной, то международной направленностью. С одной стороны, там проходили персональные выставки таких бельгийских художников, как Дан ван Северен (1976), Ян Бурссенс (1976) и Йос Вердегем (1977), с другой — выставки крупных международных фигур, таких как Панамаренко (1976), Марсель Бродтарс (1977) и Йозеф Бойс (1977) [Хут, Коммандейр и де Кейзер, 1999]. В 1979 году Хут провел своего рода опись и изучение бельгийского и фламандского «авангарда» того периода на выставке под названием «Insight/Overview — Overview/Insight». Этот обзор текущей ситуации способствовал также формированию нового художественного мировоззрения, так как Хут предоставил площадку бельгийскому авангарду, включая таких художников, как Лео

Коперс, Лили Дюжури, Ги Ромбаутс и Ян Веркрёйссе. Хут поместил под огни софитов художников, которые, по его мнению, отвечали международным стандартам. Период до «Insight/Overview — Overview/Insight» по-прежнему отличался «провинциальной» стратегией, которая только начинала становиться более интернациональной. Эту ситуацию можно считать типичной для рубежа 1970–1980-х годов — переходной фазы в глобализирующемся мире, когда произведения искусства выбирались по географическому происхождению. Что до зарубежного искусства, то упор — особенно в том, что касалось приобретений, — делался на международные художественные стандарты. Так, с 1975 по 1979 год музей S.M.A.K. приобрел значительное количество произведений американского концептуального искусства через галерею MTL. С точки зрения бельгийских художников ситуация была неоднозначной: с одной стороны, отбирались произведения, которые соответствовали тем же международным стандартам, с другой — произведения приобретались с оглядкой на региональный контекст, и им было нелегко выдержать испытание международной профессиональной сетью. На национальной художественной сцене выставка «Insight/Overview» ознаменовала развязку этого двойственного подхода, а после организации групповой выставки «Искусство в Европе после 68-го» Хут практически отказался от двойственной выставочной политики и на международном уровне.

Этот первый крупный международный проект определил место директора музея в европейской профессиональной художественной сети. С точки зрения социолога интересно понаблюдать за первым шагом куратора на международной арене. Хут вывел процесс принятия решений на интернациональный уровень, включив в рабочую группу Джермано Челанта из Италии (первооткрыватель — или изобретатель? — движения «арте повера»), Йоханнеса Кладдерса из Германии, Сэнди Нэйрн из Великобритании и Пита ван Далена из Нидерландов. Благодаря этому шагу проект получил международную огласку и поддержку в разных уголках Европы. Рабочая группа

выбрала 15 художников, каждый из которых мог выбрать еще одного художника. Поэтому отбор художников на международной арт-сцене стал нарастать подобно снежному кому, обеспечивая более широкую общественную поддержку в рамках этого процесса. Хут говорит:

«Я собрал международную команду с Кладдерсом из Германии и Питом ван Дааленом, у которого только что прошла большая выставка в Мидделбурге с Бойсом. <...> Эти люди, бесспорно, помогли закрепиться на международной арт-сцене. Встречи с ними сформировали мои предпочтения. С тех пор я никогда так не работал. Знаете, поначалу у меня не было связей... я должен был работать с этими людьми. Они рассказывали мне о том, чего я не знал, у них уже имелась своя сеть» (Хут, личное интервью, 2000).

Наряду с приобретением связей на выставках и привлечением ведущих мировых экспертов, вторая волна интернационализации вызревала в самом искусстве. В конечном счете приобретение определенных художественных артефактов, как правило, влечет за собой приобретение и других. Дар Йозефом Бойсом ряда своих рисунков в 1977 году и приобретение в 1980-м его инсталляции «Экономические ценности» («Wirtschaftswerte») возымели своего рода магнетический эффект. Более того, Хут получил большое наследство от Ассоциации, которая более двадцати лет собирала замечательную международную коллекцию. В таком контексте произведения искусства приобретают функции акторов, которые в свою очередь могут привлекать новых акторов. Для новоиспеченного директора музея приобретение известного произведения искусства является важным начинанием, и поэтому я расскажу немного подробнее о том, как Хуту удалось заполучить инсталляцию «Экономические ценности».

В мире искусства такого рода приобретение часто начинается с выставки. Когда в проекте участвует художник, появляется благоприятная возможность купить произведение — как правило, по более низкой цене и без посредничества коммерческих галерей. Это обычная стратегия директоров музеев. Я изучил процесс приобретения работ

музеем S.M.A.K. в период с 1975 по 1999 год, основываясь на сведениях из служебного каталога музейной коллекции. Эта информация помогла отследить происхождение и стоимость покупки 617 работ, около половины из которых были приобретены непосредственно у художников: 29% оформлены как дары и 20% как покупки. Оставшиеся дары получены от Ассоциации (5%), галерей (3%), коллекционеров (3%) и анонимных дарителей или других организаций (16%). Что касается покупок, то помимо существенной доли непосредственных приобретений у художников, 19% работ приобретены у галерей, 2% — у частных коллекционеров и 3% — из других источников. Простой математический расчет показывает, что большинство произведений (49%) получены непосредственно от художников, и, следовательно, это основной путь в музейную коллекцию. Поскольку у основной темы настоящего эссе и такого процесса купли-продажи есть нечто общее, я приведу подробные цитаты из высказываний Хута о принципах работы, связанных с историей Бойса:

«Я уже знал его, но это было нелегко. Поначалу я мог только покупать, у меня не было места для проведения выставок. Но я ужасно хотел выставить Бойса. В 1975 году я сказал себе: „Панамаренко, Бродтарс и Бойс. Бойс — для завершения коллекции“. Чтобы представить коллекцию на международном уровне, мне нужен был Бойс, а также „арте повера“. <...> А потом в 1977 году в Германии открылся фестиваль „Европалия“. Тогда я отправился к графу Х, директору „Европалии“, и заявил: „Мне не нужно никакого немецкого искусства, мне всего лишь нужна выставка Бойса“. Мне выпал серьезный шанс заполучить произведения Бойса для этого музея. Я мог бы легко организовать групповую выставку разных немецких художников с „Европалии“, у меня даже были для этого деньги. Но у меня не было уверенности, что я смогу купить Бойса. И что же я тогда сделал? Германия запретила Бойса, и поэтому мэрия Гента тоже не хотела раскошелиться. Благодаря графу Х, который интересовался искусством, мы смогли прийти к компромиссу, я попросил его выступить лоббистом. Кроме

того, за меня поручился Де Смет, директор Музея изящных искусств в Брюсселе. В итоге было решено, что Бойса включают в брошюры „Европалии“, но организация не хотела давать ни гроша. Заплатила мэрия Гента. <...>

Потом мне пришлось бороться за Бойса, потому что галерейный мир сомкнул вокруг него свои ряды. „Разумеется, вы не собираетесь выставлять его здесь, в невежественном городе, какой в этом толк?“ Это должен был быть Лондон, Париж, Нью-Йорк. Потом ни с того ни с сего Бойс согласился. Он приехал пообщаться с людьми в Нидерландах, с директором музея в Неймегене — он был сыном фермеров, у которых Бойс провел два года, когда страдал от депрессии. И потом он согласился... и сделал инсталляцию „Экономические ценности“ для экспозиции „Искусство в Европе после 68-го“. Она стоила 450 000 немецких марок. А я смог купить ее за 900 000 франков (22 310,42 евро — П. Г.). <...>

Кроме того, мне удалось купить задешево другие произведения, например, работы Марио Мерца, Кунеллиса и Кабакова. Чтобы показать, чего мы достигли, я, в буквальном смысле слова, использую тот же аргумент: „Смотрите, у нас большое собрание Бойса“. Этот аргумент до сих пор у меня наготове. Я говорю: „Вы знаете, сколько мы тогда заплатили за Бойса, а просите вдвое больше“. Однажды цены на Панамаренко даже снизились. А поскольку у меня был Панамаренко, я смог дешево купить Бротарса у коллекционера Х и его сына» (Хут, личное интервью, 2000).

Прежде всего стоит объяснить, почему покупка произведения Йозефа Бойса была настолько важной. Дело в том, что с ее помощью Хут надеялся вывести объединение бельгийских художников, таких как Бротарс и Панамаренко, на международный уровень, и свой музей заодно. А упрочить статус этого триумvirата он намеревался, включив работы «арте повера». Чтобы организовать в 1977 году персональную выставку Йозефа Бойса, новому директору музея пришлось задействовать разнообразную сеть связей среди аристократов,

обратиться к другим директорам музеев, таким организациям, как «Европалия», символически значимым референтам, близким друзьям Бойса, муниципалитету и многим другим. Гент — прежде не столь значительное место в международных художественных кругах — должен был прославиться. Помимо всего прочего, для этого требовалось «разблокировать» галереи, и, разумеется, убедить художника. Важное значение имело то, что это был персональный показ, а не групповая выставка немецких художников. В конце концов, совершаемый жест и демонстрируемое доверие должны идти от чистого сердца. Как только люди начинают следовать этим принципам, они вступают в сферу неформальной экономики, где действует правило ответного дара (Мосс, 1925): когда говорят о большой преданности художнику, то имеют в виду, что в будущем от него можно что-то получить взамен; более ранние дарения и передачи на временное хранение также учитываются.

Бойс получил предложение сделать работу для выставки «Искусство в Европе после 68-го» — это был следующий этап, вслед за которым начались переговоры о покупке. Договоренность о покупке произведения можно было использовать в качестве аргумента для приобретения других работ крупных художников по низким ценам. Музей S.M.A.K. функционировал как символический банк или импресарио, гарантировавший художественное качество. Гентский музей не располагал таким же бюджетом, как сопоставимые с ним европейские организации, и поэтому цена произведения для него была особенно важна.

Таким образом, обладание знаменитой работой запустило спираль накопления, и музей начал притягивать к себе другие известные произведения. Как показывает анализ всего процесса покупки произведений искусства, в нем задействованы три типа экономики, которые на самом деле тесно переплетены между собой. Есть неформальная экономика, основанная на доверии, дружбе, взаимном признании и уважении. Эта экономика позволяет осуществить обмен,

основанный на принципе взаимности. Второй тип — символическая экономика. Здесь мы сталкиваемся с классическим сюжетом Бурдьё: если произведение искусства обладает крупным символическим капиталом, его можно использовать для приобретения других произведений с большой символической ценностью. Однако в анализе Бурдьё недооценивается роль, которую играют в этом случае сами произведения. Инсталляция «Экономические ценности» Бойса выступает в роли реального актора, который притягивает к себе другие произведения. Иными словами, произведение работает отдельно от художника. Это важный момент, поскольку художник и произведение искусства разделены как во времени, так и в пространстве (чего нельзя сказать о танцевальных представлениях, театре или музыке). Благодаря этому аспекту часть работы может взять на себя другое лицо, в данном случае директор музея. Он может использовать артефакт в качестве «дублера» художника, даже если последний умер или живет за тысячу километров. И, наконец, есть денежная экономика. Если художественное произведение не передается в дар, его всегда можно купить. Крайне интересно взаимодействие, которое возникает между неформальной, символической и денежной экономикой. Например, если у вас есть хорошие дружеские отношения, то можно сбить цену на ту или иную работу, тогда как ее же высокая символическая ценность может быть аргументом в пользу снижения цены на другие. Всякий, кто хочет приобрести стоящее произведение искусства, должен ловко разыграть свои карты во всех трех экономиках. Важно иметь в виду, что художественный рынок непрост: присутствие художественных и символических интересов означает, что приобретение произведения выглядит немного иначе, чем покупка автомобиля или платья.

Но этот анализ ограничивается анализом приобретения произведения искусства. Наличие в собрании музея прославленных произведений повышает его меновую стоимость для других музеев. В этом случае также действует принцип взаимного обмена: если

произведение искусства пользуется высоким спросом среди других акторов, его владелец может требовать более выгодных условий для обмена. Поэтому у директора музея или куратора есть возможность организовать выставки, где представлено большое количество пер-воклассных работ — и вероятно, отдельные экспонаты не удалось бы получить при других обстоятельствах. Другими словами, организатор выставки может подготовить лучшие и более успешные проекты. Более того, если музей одалживает свое произведение другой стране, то роль этого произведения аналогична роли посла. Табличка с надписью: «Коллекция Музея современного искусства, Гент» гарантирует, что художественное произведение действует на отдалении от указанного художника. То же самое можно сказать и о владельце: на профессиональном жаргоне акторно-сетевой теории это называется механизмом делегирования. Куратор Барбара Вандерлинден рассказывает о музее S.M.A.K.:

«Куда бы я ни приезжала, в самых разных странах люди знают, какие работы находятся в Генте. Это, безусловно, имеет символическую ценность. Гент становится известным. Пусть даже речь идет о нескольких работах, этого вполне достаточно. Если вы хотите получить какое-либо произведение для выставки, нужно разрешение Яна Хута» (Вандерлинден, личное интервью, 2001).

Наладив связь с известными произведениями искусства, Ян Хут также занял свое место в этой сети. Директор контролирует поступление картин в музей. Эта точка пересечения может перерасти в международную сеть. Образовывая союзы между людьми и артефактами на выставках и в коллекциях, актор становится более сильным и может проникнуть в ядро сети. Первый альянс Хута и нескольких важных артефактов и профессиональных деятелей искусства образовался на выставке «Искусство в Европе после 68-го», что подготовило почву для более поздних проектов, как, например, «Гостевые комнаты», которые, в свою очередь, послужили основой для выставки documenta 9 в Касселе.

Хотя Хут успешно вышел на международный уровень, он остается на удивление «местным». В некотором смысле, международная карьера директора музея никогда не отдаляла его от Бельгии. По словам другого директора музея и бывшего коллеги Хута, «он отказывается вести жизнь кочевника на международной виртуальной арт-сцене» (Де Баре, личное интервью, 2000). Безусловно, после международного прорыва многие кураторы действительно ведут кочевой образ жизни, когда командировки, арт-сцены и страны стремительно сменяют друг друга. Хут же всегда возвращается в Бельгию и, как правило, в Гент. Это постоянное чередование местного и международного уровней отражено в разнообразных проектах, и частота перехода от одного уровня к другому не может не удивлять. Например, музей S.M.A.K. одновременно организует выставки в Ватау, в Гентской художественной школе и в Институте О. Л. В. тен Доорн в Экло, а также на Венецианской биеннале, в центре «Сонсбек» или на documenta. То же самое касается лекционных выступлений Хута и дискуссий с его участием. Из ежегодных докладов S.M.A.K. следует, что в период с 1980 по 1999 год Хут принял участие в 657 подобных мероприятиях, что также способствовало укреплению сети знакомств. До проекта «Гостевые комнаты» он читал лекции главным образом во Фландрии, но постепенно их география расширилась до соседних стран. С января 1989 года, когда Хут вступил в должность художественного директора documenta 9, он стал путешествовать по всему миру, по-прежнему интересуясь регионами. Он ездил в художественную школу бельгийского городка Моль, в Американскую академию в Риме, культурный образовательный центр «Амарант» в Генте, Штутгартский университет, Фонд Виллемса в Брюгге, культурный центр в Темсе и Центр Помпиду в Париже. Он постоянно перемещался между региональными и международными площадками, между Бельгией и остальным миром. Эта же особенность прослеживается и в его отборе художественных произведений. Здесь Хут также различает Гент, Бельгию и за границу:

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

«Я довольно строг в выборе. Например, художник Х не очень хорош, и я его не возьму. Он должен соответствовать музейным стандартам. Я использую различные критерии: например, мои стандарты для Гента отличаются от стандартов для национального или международного контекста. Я уверен, что это муниципальный музей. Вообще-то, во всем мире такие музеи ориентируются на свою местную базу. Итак, я работаю с тремя группами критериев, стараясь сохранять критичное отношение. Например, я по-прежнему считаю, что художник Х — лучший в Генте, но не скажу, что он настолько же хорош, как Тейманс, который известен в национальном, а теперь и в международном масштабе. Муниципальный музей обязан следить за тем, что происходит в городе. Я работаю на городские средства. Вообразите ситуацию, что мы не включили в собрание ни одного местного художника. Это позволительно коллекционеру, но не нам. Например, Ян ван Имсот — добрый гражданин Гента, а теперь он приобрел известность в национальном масштабе. Я по-прежнему всецело поддерживаю это начинание» (Хут, личное интервью, 2000).

Это интервью позволяет отчасти понять подход к наблюдению и отбору в работе директора музея. Его различие между гентским, национальным и интернациональным искусством в некоторой мере является онтологическим. Но эта онтология относительна, поскольку основана на непосредственном сравнении: «художник Х играет важную роль в Генте, но не столь хорош, как Тейманс». Поэтому художественные характеристики и достоинства выстраиваются в сеть взаимоотношений. С точки зрения двух вышеописанных ценностных режимов, Хут использует аргументы как сингулярной, так и коллективной логики содержания. В то же время сам Хут обозначает (или стигматизирует) себя именем Гента как на национальном, так и на международном уровне. Это вопрос онтологической политики [Мол, 1999], когда директор музея может сделать себе имя или лишиться его в зависимости от своих слов или поступков. Предлагая художникам место в музее и ранжируя их по географическому призна-

ку, директор способствует становлению художника и определяет его положение, что, выражаясь языком социологии, может стать самоисполняющимся пророчеством [Мертон, 1948; Уэйк, 2001]. Однако обзор газетных статей показывает, что начиная с 1990-х S.M.A.K. воспринимается как гентский музей. Местный художник, представленный в музее, сразу же рассматривается по крайней мере в национальном контексте. Приведенный Хутом пример художника Яна ван Имсота в определенной степени сконструирован самим директором музея. Говоря в терминах Бруно Латура, перед нами пример реляционного конструктивизма, в котором Хут оказывается инструментом, помогающим определить художественный «факт». Однако успех произведения никогда не зависит исключительно от директора музея: оно должно быть открыто для сравнения с другими произведениями, а кроме того, необходимы дополнительные инвесторы. В противном случае художественный артефакт сможет выйти за пределы локального уровня лишь на короткое время.

Эта история позволяет бегло ознакомиться с процессом художественного отбора, каким он осуществлялся Яном Хутом и многими его ровесниками. Конечно, способ отбора произведения зависит от контекста. Например, в процессе расширения коллекции ведется поиск символических референтов, задающих художественную концепцию собрания. В описанной выше схеме это явление соответствует «коллективной логике содержания». Ключевые работы играют важную роль в привлечении других первоклассных произведений. Как правило, эта неформальная экономика приводится в действие с помощью выставки, после которой начинаются переговоры о покупке наиболее значимых экспонатов. И хотя Хут полностью включен в международную арт-сцену и связан с зарубежными профессионалами и произведениями искусства, он продолжает работать на локальном уровне. Инкорпорации произведения часто способствует географический фактор. Местное происхождение работы часто оказывает влияние на ее отбор Хутом для своего муниципального

музея, но иногда сказывается и в ее включении в более престижные международные проекты. Поэтому некоторые респонденты считают Яна Хута провинциалом, у которого есть претенциозное (поскольку оно интернационально) обаяние, тогда как другие видят в нем знаменитого куратора международного масштаба, который навсегда останется провинциалом.

Союзники в художественном отборе

Только что рассказанная история наглядно демонстрирует, что для поколения Хута произведение искусства не является пассивным агентом в процессе художественного отбора. Для директора музея хорошо подобранные артефакты — союзники, которые укрепляют его личную сеть связей. Они могут запустить спираль накопления, привлекая другие произведения искусства, которые ценятся коллегами в художественной сети. Артефакты формируют своего рода продолжение того, кто производит выбор, и увеличивают (или уменьшают) его радиус действия. Тем не менее в музейном хранилище содержатся артефакты, которые могут быть как богатым, так и обременительным наследием. Помимо ряда требований, предъявляемых к хранению, владению и реставрации, артефакты как агенты могут увеличить или уменьшить символический кредит владельца. Более того, данный анализ показывает, что приобретение произведения часто подразумевает его «двойное включение». Приобретается не только произведение — если его автор жив, с ним тоже важно сотрудничать.

Здесь стоит отметить, что в мире искусства материальные объекты, а именно произведения искусства, по-прежнему играют ключевую роль в карьере и принятии решений. Именно поэтому директор музея или куратор тесно взаимодействует с другими игроками, такими как частные коллекционеры и владельцы галерей. Например, если директор музея демонстрирует свои связи с известными коллекционерами, то у него есть возможность купить произведение искусства задешево. Если он может устроить коллекционеру серьезную

покупку, то взамен вправе рассчитывать, что и сам выгодно купит работу у того же художника — и наоборот. Обратная связь между коллекционерами и директорами музеев не только приводит к выгодному снижению цены. Многие частные коллекционеры хорошо осведомлены о развитии художников, художественных движений и, по всей видимости, о грядущих выгодных сделках на арт-рынке. Директору музея нужна такая информация. И не только Яну Хуту.

Ян Деббаут, бывший директор музея Ван Аббе в Эйндховене и бывший директор коллекции британской галереи Тейт, признается: «У меня очень хорошие отношения с Антоном Хербертом, который к тому же входит в состав моего экспертного совета. Но кроме того я поддерживаю связь с Даледом и Гёминне (коллекционеры — П. Г.). В конце концов, это моя работа — быть в курсе того, что происходит в мире искусства. Частные коллекции играют в нем заметную роль, поэтому здесь присутствует и коммерческий мотив. Если меня окружают хорошие коллекционеры, то мне доступны работы, которые позволяют организовать хорошие выставки. Если не ладить с коллекционерами, они могут сказать: „Нет, вы их не получите“. Но кроме того, эти люди очень умны, опытные и прекрасно осведомлены. В конце концов, многие из них объездили весь мир. Они успевают всюду и куда быстрее, чем я, директор музея. Поэтому они являются полезным источником обратной связи — как, впрочем, и художники. У них наметанный глаз, а на головах антенны» (Деббаут, личное интервью, 2001).

Поэтому связи между коллекционерами и директорами музеев являются своего рода профессиональной необходимостью в условиях сети, где центральное место занимает материальное художественное произведение. Здесь опять-таки переплетаются неформальная, символическая и денежная экономики. Дружеские отношения гарантируют, что директор заполучит ценные произведения для своих выставок или сможет купить произведение искусства дешевле. Потом он может организовать более интересные и значимые художественные проекты и пополнить коллекцию музея работами более высокого качества.

С другой стороны, попадание на эти выставки вещей из собрания коллекционера, повышает их символическую и, возможно, денежную стоимость. Поэтому включение произведения отчасти зависит от этого сложного взаимодействия экономик и связей директоров музеев и коллекционеров. Исследования в нью-йоркском Музее современного искусства (МоМА) показали, насколько важную роль эти скрытые связи играют в США. Входя в малосубсидируемую систему, музеи сильно зависят от тех коллекционеров, с которыми могут наладить связи. Коллекция музея почти полностью основана на дарениях коллекционеров, которые взамен получают право на крупные налоговые вычеты. Однако в европейских музеях ситуация обстоит несколько иначе. Быстрый арифметический расчет показывает, что лишь половину своих художественных произведений музей S.M.A.K. получает в виде частных пожертвований. Поэтому благодаря правительственному финансированию директор музея может позволить себе придерживаться более независимой позиции. Если быть точным, то, как утверждалось ранее, именно зависимость от ряда акторов (правительство, частные коллекционеры, компании и т. д.) дает куратору или директору музея больше возможностей для самостоятельных действий.

Таким образом, включение произведения искусства во многом зависит от объема поддержки со стороны частных кругов. Коллекционеры помогают упрочить статус произведения в профессиональной и международной художественной сети. Они обеспечивают проникновение произведения в ближний круг связей. Эти практически неизбежные связи в сфере искусства порождают важнейшую зону обмена между публичной и частной сферами, публичными и частными институтами, между художественной и экономической логикой и т. д. Логика принятия решения и процесс отбора в определенной степени примыкают к этому полю влияния. Однако для так называемого независимого куратора картина выглядит иначе. Например, как упоминалось ранее, Харальд Зеeman дистанцировался не только от музея, но и от материальных

артефактов в его хранилищах. Совершенно в духе постфордистской логики на передний план вышло нематериальное взаимодействие идей. Доминирующее положение заняла у Зеемана совершенно иная логика отбора. Человек, который не зависит от материальных артефактов, также не способен заключать с ними прочные союзы и потому идет к решениям другим путем и использует другие сетевые конфигурации. С ростом популярности «независимого» кураторства в 1980-е и особенно во время грандиозного бума, последовавшего за падением Берлинской стены, в глобальном мире искусства появился альтернативный принцип отбора. Но чтобы это понять, для начала стоит познакомиться со вторым главным героем нашей истории.

Независимый куратор

С середины 1990-х годов помимо работы в теперь уже закрытом брюссельском арт-центре Roomade Барбара Вандерлинден выступает как независимый куратор. Вместе с Марией Линд и Робертом Флеком она возглавила европейскую биеннале современного искусства «Манифеста 2»; подготовила выставку «Чарующие грани Фландрии — два часа шириль или два часа вдаль» (Лиссабон, 1998 и Антверпен, 1999) и организовала проект «Generation Z» в арт-центре P.S.1 (Нью-Йорк, 1999), совместно с Клаусом Бизенбахом и Аланной Хайсс. «Laboratorium» (Антверпен, 1999) и «Indiscipline» (Брюссель, 2000) — это другие ее крупномасштабные проекты, и, как уже упоминалось, она возглавила первую Брюссельскую биеннале в 2008 году.

Поразительно, насколько быстро столь молодой куратор приступил к сотрудничеству с громкими именами в мире искусства. Например, в 1996 году после выставки тогда еще молодого бельгийского автора Герта Верхувена Вандерлинден сразу предприняла проект со знаменитым американским художником Мэттом Малликаном. Это вызывает любопытство. Какие стратегии использовал молодой куратор, чтобы завоевать доверие у выдающихся художников и других знаменитостей, таких как Шанталь Муфф, Борис Гройс и Бруно

Латур? Ответ стоит искать в странном мире принципов отбора, используемых в изобразительном искусстве.

«Малликан хорошо известен своими логограммами и пиктограммами. В то время он был успешным художником в галерейных кругах, хорошо продавался, и все знали его „маленькую графику“. Малликан работал и с другими формами, например сеансами гипноза. Впрочем, я заметила, что он их уже не практикует. Среди посетителей музеев и галерей эти сеансы не пользуются популярностью. Чем сильнее рынок, тем менее мир искусства интересуется гипнозом. Мне хотелось показать публике, какого рода мыслительный процесс предшествует живописному произведению искусства. Нельзя просто копировать то, что делают другие.

<...> Прежде чем начать работать, с человеком нужно наладить доверительные отношения. Для этого я читала самые простые книги по менеджменту, например Ларри Кинга. Он рассказывает, как заинтересовать собеседника. Например, никогда не начинайте с разговора о себе. Всегда производите впечатление любознательного человека. Поэтому я часто пользуюсь методом интервью, ведь это хороший повод для встречи. И я никогда не говорю прямо с порога, что хочу сделать проект. Во-первых, я несколько раз завожу разговор издалека, иногда в интервью, иногда болтаю о совершенно посторонних вещах, о другом проекте и так далее... Потихоньку выстраивается контекст. Кроме того, обсуждая одну тему за другой, можно узнать, кто чем занимается. Нащупываются точки соприкосновения. Как создать ситуацию, в которой Бруно Латуру захочется рассказать что-нибудь о себе? Ведь это мир эго, и с этим надо считаться. X — немного истерична, Y — немного ненормален. Поэтому вам придется тысячу раз зайти к ним в гости с тортами и пирожными, с чем-нибудь еще. Может быть, прежде чем взяться за дело, надо навестить маму X.

<...> Кроме того, в мире искусства многое зависит от того, что ты из себя представляешь и что ты уже сделал. Естественно, они звонят своим коллегам и спрашивают, кто ты такой. <...> Всегда есть

задние двери и низкие пороги. Первый урок Ларри Кинга: „Никогда не обращайтесь к ним напрямую, сначала свяжитесь с их секретарем или ассистентом“. Не надо идти сразу к ним — это будет выглядеть чересчур амбициозно. И кроме того, надо определиться с темой. Если этого не сделать заранее, к тебе будут строже относиться. Часто я провожу предварительное исследование. Таким образом, в телефонном разговоре с этими людьми я уже могу упомянуть о том, что они сделали. Конечно, в таком случае вы никогда не уйдете с пустыми руками. <...> И еще можно грамотно сослаться на других: одно большое имя притягивает другое. Это поможет начать сотрудничать с серьезными людьми» (Вандерлинден, личное интервью, 2001).

Итак, все начинается с демонстрации признания и уважения к художественному произведению или творчеству. Следующий этап — налаживание доверительных отношений с художником, процесс, где особым значением обладает символическая экономика «грамотной отсылки к другим». В этой экономике важными факторами служат ответы на вопросы «Кто вы такой?» и — самое главное — «Что вы уже сделали?» Вандерлинден рисует картину возможной оптимизации процесса отбора. Средства создания неформальной экономики — это демонстрация интереса и ранее полученных знаний, а также внедрение в частную сферу жизни, что полностью соответствует постфордистской рабочей среде, в которой может функционировать принцип взаимности. Нередко интервью может оказаться любопытным инструментом разработки основной стратегии. Или, как предполагается во втором эссе этой книги: интервью помогает превратить новую идею в актуальную, выявляя ее и формулируя современные тенденции. С точки зрения коллективистской логики контекста, прежде чем принять решение, куратор тщательно анализирует современные дискуссии в рамках международного художественного контекста. Этот теоретический угол зрения весьма отличается от вышеописанных селективных практик Яна Хута. Прежде всего, начальная точка художественного отбора — речь идет об идеях — является принципиально другой

и позволяет ученым и теоретикам включиться в процесс, что также усложняет взаимосвязи между теорией, художественной критикой и произведением. Тексты о произведении искусства больше не выполняют той непосредственно легитимирующей функции, которую описал Бурдьё [Бурдьё, 1977 и 1992]. Разумеется, дискурсивные средства продолжают играть утвердительную роль. Но наряду с этим, в рамках практики включения теоретические комментарии присваивают себе репутацию художественного артефакта. Они легко могут смешиваться с другими артефактами, так что как минимум художественное произведение начинает жить в более разнородном интертекстуальном контексте. Творчество таких художников, как Карстен Хёллер — косвенное тому подтверждение. Но есть один важный момент: между текстом и художественным произведением устанавливаются более сложные отношения, чем предполагал Бурдьё. Отчасти эта сложность вызвана природой самого процесса включения. Фигура Вандерлинден характерна для нового круга международных кураторов, вершащих перемены в глобальном мире искусства. Различения, проводимые сегодня в этом мире, во многом нематериальны.

Однако различение, декларируемое куратором, должно быть зримым и узнаваемым для других. Именно поэтому Вандерлинден особо подчеркивала, насколько для нее важно работать с достаточно известными художниками или теоретиками. Ожидается, что публика хорошо знакома с рассматриваемым творчеством и способна распознать иной подход художника или теоретика. Это предполагаемое художественное или теоретическое знание свидетельствует о том, что молодой куратор главным образом обращается к группе коллег в художественной сети. С точки зрения молодого поколения это желание вполне объяснимо. «Новые профессионалы», как иногда называют поколение «независимых» кураторов 1990-х, в первую очередь стремятся утвердиться среди коллег из художественной среды — социальный механизм, у которого много общего с процессами в сфере производства знания, когда молодые ученые должны предъ-

явить себя международной группе коллег. Вандерлинден приступила к завоеванию места и упрочению репутации в сети художественных связей на мировом, а не на региональном уровне, как Хут.

Кроме того, эта международная направленность влияет на отбор художественных произведений, который все больше зависит от стандартов и тенденций в международной группе коллег. Это объясняет, почему позиция Вандерлинден в этом вопросе столь отличается от позиции Яна Хута. Если раньше директор музея — отчасти для пользы локальной сети своего учреждения — отбирал по трем группам критериев, то «независимый» куратор обычно руководствуется международным контекстом. В интернациональном круге кураторов стремительно сменяют друг друга «горячие темы»: проблемы гендера (особенно в начале 1990-х), процессуальный подход, научная метафора или проблема глобализации. Согласно латиноамериканскому историку искусств Мари Кармен Рамирес, интерес к глобализации во многом обусловлен влиянием развивающегося рынка культурной идентичности. После оттепели в отношениях Востока и Запада перед кураторами была поставлена задача подготовить сцену для всевозможных новых идентичностей. Кураторы могли заявить, что при помощи своего выбора, концептуализации и осмысления периферийных групп они создали более демократическое пространство. И вместе с тем они создают себе безупречную международную репутацию. В конце концов, «открытие» новых маргинальных групп также означает расширение художественных границ и арт-рынка (Ramirez, 1996). Поэтому кураторы так часто ссылаются на эти новооткрытые группы.

«Поиск для международных выставок надо рассматривать всего лишь как продвижение и исследование. Например, будучи знатоком Восточной Европы, можно стать влиятельным человеком, ведь в мире искусства не так много людей, которые в этом разбираются» (Вандерлинден, личное интервью, 2001).

Эта политика культурной репрезентации, обусловленная политкорректностью, отчасти сформировалась после падения Бер-

линской стены, в начале 1990-х годов Внезапно открылся «забытый» художественный потенциал бывшего Восточного блока, а вместе с ним развернулась деятельность по включению художественных произведений из этих стран. И, как уже отмечалось, после стран бывшего Восточного блока наступила очередь Африки. Теперь многие кураторы ищут таланты в Китае и Индии — как видно на примере documenta 11 (2002), которую возглавил нью-йоркский «африканец» Окуи Энвезор. В 1997 году documenta 10 (1997) во что бы то ни стало была должна возглавлять женщина, а теперь пришло время другого «меньшинства». Европейская биеннале современного искусства «Манифеста» образовалась в середине 1990-х годов, следуя этой глобализированной политике культурной репрезентации, и наиболее характерный пример здесь — «Манифеста 2», которую наряду с другими кураторами возглавляла Вандерлинден.

«„Манифеста“ была новым институтом, который функционировал между территориями центра и периферии. В 1989 году граница между ними все еще находилась под мощным влиянием разделения Востока и Запада. Помимо этой цели, организация хотела экспериментировать с молодыми кураторами, разрешала им испытывать новые модели и излагать собственные концепции. Итак, когда эта организация выбрала меня, я поняла, что есть вещи, с которыми нужно сжиться, иначе ты поставишь организацию в трудное положение. И это означает, что на своем пути мы встретили массу препятствий. „Работы скольких женщин (художниц. — П. Г.) выставлены?“ В какое-то время у нас выставлялось только 25% женщин, и это был предел. Нам не хотелось втягиваться в эту политику, но мы отдавали себе отчет, что если не справимся, это будет воспринято как преднамеренный бунт. Мы хотели, чтобы нас правильно поняли. <...> Граница между центром и периферией не обязательно пролегает между Востоком и Западом, во всяком случае не в 1996 году. Другая большая дискуссия была вызвана проблемой мусульманских общин в Европе. Тем не менее мы не затрагивали эту проблему, чем навлек-

ли на себя немало критики. Приходится иметь дело с реальностью публичных и повседневных дискуссий, которые влияют на решения. Для содержания выставки это не главное, но влияние действительно есть. Уровень „Манифесты“ обязывает играть представительскую роль» (Вандерлинден, личное интервью, 2001).

Поэтому на международном уровне факторы представительства сильно влияют на критерии отбора. Вполне очевидно, что эти факторы редко связаны с художественными интересами и предпочтениями. Или, с точки зрения представленных выше ценностных режимов: выбор содержания в меньшей степени обусловлен коллективной логикой содержания, а сингулярная логика содержания на него и вовсе почти не влияет. Вандерлинден отмечает, что соображения культурной репрезентации — это не ключевые факторы процесса отбора, но их ролью также нельзя пренебречь.

Другие актуальные темы глобализированного контекста связаны с метрополитанизацией и возрастающей мобильностью — реальной и виртуальной, — и сосредоточены вокруг таких понятий, как идентичность, безместность, транзитные зоны и т. д. В частности, Вандерлинден обыгрывает этот аспект в ряде сайт-специфичных проектов, таких как «Офисные башни Манхэттена» (Брюссель, 1997) и «Центр столетия» (Антверпен, 1999). Другой центральный вопрос конца 1990-х и начала 2000-х — это использование возможностей интернета. Такие художественные выставки, как «Laboratorium» и «Indiscipline», во многом виртуальны. Эта международная повестка, определяемая кочующими кураторами, неизбежно сказывалась на отборе произведений искусства. Материальный объект или образ отступает на задний план. Параметры отбора в значительной степени определяются концептуальными или тематическими разработками международной группы коллег, поэтому принципы отбора произведений здесь явно отличаются от мотивов Яна Хута. Если директор музея утверждает, что им движет интерес и «любовь» к материальному объекту или (автонормативные) идеи художника (например, Бойса), независимые

кураторы часто начинают с конструируемой на международном уровне «релевантной идеи», которую иллюстрируют произведения. Этот нематериальный рабочий процесс, в котором предварительно сформулированная идея «наполняется» содержанием, получил особое развитие в конце 1980-х — начале 1990-х годов. Однако новые профессионалы, и в частности Вандерлинден, хорошо осознают ограничения подобных практик и поэтому зачастую стремятся отличаться от предшественников, развивая иные методы отбора. В конечном счете сегодня хорошая идея должна быть «релевантной». Предсказуемо важную роль играет метод интервью, но нелишними оказываются и идеи Делёза...

«Кто-то, как, например де Дюв, конструирует внятный и последовательный дискурс, а затем иллюстрирует его на примере конкретных фигур художников. Получается, что художники поддерживают некий тезис или академический дискурс. Но лично я предпочитаю идеи Делёза. Он говорит, что интервью — это важное средство для всестороннего изучения идеи. Поэтому я всегда говорю: „Не закрывайте двери“. Пусть само содержание движет идеей. В процессе интервьюирования я пытаюсь определить и ясно сформулировать проблемные моменты. Я называю это просто процессом редактирования: вы самостоятельно „редактируете“ свой предмет, когда обсуждаете его с другими людьми. Поэтому такой процесс отбора сильно отличается от приведения аргументов в защиту некоего тезиса» (Вандерлинден, личное интервью, 2001).

Тем не менее в известной степени мы до сих наблюдаем действие этого механизма: идея или тема подкрепляется добытыми сведениями, после чего ее желательно представить на одобрение внутри художественной сцены. В конце концов, концепция нужна для определения того, кто есть кто в международном профессиональном сообществе. Как и в случае со ссылками на «периферийные группы», тематический отбор определяет идентичность организатора выставки. Концепция подтверждается и утверждается на успешных художественных выстав-

ках, тем самым становясь брендом деятеля искусства. В этой игре конструирования идентичности конфигурации социальной сети вновь играют важную роль: связь с известными кураторами и большими выставками может помешать формированию оригинальной идентичности. Организатор выставки, который утверждает свою собственную позицию, может предпочесть не вступать в коалицию с более откровенными коллегами.

«Куратор Х, который также был связан с documenta (11-й — П. Г.), настаивал, чтобы его с ней не ассоциировали. Мол, он будет участвовать в работе documenta, но не желает видеть свое имя в газетах. Он не хочет, чтобы его имя упоминалось в составе команды. Что ж, я знаю, что не должна вмешиваться. Иначе тебя всегда будут обходить стороной, потому что твое имя вызывает слишком сильные ассоциации. Надо уметь действовать самостоятельно и следить, чтобы ничто не угрожало твоей идентичности» (Вандерлинден, личное интервью, 2001).

Если бы Макс Вебер был жив, он, вероятно, объяснил бы все это как расширение целерационального поведения, которое все чаще практикуется наряду со своей ценностно-рациональной антитезой [Вебер, 1975] в насквозь профессионализированном и глобализированном мире искусства. В своей работе новые профессионалы отчасти уже следуют политике различения, направления деятельности в которой определяются в процессе поиска теоретической исходной точки, одобрения культурных меньшинств или особой концепции, а также — на поверхности — в процессе сложной социальной игры формирования и разрыва. Здесь мы наблюдаем возвращение довода поля, сформулированного Бурдьё, но только в более широком контексте. Безусловно, соревновательная политика различения по Бурдьё играет свою роль на международной социальной арене деятельности молодых кураторов [Бурдьё, 1977 и 1992]. Эти кураторы концентрируются вокруг определенных точек, что позволяет им сравнивать себя друг с другом. К точкам пересечения в международной сети кураторов

относятся «Манифеста», «Сонсбек» (Арнем), арт-центр P.S.1 (Нью-Йорк), Международная ассоциация независимых кураторов I.C.I. (Нью-Йорк) и менее крупные организации, такие как «Арех» в Нью-Йорке. Конечно, самая большая площадка — это documenta. Как и в поле, о котором писал Бурдьё, здесь можно обнаружить определенное иерархическое ранжирование, но на мировом уровне.

Дематериализация художественного отбора

История Хута и Вандерлинден указывает на важную перемену в принципах отбора. В 1970-е годы отбор произведения искусства все еще сильно зависел от локальных предпочтений, поэтому путь работы за пределы регионального контекста иногда был непростым. Глобализация и период 1980–1990-х открыли новые возможности. Важной фигурой этого переходного времени был Ян Хут — «провинциальный международник», который перемещался между этими двумя уровнями. Ключевую роль в этом процессе сыграла его преданность артефактам своего музейного хранилища. Однако сегодня существует явление, которое можно назвать «нелокализованным искусством». Некоторые организации и кураторы продолжают работать в пределах региона, но закреплены в нем лишь незначительно. Фактор географической близости художника или произведения искусства не так важен. Местное или географическое влияние едва ли прослеживаются в критериях отбора, за исключением случаев, когда этот критерий затрагивает определяемую на глобальном уровне актуальную тематику произведений.

Каким бы парадоксальным это ни казалось, основное различие в отборе, проводимым Яном Хутом и Барбарой Вандерлинден, директором музея и «независимым» куратором, один из которых начал свою карьеру до окончательной глобализации капитализма, другая — после, заключается в исчезновении капитализируемого объекта. Произведение искусства само по себе играет все менее значимую роль в обосновании отбора «независимыми» кураторами на мировом уровне. И это значит,

что в художественном отборе единичная и коллективная логики содержания (в соответствии с описанными выше ценностными режимами) теперь занимают весьма скромное место. Хут всегда мог позволить себе увлечься производением искусства, пусть даже это увлечение оказывалось заблуждением. Порой он годами щедро поддерживал одного и того же художника без какой-либо помощи со стороны.

Но если помощь так и не появлялась, Хут был вынужден отказываться от художника. Когда в художественной сети центральное место занимает материальный артефакт, проще определить ее структуру. Именно поэтому Хут поддерживал хорошие отношения с коллекционерами и владельцами галерей. В его коллективистской логике контекста они являются важными союзниками, так же как и директора музеев. «Исчезновение» материального объекта вынуждает «независимого» куратора прибегать к сингулярной или даже коллективной логике контекста. Однако в коллективистской логике контекста ключевыми социальными референтами выступают не столько коллекционеры и владельцы галерей, сколько сами кураторы и иногда искусствоведы. Даже сам художник еще берется в расчет. Но позволим себе провокационное утверждение: слова художника становятся важнее его дел. Храня верность постфордизму, языковое мастерство играет основную роль уже в процессе отбора. Кроме того, развитие событий в мире искусства значительно ускорило из-за перехода от материальных произведений к обмену нематериальными идеями. В конце концов, как утверждалось однажды, материальные произведения в определенной степени инертны. Они глубоко и многообразно укоренены в художественной сети: не только потому, что немало критиков посвятило им столько слов, но и потому, что критики, реставраторы и страховые агенты тесно связаны с ними. Нелегко выйти из-под влияния артефакта, так долго окруженного ореолом сакральности — пусть даже в прошлом. Несколько иначе выглядит ситуация в мире искусства, который зиждется на идеях. Идеи как волна — приходят и уходят.

Следует отметить, что дематериализация процесса художественного отбора не означает его «декапитализации». Наоборот, в условиях нового обоснования глобальной конкуренции нематериальная идея превратилась в товар — вопреки каким бы то ни было идеалистическим, культурно репрезентативным, ангажированным, иногда политически корректным, но всегда благородным идеям «независимого» куратора. В постфордизме слово стало плотью.

Библиография

- Бурдье П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ [1977] // *Социальное пространство: поля и практики* / Сборник статей. М.: 2005.
- Бурдье П. Различение: социальная критика суждения [1979] // *Западная экономическая социология: Хрестоматия современной классики*. М.: РОССПЭН, 2004.
- Бурдье П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-П. *Общедоступное искусство. Очерк о социальном использовании фотографии* [1965]. М.: Практикс, 2004.
- Латур Б. *Пастер: Война и мир микробов, с приложением «Несводимого»* [1988]. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2015.
- Эник Н. *Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения* [1991]. М.: V-A-C Press, 2014.
- Becker H.S. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1982.
- Boltanski L., Thévenot L. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- Bourdieu P. *Sociologie de la perception esthétique* // *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, № 241 (4), 1969. P. 161–176.
- Bourdieu P. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Callon M., Law J., in Rip A. (ed.). *Mapping the dynamics of science and technology. Sociology of Science in the Real World*. Hampshire and London: Macmillan, 1986.
- Gielen P. *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. Leuven: Lannoo Campus, 2003 [also published in 2008].
- Gielen P., Laermans R. *Flanders. Constructing identities: the case of "the Flemish dance wave"* // Grau A. and Jordan S. (eds.). *Europe dancing, perspectives on theatre dance and cultural identity*. London: Routledge, 2000. P. 12–27.
- Gielen P., Laermans R. *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor de beeldende-kunsten in Vlaanderen*. Tiel: Lannoo, 2005.
- Gomart E., Hennion A. *A sociology of attachment: music amateurs, drug users* // Law J. and Hassard J. (eds.). *Actor Network. Theory and after*. Oxford and Malden: Blackwell, 1999. P. 220–247.
- Hassard J., Law J. (eds.) *Actor Network. Theory and after*. Oxford and Malden: Blackwell, 1999.
- Heinich N. *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- Heinich N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculptures*. Paris: Klincksieck, 1996.
- Heinich N. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- Heinich N. *Le Triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- Heinich N. *Être écrivain*. Paris: La Découverte, 2000.
- Heinich N. *What is an artistic event? A new approach to sociological discourse* // *Boekmancahier*, № 12 (44), 2000. P. 159–168.
- Heinich N. *Let us try to understand each other. Reply to Crane, Laermans, Marontate and Schinkel* // *Boekmancahier*, № 14 (52), 2002. P. 200–207.
- Heinich N., Pollak M. *From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position* // Greenberg R., Ferguson B. W. and Nairne S. (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London and New York: Routledge, 1996. P. 231–250.
- Hennion A. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailié, 1993.

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

- Laermans R. *Nathalie Heinich, sociologist of the arts: a critical appraisal* // Boekmancahier, N° 12 (46), 2000. P. 389–402.
- Latour B. *Wetenschap in actie. Wetenschappers en technici in de maatschappij*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1988.
- Latour B., Woolgar S. *Laboratory life. The social Construction of Scientific Facts*. Sage: London, 1979.
- Luhmann N. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- Mouffe C. (2005). *On the Political*. London and New York: Routledge.
- Moulin R. *L'artiste, l'institution et le Marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- Zolberg V. *Constructing a sociology of the arts*. New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1990.

Биеннале: пост-институт

нематериального труда

Художественная биеннале — некогда средство продвижения национального государства и его светской веры, национализма — сегодня приобрела несколько иную форму. Актуальные политические проблемы отходят на задний план и уступают место всемирной конкуренции городов, которая привела к появлению большого числа биеннале. Анализируя успех этих мероприятий, нельзя не упомянуть, с каким энтузиазмом к ним относятся политики, менеджеры и другие спонсоры. Этот интерес со стороны слишком разных слоев общества навлекает на биеннале подозрение. В конце концов, они легко вписываются в неолиберальную маркетинговую стратегию так называемых креативных городов. Лениво перелистывая выставочные каталоги, читатель может удивиться: из каталожных текстов следует, что биеннале порой сами воспринимают себя как проблематичных гибридов-монстров. Кажется, что участники биеннале — художники, кураторы и критики — не утратили необходимой саморефлексии. И тем не менее, преисполненные амбиций, они продолжают радостно принимать участие в этом удивительном мире, несмотря на временами накачивающую физическую и умственную усталость. Вероятно, сколько на свете глобальных творческих кочевников, столько и аргументов они могут привести в свою защиту. Несомненно, они надеются, что в один прекрасный день добьются успеха. И, разумеется, помимо амбиций у них есть неподдельный интерес и идеализм. Однако нельзя отрицать, что даже самые искренние кураторы постоянно сталкиваются со всепоглощающим неолиберализмом. Судя по всему, чтобы выжить в глобальной художественной системе, нужна известная доля цинизма и оппортунизма. Эти два понятия являются эмоционально нагруженными — и, как правило, нагруженными негативно, а потому требуют некоторого пояснения.

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Веселый «заяц»

В повседневной речи такие понятия, как цинизм и оппортунизм, имеют негативный смысловой оттенок и обычно приписываются человеку. Здесь же, как уже упоминалось со ссылкой на итальянского мыслителя Паоло Вирно, цинизм и оппортунизм используются вовсе не с уничижительной целью [Вирно, 2004] и без оценочного суждения. Более того, они определяют не столько человеческие поступки, сколько общее настроение коллектива. Сегодня цинизм и оппортунизм являются структурным компонентом нашего глобализированного общества. Или, как утверждает Вирно, они окрашивают «эмоциональную тональность множества» в рамках постфордистской мировой экономики. В мире современного искусства цинизм и оппортунизм стали необходимым способом функционирования. Объясним подробнее, почему это так.

Цинизм порожден осознанием того, что даже если люди и впрямь поступают в соответствии с правилами, все равно между этими правилами и реальностью, которая якобы ими регулируется, пролегал пропась. Те, например, кому известны правила сегодняшнего мира искусства, занимаются тематическими выставками, где предпочитают затрагивать проблему социальной ответственности, о чем свидетельствует бум новой вовлеченности, социального активизма, политической или экологической критики и т. д. Все это происходит на фоне нелиберальной действительности — коммерческих телефонных компаний и авиалиний с их экологически безответственными перелетами, массового туризма и практически неизбежных международных маркетинговых стратегий. Если, с одной стороны, мы обратим внимание на дискурс большинства кураторов и художников международного масштаба, а с другой — на их реальные действия, то пропась, зияющая между словом и делом, бросится нам в глаза. В глобальной сети биеннале циничное поведение оказывается эффективным.

Данный вывод позволяет критикам с некоторым злорадством обращать внимание на последствия такого поведения. Но как раз

в силу того, что критика приписывает цинизм индивиду, она часто пренебрегает анализом институционального характера этой проблемы. Она заведомо отвергает критический потенциал циничного поведения, по крайней мере его манипулятивные или подрывные свойства. Отбирая и используя богатые ресурсы, предоставленные нам современной рыночной экономикой, мы также получаем возможность придавать им собственное значение, порой искажая их первоначальный смысл. Всеобъемлющий неолиберализм самими разными способами заявляет о все новых возможностях, пусть даже исключительно на дискурсивном уровне. Странствующий по свету куратор может соглашаться с вышеупомянутым критиком, но для достижения своих целей он использует принципиально иные стратегии. В то время как критик с пуританской аскезой воздерживается от соблазнов капитализма (по крайней мере, на словах), то куратор — это веселый «заяц», который намечает пути бегства из цитадели неолиберальной гегемонии с бокалом хорошего вина в руке. Стоицизм в одной сфере деятельности не препятствует идеализму в другой. В сущности, идеализм требует здоровой доли цинизма, что понял еще в 1930-е годы Бертольд Брехт. Но какой план действий лучше — вопрос открытый. Ясно то, что в силу своего двойственного характера вторая стратегия гораздо сложнее первой. Эта сложность может стать лучшим ответом еще более сложному миру, оставаясь при этом чрезвычайно трудным упражнением в равновесии.

Поэтому куратор — а по сути дела любой творческий деятель — международного масштаба наслаждается благами вездесущей неолиберальной рыночной экономики, при каждом удобном случае рассказывая критическую, вовлеченную или уникальную историю. Другими словами, такой куратор — всегда большой оппортунист. Однако мы должны понимать оппортунизм в буквальном и нейтральном смысле: это «умение цепляться за возможности», действовать нестандартно в постоянно меняющихся условиях труда. Это искусство жить в ситуации хронической нестабильности, с непредсказуемыми

поворотами событий и постоянными нововведениями — в мире, где непрерывно появляются новые возможности и удобные случаи. Международным кураторам периодически приходится реагировать на новые географические, социальные и политические условия. Они должны уметь применять всякую новую возможность и обращать ее себе на пользу. По меньшей мере здесь требуется недюжинное умение адаптироваться и гибкость мышления. Непрерывно меняющиеся обстоятельства и новые идеи должны трансформироваться в предпочтительно провокационный конечный продукт, то есть выставку. Вероятно, передвижная «Манифеста» служит лучшим примером организации, которая усвоила эту оппортунистическую тональность на всех своих уровнях. В конце концов, любая передвижная выставка позволяет нащупать локальные экономические, политические и социальные возможности. Странствующему куратору постоянно приходится работать в различных условиях локальных, исключительно эпизодических пунктов остановки, которыми зачастую являются биеннале.

Хорошая идея

Но что именно куратор может предложить этому остановочному пункту, где он высадился на какое-то время? Или почему именно этого куратора пригласили реализовать свой проект? Из-за его организаторских способностей? Или все дело в славе и имени? Возможно, эти факторы играют некоторую роль, но суть взаимодействия еще более эфемерна и нестабильна. По большому счету те, кто сколько-либо честно, то есть без экономических или политических мотивов, относится к кураторскому рынку, в первую очередь ищут хорошую и подходящую идею. А что такое хорошая идея? Согласно аксиомам современности, в мире искусства хорошая идея должна пониматься как новая или нетрадиционная мысль. Даже бывалый куратор, чья концепция получила широкое признание, вряд ли может позволить себе повторяться. Некоторые повторения могли допускаться среди «первого поколения» независимых кураторов, чьи имена часто ас-

социировались с единой концепцией (хотя даже здесь требовалась определенная подвижность). Но сегодня такая непреклонность куда менее эффективна. Поэтому для готовой идеи не менее важно прилагательное «подходящая». В конечном счете хорошая идея постоянно возрождается, и помимо всего прочего это может означать, что она отвечает географическому или социальному контексту, потребителю, художественной ситуации и т. д. Выставочная концепция, перенесенная из Нью-Йорка в Стамбул, потеряет всякий смысл. Как и художника, повторяющегося в своем творчестве, куратора-рецидивиста призовут к ответу за его старомодные идеи.

Поэтому неудивительно, что чаще нанимают молодых кураторов. Маловероятно, что в этом возрасте люди страдают склерозом, но дело все-таки не в этом. Дело в том, что сегодня хорошая идея должна быть и подходящей, и новаторской: она должна учитывать местную художественную, экономическую и/или политическую ситуацию. Другими словами, хорошая идея оппортунистична (в нейтральном и безоценочном смысле слова). Поэтому находчивый куратор предлагает свою идею с поправкой на необходимую приспособляемость и гибкость. Неудивительно и то, что за последние десять лет излюбленным рабочим методом организатора выставки стал формат интервью или хотя бы диалога. Ведь этот формат дает возможность апробировать потенциальную выставочную концепцию в новом контексте.

Но как узнать, что приглашенный куратор предложит хорошую идею? Ответ и прост, и неприятен одновременно: это невозможно предсказать. Инвестиции в хорошую идею, плодотворное шоу или реализованную в данном контексте концепцию выставки — всегда рискованная затея. Когда куратор только нанят, хорошая идея или интересная, правильная концепция существуют лишь потенциально. Пока это журавль в небе. Безусловно, есть средства оценки инвестиционного риска: «ретроперспективный принцип» действует и для выставочной карьеры куратора, и для творчества художника [Гилен, 2004]. Ранее созданные произведения служат критерием измерения

качества тех произведений, которые будут созданы. Однако предполагаемое воплощение остается весьма умозрачительным. Поэтому, когда организатор биеннале подписывает договор с куратором, тем самым он капитализирует потенциал или обещание, а не конечный продукт. По мнению Вирно, именно этот потенциал — суть постфордистской рабочей среды, или, иначе говоря, суть нематериального труда.

Согласно многим социологам труда, и политическим философам, современный постфордизм — с его индивидуализацией, деругинизацией, гибким рабочим графиком, умственным трудом и т. д. — получил развитие после студенческих бунтов 1968 года и забастовок на заводе «Фиат» в 1970-е. Как говорилось выше, Антонио Негри и Майкл Хардт [Хардт и Негри, 2004] утверждают, что нематериальный труд начал занимать господствующее положение среди всех форм производства, и даже в сфере материального или сельскохозяйственного труда. Разумеется, это не означает, что материальный труд или монотонный фабричный труд попросту исчезли. Такое производство обычно перемещается в страны с низкой заработной платой. Тем не менее, как уже упоминалось в первом эссе, даже этот труд был кодифицирован в соответствии с социальной логикой постфордизма. 1970-е годы часто считают началом процесса дематериализации. И, вероятно, не случайно в этот период появился интерес к одному из первых кураторов международного уровня. Харальд Зеeman покинул музей одновременно с исчезновением из него материальных артефактов. На смену главенству объекта пришел концептуальный подход. Или, с учетом вышеизложенного, особое значение стало уделяться не демонстрации материальных произведений, а нематериальному труду. Как и в других сферах труда, это событие означает не просто исчезновение материала, в данном случае произведения искусства. Отныне произведение разыгрывается как инсценировка идей. Иначе говоря, даже основы мира искусства не смогли избежать новой машинерии постфордизма.

Отступление: белый куб, или неолиберальное отрицание

Только что мы кратко обсудили противоречивую деятельность куратора в условиях вездесущего постфордизма. Помимо всего прочего, эта деятельность заставляет придерживаться оппортунистических установок ради соответствия постоянно меняющимся художественным, экономическим и политическим условиям труда. В то же время искусствовед и куратор Елена Филипович [Филипович, 2005] отмечает, что, как это ни парадоксально, большинство организаторов биеннале до сих пор обращаются к концепции музейного пространства, своего исторического антипода, что справедливо и в отношении передвижной «Манифесты». В пространстве биеннале неоднократно встречается классический белый куб Альфреда Барра, визитная карточка нью-йоркского Музея современного искусства (МоМа) с конца 1920-х годов. Проницательно замечая, что не прошло и десяти лет, как нацисты предпочли то же самое оформление в интерьере «Дома искусства» в Мюнхене, Филипович удивляется, почему для двух совершенно непохожих идеологий белое пространство оказалось одинаково притягательным. Ответ отчасти предсказуем: это «порядок», «рациональность», «универсальность» и «(западная) современность». Но два других качества в том же перечне заслуживают особого внимания: это «нейтральность» и особенно «отрыв от контекста». Иными словами, белый куб, весьма полюбившийся кураторам и организаторам биеннале, отсекает себя от нестабильной окружающей среды. В результате выставки порой производят весьма галлюцинаторный эффект, пишет Филипович, приводя в качестве примера documenta 11 Окуи Энвезора: «Как заметил один из критиков, на выставке затрагивались „проблемы геноцида, бедности, политических арестов, промышленного загрязнения, последствий землетрясений, разорения заброшенных рудников, а также сообщалось о недавних катастрофах — и все в пространстве незыблемого белого куба“» [Filipovic E. The Global White Cube].

Концепция белого куба популярна в музейных пространствах по всему миру, так как инсценированная автономия куба отрицает

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

какие-либо политические, экономические или религиозные обстоятельства. Кроме того, введение этих сфер в музейное пространство позволяет сгладить любую проблему или социальный конфликт в комфортной зоне вымысла. Возможно, именно по этой причине белый куб вызывает такую симпатию, порой даже со стороны тоталитарных режимов. В условиях всеобъемлющего неолиберализма идеологическое безмолвие белого пространства воспринимается как дар свыше. В конце концов, господство любого догмата веры укрепляется отрицанием его идеологического характера — таким образом он может легко притвориться неопровержимым реализмом.

Флирт с Делёзом

«Ризома», «сети», «номадизм», «линии уклонения», «неиерархические формы организации» и т. п. — такими словами организаторы одной биеннале описывали свою деятельность на протяжении последних десяти лет. По-видимому, documenta 12 (2007) ознаменовала собой кульминационную точку делёзианского дискурса. Как знать? Однако вопрос в том, действительно ли сегодняшние биеннале обладают этими качествами. Сделанное нами только что отступление предполагает обратное. В сомнительной связи биеннале и белого куба, события и музея заметна как минимум определенная двойственность. В частности, классический музей — это одна из институционализованных организаций, которые испытывают постоянно растущее давление со стороны. И все-таки эта организация не канула в лету. Вероятно, именно поэтому ее часто воспринимают как пережиток, особенно когда речь идет о крупных музеях [напр., Мёнтман, 2008]. Но что не так с этим институтом, который, по общему мнению, мешает биеннале и странствующему куратору?

Как кажется, что институт — это один из самых изучаемых предметов социологии [Гилен, 2007]. В науке это понятие истолковывается двояко: с одной стороны, «институт» означает конкретную организацию, включающую людей, здания и предметы; с другой

стороны, понятие «институт» распространяется на целую систему ценностей, норм и обычаев, которые общество считает важными. Поэтому они институционализируются, выражаются в более или менее постоянной форме, охраняются и одобряются. Наиболее известным институтом является, вероятно, семья, регулирующая воспроизводство в определенном культурном контексте. Но в данном случае в качестве примера лучше всего привести институт церкви. Социология религии различает Церковь с прописной «Ц» и церковь со строчной «ц». Первая обозначает всю совокупность верований, норм и ценностей, которые институт Церкви учреждает и увековечивает, последняя — «организационную инфраструктуру» людей, зданий, реликвий и т. д., которые воплощают в себе этот институт и поддерживают его. В институте искусства обнаруживается аналогичное двойное значение. С одной стороны, он состоит из художественных галерей, биеннале, арт-центров, музеев, художественных произведений и людей; с другой — представляет собой целую совокупность художественных и культурных ценностей (например, подлинность, креативность, оригинальность), выражаемых им в рамках общества — в прошлом национального государства. По сути дела все художественные организации являются частью искусства как социального института, но особое место в нем занимают такие крупные организации, как музеи. Предполагается, что эти организации наиболее отлажены и что они берут на себя роль «хранителей» и «координаторов» художественных ценностей и практик. Эти слова могут звучать высокопарно, но, согласно распространенной социологической идее, культурные практики развиваются одновременно с интенсивным социальным процессом иерархизации ценностей и норм. В классической социологии, у института есть ряд обязательных характеристик, часть которых мы ниже опишем. Можно надеяться, что это перечисление позволит понять, в чем видят корень проблемы странствующие кураторы и организаторы биеннале. Прежде всего, институт воспринимается как внешняя, объективная реальность. Это означает, что он возвышается над индивидуальной

технологичностью, которая к тому же воспринимается как сама собой разумеющаяся. Мы вплотную подошли к важному предмету критики в мире искусства, основанном на сингулярном ценностном режиме, вокруг которого, как показала Натали Эник [Эник, 1991], все вращается. Дело в том, что и художник, и куратор ревностно отстаивают свою индивидуальность и аутентичность. Возможно, их коробит от одной только мысли о «над-индивидуальном» механизме. Однако в данном аргументе важнее то, что подобный институт подразумевает историчность. Отсюда можно сделать два вывода. Во-первых, у института есть своя история, и он часто полагается на нее, чтобы поддержать и даже узаконить свое существование и деятельность в современном обществе. Кроме того, институт постоянно и активно работает с прошлым, отбирая, возобновляя и при необходимости переопределяя некоторые исторические проблемы. Или, как однажды выразилась американский антрополог Мэри Даглас: «Институты помнят, но они же и забывают» [Даглас, 1986].

Речь идет о важной социальной роли института искусства как хранителя культурного наследия. Именно этот институт в ответе за то, что одно запоминается, а другое забывается. Когда речь идет о музеях, мы не можем пренебречь этой охранительной функцией. Желательно, чтобы даже современная художественная деятельность осуществлялась не в историческом вакууме, а с ясным пониманием прошлого. Если это происходит, то возникает любопытный конфликт новаторства и консерватизма — конфликт, который также будет обсуждаться впоследствии — в главе, посвященной исторической памяти и Антверпенскому музею современного искусства. В идеальном варианте это историческое сознание осуществляют музеи как основные площадки института искусства. Одновременно они порождают необходимую «инерцию», с которой должно или хотя бы может соотноситься все экспериментальное или новаторское. Поэтому музеи отчасти управляют временной логикой или художественной конъюнктурой института искусства в целом. Когда они открывают

двери для инновации, то тем самым провозглашают начало новой эпохи для всего местного, национального или международного мира искусства. Как правило, крупные институты делают это лишь изредка. Ведь в конечном счете они выполняют свою социальную роль, постоянно сравнивая прошлое и настоящее. Стоит признать, что эта социальная роль сопряжена с определенным риском, так как институты могут оказаться слишком неповоротливыми и слишком долго тянуть с инновациями, постепенно теряя свое «величие». Именно с этим «величием» на протяжении последних тридцати лет (и особенно на первых порах) сражались биеннале и кураторы мирового уровня, утверждая, что музей препятствует новаторству. Как было сказано выше, в сегодняшнем мире искусства хорошая идея — это, в соответствии с доктриной модернизма, новая идея. Такой способ мышления постоянно бросает вызов культурному наследию и прошлому. Причиной этой борьбы является не только тормозящий эффект художественных традиций, но и то, что, как вполне может обнаружить история, новая идея не так уж и нова.

Однако перечисленные особенности института искусства фигурируют на макросоциологическом уровне, где им сопротивляются как организаторы биеннале, так и странствующие кураторы. «Институт» как социальный феномен для них враждебен. На этом мезосоциологическом уровне, то есть на уровне организации, в дело вмешиваются другие факторы. Ведь институционализируемая организация классического типа следует жесткой иерархии с постоянными должностями и не особенно гибкими условиями труда. Эта предельно упрощенная зарисовка может выглядеть как устаревшее клише. И все-таки, если посмотреть на большинство художественных музеев (разумеется, в Европе), по-прежнему можно заметить некоторые признаки, которые подтверждают это наблюдение. Назовем только четыре: фиксированное время работы (и время начала работы), фиксированное время посещения, жесткое разграничение функциональных подразделений (художественный персонал,

учебный отдел, связи с общественностью, технический персонал и руководство) и сосредоточенность на материале (коллекция, или по крайней мере, художественные произведения). Безусловно, вторая особенность противоречит постфордистскому требованию гибкости в мире искусства глобального уровня. Зато формат биеннале вполне соответствует этим критериям нематериального труда и поэтому демонстрирует типичные признаки пост-институции. В силу своей периодичности и событийности работа на биеннале подразумевает временные контракты. Это ключевое наблюдение социологии труда в современном мире искусства превращается в романтическое и лишённое критики культивирование кочевого образа жизни в постоянно движущихся сетях. Однако этот делёзианский флирт с пост-институцией (не то чтобы Делёз указывал в этом направлении — речь скорее идет об употреблении этого жаргона в мире искусства) с современной биеннале в главной роли сильно умаляет богатства классического института искусства. Например, случайные посетители биеннале регулярно сталкиваются со структурной амнезией, с отрицанием местного контекста, поверхностностью и, как правило, с нехваткой определенности. Биеннале — или, точнее выражаясь, чрезмерный рост популярности биеннале — оставляет совсем немного места для историчности и еще меньше времени, необходимого для тщательных исследований, а также нередко игнорирует местные особенности — достаточно обратиться к приведенному выше рассказу о белом кубе. Именно эти принципы защищал музей как классический институт искусства. Тем не менее за последние десятилетия он претерпел значительные изменения, к которым, помимо прочего, относятся рост числа временных выставок, пропорциональный уменьшению числа исследований и упадку интереса к коллекциям. Даже музей — конечно, если это музей современного искусства — заразился вирусом биеннале. Даже музей обнаруживает пост-институциональные признаки, потому что он тоже превратился в постфордистскую организацию.

Шизофренический уклон

Структурная амнезия, невнимательность и развитие странствующего мира искусства невольно вызывают вопросы о направлении эволюции художественных биеннале за последние десять лет. Мы, несомненно, наблюдаем первые попытки заново сформулировать некоторые идеи и даже провести реорганизацию в мире искусства. Куратор снова присматривается к местному контексту или пытается связать международные потоки с местными художественными и культурными практиками на «глокальном» уровне (об этом, например, свидетельствует не только биеннале в Кванджу 2002 года, но и успех Музея современного искусства в Барселоне). Сегодня мы можем наблюдать шизофренический уклон, который, с одной стороны, поощряет мобильность, горизонтальную открытость, любознательность и инновационный импульс пост-института, а с другой — демонстрирует крепнущее стремление вернуться к своим истокам, коллективной памяти и стабильности, то есть к прежним институциональным ценностям. Кроме того, это шизофреническое раздвоение между пост-институтом и «классическим» модернистским институтом можно проследить и во внутреннем напряжении понятия «хорошая идея», о котором говорилось выше.

Как я уже сказал, в мире современного искусства хорошая идея — это новая идея. Помимо всего прочего, это означает, что она оригинальна, что она отстаивается и доказывается с необходимой решительностью. Более того, новая идея хороша только в том случае, если ее можно сопоставить с прежними, и институт искусства с классическим музеем во главе раньше предоставлял возможности для этого. Однако в сегодняшнем глобальном мире искусства важнее оказывается идея подходящая. Верность исходно оригинальной концепции в скором времени может быть истолкована как косность и замкнутость. Другими словами, в подлинно оригинальной идее нет бесконечной вариативности и адаптивности, которые так необходимы в ситуации неустойчивых связей.

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Болтански и Кьяпелло считают: «...разрушение традиционного понятия подлинности — как верности себе, как сопротивления субъекта давлению других, как стремления к истине в смысле соответствия некоему идеалу — тесно связано с сетевой концепцией мира. Не приходится сомневаться, что в мире пересечений верность себе предстает как ригидность; сопротивление другим — как нежелание поддерживать связи; истина, определяемая через тождественность представления оригиналу, — как игнорирование бесконечной изменчивости существ, которые циркулируют в сетях и модифицируются всякий раз, когда вступают в отношения с другими существами, в результате чего ни одно из их проявлений не может восприниматься как первоначальное, с которым можно было бы сравнить остальные. В сетевой модели мира постановка вопроса о подлинности формально невозможна» [Болтански и Кьяпелло, 2005]⁴.

Внутреннее противоречие между подлинной художественной идеей и новой, подходящей к случаю выставочной концепцией сравнимо с неустойчивыми взаимоотношениями между классическим институтом искусства и пост-институтом. Так, отмеченный шизофренический уклон демонстрировал проект первой Брюссельской биеннале. Это выразилось, среди прочего, в энергичном стремлении заново определить географию выставки. Фокусом ее географии уже не было национальное государство — напротив, интернациональная раскрутка города как «сердца Европы», хотя бы и через допуск художественных организаций Фландрии (то есть, уже не только из Брюсселя), Германии и Нидерландов к участию в разработке выставочной программы. Кроме того, благодаря тесному сотрудничеству с институтами, которые по-прежнему должны хранить историческую память, в частности с музеями, была предпринята попытка противостоять нехватке историчности в хаосе глобального потока. Таким образом, кажущееся ригидным отстаивание подлинности может быть сбалан-

⁴ Цит. по: Болтански Л., Кьяпелло Э. *Новый дух капитализма*. С. 754 (перевод уточнен).

сировано бесконечной изменчивостью и разнообразием, востребованными в условиях глобальной нелиберальной сетевой системы. Возможно, пока что такие затеи можно считать преждевременными и поэтому ненадежными пилотными проектами — новой стратегией благонамеренных организаторов биеннале и кураторов, с которой они будут экспериментировать в будущем. Остается надеяться, что в один прекрасный день они выработают необходимую «инерцию» и «глокальность» в противовес вездесущей глобальной соревновательной истерии, в которую все чаще впадают сегодняшние биеннале.

Библиография

- Болтански Л., Кьяпелло Э. *Новый дух капитализма* [2005]. М.: НЛО, 2011.
- Вирно П. *Грамматика множества: К анализу форм современной жизни* [2004]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Хардт М., Негри А. *Множество: Война и демократия в эпоху империи* [2004]. М.: Культурная революция, 2006.
- Эник Н. *Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения* [1991]. М.: V-A-C Press, 2014.
- Douglas M. *How Institutions Think*. New York: Syracuse University Press, 1986.
- Filipovic E. *The Global White Cube* // Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds.). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- Gielen P. *Kunst in netwerken. Artistieke selectie in de hedendaagse dans en de beeldende-kunst*. Leuven: Lannoo Campus [also published in 2008], 2003.
- Gielen P. *Art and Social Value Regimes* // *Current Sociology*, № 53 (5). P. 789–806, 2005.
- Gielen P. *De Kunstinstituut. De Artistieke Identiteit en de Maatschappelijke Positie van de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap*. Antwerp: OIV, 2007.
- Möntmann N. *Playing the Wild Child: Art Institutions in a New Public Sphere* // *Open* 14, P. 16–27, 2008.

Художественная сцена:

подразделение экономической эксплуатации?

Если в одном месте с высокой социальной плотностью и мобильностью собрать картинную галерею, экспериментальный театр, международную школу танца, клуб альтернативного кино, пару фьюжн-ресторанов и лаунж-баров, и самое главное — побольше геев, — то получится художественная сцена. «Что здесь? Кто здесь? И что происходит?» — таковы, по выражению американского социального географа Ричарда Флориды, три главных W-вопроса (так уж вышло, что Флорида питает слабость к незамысловатому менеджерскому жаргону). На них необходимо ответить, если мы хотим выяснить, является ли занимаемое нами место «таким, как надо» [Флорида, 2005]. Думается, такое «место что надо» должно быть благоприятным и для экономики, и для имиджа города, и для межкультурной толерантности.

Сегодня художественная сцена стала важной экономической переменной и популярным объектом исследований. Однако в социологическом контексте понятие сцены оказалось не слишком популярным. Классический социолог умеет обращаться с такими понятиями, как «группа», «категория», «сеть» и «субкультура», но социальная сцена пока остается для него слабо изученной областью. Конечно, есть и исключения — например, работа Алана Блума [Блум, 2001]. Тем не менее общий недостаток академического интереса кажется весьма странным, ведь сцена является, возможно, наиболее точной характеристикой места социального взаимодействия. В условиях господства постфордистской экономики с типичными для нее размытостью границ рабочего времени, высокой мобильностью, гиперкоммуникацией, гибкостью и особым вниманием к креативности и успешности сцена представляет собой весьма функциональ-

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

ную форму социальной организации. Более того, это излюбленное временное пристанище для всех тех, кто постоянно перемещается из одной точки земного шара в другую. Почему же в постфордистском обществе сцена оказывается столь эффективным связующим?

Сцена и видимость

В повседневном употреблении слово «сцена» встречается, как правило, в альтернативных дискурсивных контекстах. Так, его едва ли можно встретить в качестве указания на социально приемлемые профессии или группы. Мы не употребляем слово «сцена» по отношению к государственным служащим, банкирам, полицейским или гетеросексуалам, но можем говорить о художественной, театральной, гей-сцене — кроме того, в английском языке есть такие понятия, как «сцена наркоторговли» (drug scene) и «преступная сцена» (criminal scene). Творчество и преступность, по-видимому, достаточно часто встречаются в одном и том же семантическом окружении. И в обществе у них есть по крайней мере одна общая черта: и творческая, и преступная сети связаны с новаторством. Как новаторские культурные практики, так и альтернативные образы жизни, и нелегальные экономические отношения представляют собой альтернативы здравому смыслу и тому, что считается социально приемлемым. По-видимому, понятие «сцена» всегда было открыто для гетеродоксальных форм дискурса. Тем не менее за последнее десятилетие то, что находилось на дискурсивной периферии, значительно продвинулось в сторону центра. Иными словами, «альтернативная сцена» стала внутри социального центра своего рода знаком качества. Сегодня такие маркеры, как «альтернативный», «независимый», «авангардный», воспринимаются в экономике как желанные бренды. И понятие «сцена» здесь не должно отставать от других, что вполне ясно уловил уже Ричард Флорида.

Сцена как форма социальной организации удовлетворяет ряду критериев, соответствующих относительно новым явлениям в обществе. В мире, где как в сфере досуга, так и на рабочем месте высоко ценятся

индивидуальность и подлинность, сцена создает комфортную обстановку. Эта форма социальной организации порождает свободу временных и гибких отношений, каких не предлагает, например, группа с относительно закрытым членством. Сцена порождает социальную сплоченность и коллективную идентичность, отличные от тех, что характерны для таких форм социальной общности, как возрастные или профессиональные группы. Отношения в пределах сцены относительно свободны от обязательств, но при этом определяются некоторыми правилами. Человек, желающий попасть на художественную сцену, должен подчиниться некоторому набору правил или социальных норм. Однако они гораздо менее определены, чем правила допуска в такие группы, как футбольный клуб, молодежное движение или профсоюз. Кроме того, одну сцену легко можно сменить на другую. Этим она отличается от субкультуры, которая требует специфической и довольно жесткой идентификации.

Именно эти характеристики делают сцену идеальной формой социальной организации в сегодняшнем сетевом обществе. Локальные сцены оказываются знакомыми узлами во всемирной сети. Они предоставляют глобальным кочевникам ровно столько привычного интимного уюта, сколько им требуется, и не больше. На художественных сценах Шанхая, Токио, Нью-Йорка, Лондона, Берлина или Брюсселя вы найдете знакомую систему координат в порой совершенно незнакомых культурных контекстах. Еще некоторое время назад, упомянув на одной из этих сцен имя Дэмиена Хёрста, вы бы немедленно оказались в общем поле взаимодействия, будь то интеллектуальный спор или просто беседа в баре. Сцена предоставляет надежное и понятное, хотя и заведомо временное убежище в глобализированном мире — или, как говорит Алан Блум, дарит своего рода «городскую интимность», помогающий человеку выжить в холодной среде города и в анонимности глобального времени. Отчасти это связано с тем, что на сцене профессиональная и публичная деятельность до некоторой степени перетекает в личную сферу. Профессиональные и частные занятия, рабочие и личные отношения часто сливаются воедино, а фойе гостиницы, вернисаж или

фьюжн-ресторан создают обстановку и для неформальной беседы, и для профессиональных переговоров. В сущности, профессиональные сделки нередко зависят от сплетен — и наоборот, неформальные беседы могут способствовать заключению сделок. Поэтому сцена является местом естественного пересечения формального и неформального. В свете замечок о неформальности, приведенных в нашем первом эссе, можно сказать, что сцена — это идеальный локус биополитического контроля.

Наше краткое перечисление публичных и полупубличных пространств, легко встраивающихся в формат сцены, выявляет и еще один аспект этой формы социальной организации. Сцена создает паноптический — в смысле Фуко — антураж для зрительного контроля видения и видимости. Условно говоря, тот, кто не виден «на сцене», не принадлежит к ней, а сцена, которая не видна, — это не сцена. Таким образом, это понятие остается очень близким к своему первоначальному этимологическому значению. Греческая *сцена* представляла собой палатку, шалаш или деревянную постройку, из которой выходили актеры. Театральность — важная составляющая «сцены» или, иначе говоря, сцена всегда подразумевает инсценировку. И следовательно, она естественно сочетается с требованиями, предъявляемыми к современному постфордистскому работнику, живущему преимущественно за счет реализации своих творческих идей. Любого, кто это делает, ждет существенная выгода, если его идеи будут сообщены как можно более широкой международной аудитории. На сцене необычное, своеобразное — всегда шик, правда, при условии, что аудитория заслуживает доверия. Ведь в конечном счете идея легко может быть осмеяна или украдена. Экономика идей живет в постоянном состоянии паранойи. По словам Болтански и Кьяпелло, «вместе с усилением потребности в самопроявлении можно ожидать распространения параноидальных типов поведения, диктуемых постоянным страхом, что тобой манипулируют, что тебя обкрадывают или используют в каких-то своих играх» [Болтански и Кьяпелло, 2005]⁵.

⁵ Цит. по: Болтански Л., Кьяпелло Э. *Новый дух капитализма*. С. 769–770 (перевод уточнен).

Публичное, интернациональное, но в то же время интимное окружение — идеальное место для создания социальных условий, обеспечивающих относительно безопасный обмен идеями. Тот, кто крадет идею на сцене, подвергается в худшем случае вербальным санкциям. Но заявление, что чья-то оригинальная мысль была откуда-то заимствована, возможно лишь в случае, если найдутся свидетели и если эта мысль уже была обнародована. Поэтому оригинальность или подлинность идеи может быть измерена рекурсивно, если эта идея уже когда-либо появлялась на сцене.

Freiheit macht Arbeit — свобода дает работу

Такие события, как биеннале, и такие институты, как картинная галерея или музей, представляют собой идеальные для художественной сцены полупубличные площадки, где могут циркулировать творческие идеи. Можно сказать, что они твердый фундамент. Или, точнее, делают сцену более заметной — превращают ее из невидимой в видимую. Это прежде всего касается художников, чьи работы выставляются в таких местах — на биеннале или в галерее. Устойчивый фундамент в буквальном смысле возводит художественную сцену и придает ей относительную долговечность. Это возведение сцены происходит, как уже говорилось, в полном соответствии с правилами постфордистского искусства. Кто-то работает здесь по временному договору, а кто-то, как это часто происходит в художественной среде, вообще без договора — в неизменно оживленной, проектно-ориентированной обстановке и, разумеется, с гибким рабочим графиком, непременно подразумевающим работу по ночам и наличие неукротимого творческого энтузиазма. Короче говоря, такая организация подразумевает особую трудовую этику, в соответствии с которой труд всегда приятен или должен быть приятным, в которой динамичность постоянно подстегивается молодыми талантами, а преданность идее превосходит денежные интересы. Вот черты, определяющие дух художественной сцены. Если попытаться рационализировать это колоссальное сти-

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

хийное желание и свободу труда (в частности, посредством жестких контрактных ограничений или рабочих соглашений), бюрократизировать или рутинизировать их, вы рискуете упустить из своей бутылки метафорического творческого джина. Однако не следует забывать, что такой творческий труд — это всегда дешевый и нестабильный труд, жертвующий социальным обеспечением ради так называемой свободы, — и это делает художественную сцену крайне привлекательной для внешних людей, таких как руководители компаний и политики. Ведь она не только подстегивает местную экономику и выводит город на мировой рынок, но еще — и это особенно важно — обнаруживает ту биополитическую этику, которая сегодня приносит экономическую прибыль. Деятели творческой сцены, по всей видимости, не верят, что Arbeit macht frei, как в нацистском концлагере, — они считают, что Freiheit macht Arbeit, свобода дает работу. Такую этику «творческой» свободы охотно перенимают агентства по временному трудоустройству, рекламирующие срочные контракты и «свободу», которую они дают.

Представим себе такую картинку (слегка гиперболизированную, однако в ней есть зерно истины): ты выброшен из культурной экономики, потому что ты перегорел, потому что тебе сорок пять, и ты больше не молодой и не сексуальный, и прежде всего, потому что ты слишком дорого стоишь. Ты неожиданно понимаешь, что у тебя нет детей (на сцене детей не заводят — они несовместимы с гибким графиком), что твой партнер или партнерша бросили тебя из-за твоих постоянных разъездов, что твой ближайший друг находится за 350 километров от тебя и тебе некому помочь с переездом, что у тебя нет пенсионных сбережений, потому что ты всегда работал по срочному контракту или вообще без контракта. Это та обратная сторона культурной индустрии и креативного города, о которой часто забывают и которую сегодня слепо принимают очень многие из тех, кто задает тон в культурной политике и в политике вообще.

Мы не будем, подобно Джорджо Агамбену, однозначно утверждать, что в результате риторической инверсии Freiheit macht Arbeit

концлагерь становится ключевой социальной структурой всего общества [Агамбен, 1998]. Но если пересечение профессиональных, публичных и домашних занятий (и в особенности взаимодействие, с одной стороны, формальности и неформальности, а с другой — видения и видимости) эксплуатируется на рациональных экономических основаниях, то культивируемая свобода художественной сцены действительно оказывается в неприятной близости к нечеловеческому отсутствию свободы в лагере. Сравнение сцены и лагеря является безусловным преувеличением, поскольку тем самым проявляется неуважение к ужасающим страданиям жертв нацистских лагерей. Однако суть в том, что свобода художественной сцены в рамках капиталистической инсценировки может быть лишь ложной свободой, поскольку она всегда служит четко определенной (то есть несвободной) цели — погоне за прибылью.

Тот факт, что Ричард Флорида и прочие неолибералы сценой вполне довольны, заставляет относиться к ней по меньшей мере подозрительно. Конечно, интерес политиков и бизнесменов к художественной сцене еще не должен вызывать паранойю. В конце концов, их внимание до некоторой степени демонстрирует, что художественные явления пользуются значительной общественной поддержкой. Но как только это внимание приводит к эксплуатации художественной сцены за счет ее неформальности и присущей ей этики свободы, а также к ее реструктуризации биополитическими средствами и превращению в фактическое отсутствие свободы, это дает художественной сцене серьезный повод для беспокойства.

Библиография

- Агамбен Д. *Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь* [1998]. М.: Европа, 2011.
- Болтански Л., Кьяпелло Э. *Новый дух капитализма* [2005]. М.: НЛО, 2011.
- Вирно П. *Грамматика множества: К анализу форм современной жизни* [2004]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Blum A. *Scenes* // Janine Marchessault and Will Straw (eds.). Public, № 22/23, 2002.
- Florida R. *Cities and the Creative Class*. New York: Routledge, 2005.

Институциональное воображение: обоснование искусства в плоском жидком мире

Только благодаря нашему умению «видеть мир сквозь двойной объектив» мы можем вообразить мир природы и мир культуры отличными от того, каковы они на самом деле. Поскольку человек умеет различать реальный мир и воображаемую, или вымышленную, «реальность», перемены и инновации не выходят за пределы человеческих возможностей. Независимо от того, означают ли такие перемены прогресс или деградацию, наша способность переключаться между реальностью и вымыслом крайне важна, поскольку позволяет воображать другие миры, творить, представлять различные модели общества или затрагивать экологические проблемы. Эмпирическая «реальность» воображаемого мира позволяет как фантазировать, так и строить самые утопические планы. Затем отрезвляющее возвращение из вымышленного мира в реальный дает шанс проверить эти планы на практике. Вполне вероятно, что наше воображение осталось одной из немногих возможностей выбраться из трясины, вытащив себя, подобно барону Мюнхгаузену, за собственные волосы. Социологам прекрасно известно, что люди, группы и организации всегда находятся внутри общества. Они не могут выйти за пределы общества, особенно с тех пор как оно превратилось в «глобальную деревню». Бегство (exodus) возможно только с помощью власти воображения. Или, вероятно, в этом случае нам стоит воспользоваться неологизмом inodus, выдуманным итальянским художником Микеланджело Пистолетто [Pistoletto M. The Cleverness of Spirituality], так как власть воображения позволяет нам присутствовать в физическом мире, мысленно ускользая от него. Именно поэтому неологизм напоминает о бегстве в мир. Мы дремлем на скучных заседаниях, планируем выходные во время проведения лекции, участвуем в коллективном

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

обсуждении реорганизации компании — это свидетельствует о том, что в пределах реального мира существует другой, воображаемый мир. Следовательно, воображаемое — это не только наше личное дело. Так же, как существует «всеобщий интеллект» Карла Маркса, существует коллективное воображение.

Однако эта универсальная — или хотя бы человеческая — возможность переноситься в воображаемое место сопряжена с риском. Ситуация, когда возвращение в реальность не планируется, может повлечь за собой изоляцию, оторванность от жизни, а иногда и полное безумие на индивидуальном уровне. Коллективное бегство из реального мира может обернуться эзотерическими культами или радикальными революционными движениями. Поэтому неудивительно, что власть — в прошлом Церковь, а теперь, как правило, государство — всегда интересовалась этим воображаемым пространством. Но когда власть сталкивается лицом к лицу с воображаемым, она всегда относительно бессильна. Полностью подавить диссидентскую, опасную и подрывную мощь воображения не под силу ни закону, ни темнице. Людей можно сажать на цепь и пытаться, целые группы населения можно отлучать от Церкви или изгонять в гетто, и все-таки их мысли будут свободными. Поэтому те, кому хочется контролировать воображение или в той или иной степени направлять его, не уничтожая само человечество, должны разработать поистине хитроумный план. Очень трудно искоренить «неправильные» мысли. В лучшем случае их можно сдерживать, а для этого тот, кому принадлежит власть, сам должен вступить на путь воображения. Короче говоря, с вымыслом лучше всего бороться вымыслом.

Поэтому не стоит удивляться, что в прошлом и Церковь, и государство тратили огромное количество времени, денег и усилий на создание образов и сложение легенд, освящение и национализацию искусства и истории, и даже «сакрализацию» и «патриотизацию» национальных ресурсов и географических районов. И религия, и национализм активно используют воображаемое, создавая особую реальность. Таким образом они пытаются поместить в карантинную

зону то, что всегда могло быть другим или по крайней мере считается угрожающим их собственному существованию.

Хорошо известно, что институты всегда играли ключевую роль в посредничестве между миром реальным и миром воображаемого. Если Церковь контролировала связь земного и небесного с помощью ритуалов, образов святых и богослужений, то с наступлением Нового времени музеи и образовательные институты взяли на себя ответственность за приумножение национальных богатств и культурного наследия. Однако благодаря секуляризации, продолжавшейся в течение всей эпохи модерна, у этих институтов появилась еще одна важная роль. Согласно большинству социологов, в XIX веке мир — в первую очередь западный — начал распадаться на социальные подсистемы, или ценностные режимы. В эпоху Нового времени не только происходит отделение Церкви от государства; тогда же усиливается разделение политики, армии, науки, экономики, искусства и семейной жизни. Защита границ между этими ценностными режимами была еще одной задачей институтов. Например, университет как средство институционализации науки должен был следить, чтобы в его стенах методы объективации не испытывали на себе влияния религии, власти или денег. Аналогичным образом суд брал на себя обязательство гарантировать, что его приговоры обоснованны и справедливы, а судьи не введены в заблуждение богатством или каким-либо суеверием. В зарождающихся демократиях парламентарная система и сопутствующее ей избирательное право создавались в надежде на то, что в политике общественный интерес будет занимать главенствующее место, что сами политики не поддадутся манипулированию и не пойдут на поводу у своих личных взглядов и взаимоотношений в семье или бизнесе. И, наконец, художественные институты — академии, музеи, галереи, журналы — были обязаны охранять воображаемое пространство художника от политической и религиозной пропаганды или коммерциализации.

Итак, в мире модерна институты должны были гарантировать «чистоту» и надлежащее функционирование своего социального окружения.

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

К тому же, они определяли столь необходимый регламент и этику взаимодействия разных ценностных режимов, например искусства и рынка, искусства и политики, или искусства и семейной жизни. И, что, вероятно, важнее всего, институты выступали посредниками между реальностью и вымыслом, каждый в своей сфере. Итак, институт защищал ценности и в особенности идеалы собственной сферы: от высшей справедливости в законодательстве до честной конкуренции в экономике и принципа *l'art pour l'art* в искусстве — все эти идеалы и ценностные нарративы были созданы в Новое время. Институты оказались столпами мира модерна. Они разработали ценностные режимы, символизирующие и охраняющие высокие идеалы, за которые стоит бороться. Никого не заботило то, что эти идеалы были весьма заоблачными и скорее относились к сфере утопии и вымысла. Напротив, это наделяло смыслом жизнь тех, кто хотел стать частью института. Жизнь с заранее определенной целью шла в ясном направлении, и, следовательно, эти институты можно назвать машинами вертикализации. Они создавали не только воображаемые высоты, но также историческую глубину и опору для развития. Поэтому, помимо всего прочего, институты всегда являются «кон-ституциями». В этом слове содержится латинский предлог «con-»/«com-», который означает совместное действие. Путь в воображаемый мир планируется сообща, и отождествляемые с ним ценности гарантируются и утверждаются коллективом. В этом смысле институты порождают — или порождали — чувство уверенности или даже безопасности и защищенности. Однако по той же причине они могли показаться крайне жесткими, иерархичными и чрезмерно авторитарными. Борясь с беззаконием, институты начинают тяготеть к социальной клаустрофобии.

Институциональная критика

Две волны институциональной критики, которые мы наблюдали в мире искусства, отчасти можно рассматривать как неудовлетворенность этой клаустрофобией. В более широком смысле скептическое отношение к классическим институтам вызвано тем, что они жестко

диктовали условия перехода из мира реального в мир воображаемого. В течение первой волны институциональной критики 1970-х годов казалось, что таким художникам, как Майкл Ашер, Роберт Смитсон, Даниэль Бюрен, Ханс Хааке и Марсель Бродтарс, не хватает воздуха. Они в буквальном смысле хотели взломать двери музея во имя воображения и демократии. Индивидуальная свобода и творчество противопоставлялись буржуазной морали и искусствоведческим канонам. Начиная с 1990-х годов второе поколение настроенных подобным образом деятелей искусства — среди них Фред Уилсон и Андреа Фрейзер — столкнулось с более обширным институционально-художественным полем, которое, помимо прочих, описал Пьер Бурдьё. В пределах этого поля художники не могут избежать давления властей и оказываются пойманы в «железную клетку» Макса Вебера. Предоставим слово американскому теоретику культуры Брайану Холмсу:

«Эта ситуация, когда критические исследования избирают сами себя в качестве объекта, привела недавно Андреа Фрейзер к заключению, что художественные институты непреодолимы, самодостаточны и только упрочиваются собственной самокритикой [Фрейзер, 2005]. Детерминистский анализ закрытых социoproфессиональных сфер Пьера Бурдьё, соединенный с идеями „железной клетки“ Макса Вебера и „освобождения от себя“ Мишеля Фуко, казалось бы, не оставляет субъекту ничего иного, как созерцать свою собственную психическую камеру заключения, украшенную в качестве компенсации несколькими эстетическими предметами роскоши» [Холмс, 2009].

Этот тупик институциональной критики вызван еще и крайне противоречивым отношением художников к собственным институтам. Как отмечалось выше, институты — это вертикальные, строго организованные ценностные режимы, которые охраняют свои границы, отделяющие их от других, таких как религия, рынок или политика, и именно поэтому они так ригидны. Критика института возможна лишь под защитой этого же самого института и ценностей, которые он представляет. В то же время такая критика всегда грозит размыть

институциональные границы, и поэтому институту становится труднее выполнять функцию коллективного убежища. Призывая к усилению демократии и ослаблению иерархии, институциональная критика одновременно распахнула перед плоским миром двери в искусство. Сквозь брешу, проделанные критикой в стенах института эпохи модерна, в него устремились другие ценностные режимы, которые разрушили не только его иерархию, но и его достоинство. Это обусловлено тем, что критика имела преимущественно негативный характер; это было нападение, предлагавшее мало альтернатив или новых стратегий. Если сегодня поднимется третья волна институциональной критики, она будет успешной лишь при условии, что возьмет себе в союзники проверенные нововременные ценности института искусства. Института искусства, который был объектом модернистской и постмодернистской критики, уже не существует. Он мутировал и разложился до неузнаваемости. Он не тот, каким был тридцать лет назад. Если критика вообще хочет быть эффективной, она должна иметь четкую направленность. Поэтому для начала было бы логично пристальнее изучить трансмутацию по крайней мере двух институтов искусства: художественной академии и музея.

Крушение столпов

Классические музеи XIX века создавали глубину, разворачивая историю; они предлагали иерархическую лестницу, определяя образцовый канон и гарантируя «величие» всякому, кто выставлялся в них, и даже праздным зрителям. Сакрализация произведения искусства могла осуществляться только путем погружения в глубокие колодцы истории. В художественном образовании выстраивались аналогичные иерархические взаимосвязи между сведущими и (пока) несведущими. Классическая связка «мастер–ученик» была вертикальной и наглядно демонстрировала действие закона и авторитета. Ученику полагалось идти вверх по общеизвестной иерархической лестнице и постараться сравняться с мастером. Только тогда дозволялось ритуальное отцеубий-

ство. Здесь особенно важно, что это обучение представляло собой восхождение. Восхождение по лестнице крайне самоуверенной мудрости. И честолюбивые ученики хотели следовать примеру мастеров лишь тогда, когда те обладали «величием», которое приносило им уважение (даже если это «величие» иногда искусственно поддерживалось институтами, членами которых те являлись). В то же время музеи и художественные академии определяли критерии творческих способностей. Если преподаватели чувствовали, что разглядели талант в ученике, то полагались не только на свой обширный опыт, но и на изрядную долю интуиции и субъективности — в особенности в модернистский период. Другими словами, в отношениях между мастером и учеником всегда присутствовал элемент «незнания» [Лерманс, 2012].

Важно, что музеи и академии, несмотря на свою субъективность и «незнание», на самом деле выстраивали относительно четкую иерархию ценностей. У этой иерархии было мало общего с количественной иерархией показателей посещаемости, занятости, производительности и прочего эмпирического измерительного материала плоского мира. Творчество и творческий потенциал просто-напросто не поддаются регистрации или учету в такой логике чисел. Напротив, в прошлом богатство или публичное одобрение не всегда оказывались лучшей гарантией хорошего искусства, творчества и новаторства. Чтобы создать нечто, надо выйти за пределы измеримого критерия. Художники должны покинуть плоский уровень и, совершая множество проб и ошибок, расправить плечи. В данном случае классические институты пришлось кстати, потому что, учитывая их глубокий опыт, они так или иначе могли указать путь наверх. Разумеется, такой расчет нужного курса не означало абсолютных гарантий успешного результата, но все-таки позволяло адекватно увидеть свой горизонт. И, возможно, в прошлом у творчества имелись шансы как раз благодаря этому институциональному сочетанию косности, традиционности, незнания и веры.

Мы не пытаемся романтизировать функцию институтов: они могут быть весьма суровыми, а их бюрократия достаточно жесткой,

чтобы не допускать бунта или восстания; однако можно уверенно заявить, что классические институты по крайней мере выступали за иерархию ценностей, в которой творческий потенциал оценивался и измерялся иначе, чем в доминирующей сегодня системе измерения вложений и результатов. Эта система сводит качество к количеству, попутно его разрушая. В конечном счете, в любом числовом выражении качественные различия становятся относительными. Система порождает количественную сопоставимость и взаимозаменяемость качеств, устанавливая абстрактное порядковое различие. Однажды установленное абстрактное различие позволяет (в буквальном смысле слова) соотнести все со всем, и, следовательно, взаимоотношения также становятся относительными и взаимозаменяемыми. В то время как протест или творчество хотя и требуют абсолютной веры и слепой интуиции, но также нуждаются в прочной культурной основе, на которую можно опереться. Таковую основу и предлагали классические институты.

После подписания в 1999 году Болонского соглашения образовательное пространство Европы не только стало крайне унифицированным и рациональным, его переосмыслили как рыночное пространство, где образовательные учреждения яростно сражаются за студентов, соревнуются друг с другом, предлагая легко взаимозаменяемые профессиональные знания. В этой системе студенты воспринимаются как юные предприниматели, а отношения учителя и ученика приобретают форму контракта. О трансмутации образования уже много сказано [Масхелейн и Симонс, 2006; Гилен и де Брёйн, 2012, и др.]. Здесь важно то, что неолиберальная гегемония разрушает классический институт. Одна из причин кроется в том, что он утрачивает собственную культурную иерархию в условиях рыночной логики. То, что ранее считалось крайне эффективным в процессе подготовки граждан, умеющих выразить свою позицию, формирования «культурных» людей, сегодня, с воцарением догмата рентабельности, оказывается несостоятельным. Немецкий философ Петер Слотердайк пишет: «...так как последние несколько десятилетий школы больше не могли позволить себе смелость быть

неэффективными — смелость, которую они демонстрировали начиная с XVII века, — они превратились в бессодержательные, замкнутые в самих себе системы, сосредоточенные исключительно на нормах собственного оперативного менеджмента. Теперь они производят учителей, которые только напоминают учителей, субъектов, которые только напоминают субъектов, студентов, которые только напоминают студентов. В то же время школы становятся „антиавторитарными“ в худшем смысле этого слова, не отказываясь от осуществления ормальной власти» [Слотердаик, 2011].

И в самом деле, реализация антиавторитарной модели образования удивительно совпадает с внедрением формальной авторитарной модели управления нового типа, которая, как и в других институтах, деконструирует традиционную культурную иерархию вертикальности, подчиняя ее закону численной измеримости. Согласно Слотердайку, опрокидывание вертикальности в горизонтальность, а книжной культуры в сетевую также порождает своего рода управляемую «педагогику джунглей» в образовании, модным словом которого является «междисциплинарность», ликвидирующая все дисциплины (а тем самым и глубокие знания: «время копать глубоко», как выразился Ричард Сеннет [Сеннет, 2008]).

Не стоит поддаваться на эти громкие призывы к профессионализации. Ведь в ответ на них в художественных школах нередко вводят новые предметы по маркетингу и менеджменту, что в любом случае оставляет меньше времени для изучения необходимых творческих дисциплин. В результате студенты второпях перескакивают от одного конкретного навыка к совершенно другой сфере знания. Поэтому такая педагогика джунглей нередко приводит к противоположному результату и оборачивается депрофессионализацией творческой профессии. Цель подобных призывов одна: подготовить «многофункциональных» выпускников с «широкими возможностями трудоустройства», универсальных личностей, которые следуют лишь одному важному императиву: приспосабливайся и умеи предвидеть.

В конечном счете «приспособляемость» и «гибкость» — это наивысшие ценности в плоском сетевом мире. Проблема в том, что такая модель образования утрачивает ориентацию на деятельность. Образовательные институты не стремятся выпускать самостоятельных личностей и людей с уникальными навыками, для которых общество (и экономика) должны создавать новое пространство. Наоборот, школы покорно выполняют требования рынка, «поддерживая более тесные связи с профессиональной практикой». Однако по той причине, что школы всегда отстают от экономических тенденций и невозможно предсказать, каким будет спрос нестабильного рынка труда через пять лет, образование боится от таких рисков, выпуская универсальных или «многофункциональных» специалистов. Являются ли учебные заведения подобного рода такими же бесхребетными, как традиционные многофункциональные площадки — этот вопрос остается открытым. Дело в том, что, «входя в ритм» рынка, школы утрачивают всякую перформативность (и авторитет), необходимые для того, чтобы как-то отличаться, и поэтому больше не поощряют тех, кто желает быть самостоятельным и взяться за смелый творческий проект.

А что тогда можно сказать о музеях? Это история нам хорошо знакома. Начиная с 1970-х годов функция музея медленно, но верно размывалась в процессе стремительного чередования временных выставок и биеннале, повлекших за собой структурную амнезию в сфере искусства, которая сегодня утратила свою глубину. По словам Слотердайка, за несколько последних десятилетий музей «разучился навыку представлять наиболее впечатляющие художественные достижения предыдущих поколений» [Слотердайт, 2011]. Как ни парадоксально, идеология креативности последовательно боролась с институтом музея. Если бы тридцать лет назад художники и другие действующие лица институциональной критики знали, что подрывают собственную институциональную основу, то, вероятно, отказались бы от своих намерений. Или по меньшей мере предпочли бы более удачную стратегию. И все-таки такой анализ не вполне справедлив и точен. Начав

с вялой критики (вялой, так как их первоначальное отношение к музею всегда было крайне двойственным), они оказались в стремительном водовороте ускоряющейся неолиберализации. Та, в свою очередь, быстро нашла способ воспользоваться достижениями институциональной критики, переняв ее жаргон и заговорив о «креативности» (способной уничтожить музей), «новаторстве» (только замедляющем его работу) и «гибкости» (как раз и придающей музею закостенелость). Вмешательство неолиберализма оказалось весьма бесцеремонным, и теперь «антиинституционалисты» отказывались его признавать. Только новообращенные неолибералы — в 1990-х годах неолиберализм считался модным — по-прежнему видели нечто общее между ранней критикой и воцарившимся оппортунизмом.

Однако по большей части неолиберализм порождает новую организационную структуру в мире искусства. Вернее, он ловко подхватывает или даже усиливает процессы, которые возникают в мире искусства из лучших и крайне идеалистических побуждений. Неолиберализм обращается к фундаментальному сдвигу музея в сторону биеннале и к символическому замещению художника так называемым независимым куратором. Те художники, которые все еще стремятся к бессмертию и занимают положение представителей богемы на периферии общества, надеясь на признание после смерти, сегодня высмеиваются за свои убеждения. Важно только «здесь и сейчас». Точнее говоря, не «здесь и сейчас», а ближайшее будущее на этой плоской территории. Художник больше не может находиться вне мира или над миром. В современном плоском мире художников, которые по-прежнему считают, что творить — значит «расправить плечи», возвыситься над повседневностью, без долгих раздумий отвергают. Сегодняшний креативный работник — не столько акробат на трапеции, сколько (социальный) сетевой актер. В мире визуального искусства эта фигура идеально соответствует вышеупомянутому «независимому куратору». Он сливается с аудиторией, желая сразу и показывать, и сам быть на виду. Слотердаик называет это явление переходом от «искусства как

производительной силы (с опорой на „великих мастеров“) к искусству как демонстративной силе» [Слотердаjk, 2011]. Все меньше и меньше говорят о творчестве и все больше — о выставках.

Неудивительно, что на этом «экспрессионистском повороте» мастерская теряет значение и практически исчезает [Дэвидтс и Пейс, 2009]. Это пространство глубокого погружения, рефлексивности и «медленности» или вертикальности, но в то же время изоляции и взаимодействия с материальными объектами предсказуемо уступает в плоском мире место нематериальному дискурсу, говорящему исключительно о мобильности и растворяющему институт в сетевой структуре. «Мобилизм», «номадизм», «путешествие», «планетарный сдвиг», «исход», «транспорт», «связи», «звенья», «цепи», «петли», «нейроны», «контакт», «реляционный», «пересечение», «коммуникация», «распределение», «перераспределение» — вот лишь немногие понятия, которыми пользуются кураторы и растущая орда творческих работников, чтобы описать и продать результаты своего труда. В то время как на выставках (и повсеместно) кураторы щедро льют ушаты грязи на извращенные уродства позднего капитализма, большинство людей из мира искусства ловко пляшут под дудку неолиберальной конъюнктуры. Крайне заметен дефицит саморефлексии — по крайней мере на публике. То же самое можно сказать о понятии ризомы, или сети. Обычно оно охотно подхватывается и наделяется романтическим звучанием. Разумеется, главное действующее лицо сетевого способа мышления — это номад, или кочевник, что в очередной раз подчеркивает положительную сторону мобильного человека. Однако кочевник — это не странник, а ихтиандр с жабрами, если верить итальянскому писателю Алессандро Баррико [Баррико, 2011].

Плоский жидкий мир

В настоящее время мобильность и установление связей — это часть доктрины мира искусства, да и, по сути, любой профессиональной сферы. Художники, которые не выходят за пределы своих мастерских,

встречают моральное осуждение, обвиняются в узости интересов и провинциализме. Они лелеют иллюзии на своем островке, где у них по-прежнему есть твердая почва под ногами. Но сегодняшние художники должны выходить на международный уровень — в противном случае они останутся никем. Кураторы должны иметь связи — иначе они никто. Эти наставления могут считаться основными правилами современного мира искусства, но они также являются максимами позднего глобального капитализма, который за несколько последних десятилетий без труда захватил художественный мир посредством культурной и креативной индустриализации. Позднему капитализму крайне выгодно, что мы воспринимаем себя как мобильных акторов в текущем сетевом мире. Как люди, так и организации ощущают, что их подлинные идентичности — это «корпоративные идентичности в открытом море», как пишет Слотердаjk в своих работах о глобализации [Слотердаjk, 2006]. Если верить Зигмунту Бауману, время, труд и даже любовь стали текучими [Бауман, 2009].

Итак, те, кто воображал, будто после возникновения плоского мира у них под ногами осталась твердая почва, очень серьезно заблуждались. Плоский мир — это жидкий мир. Один большой бассейн H_2O , по которому мы кружим, как на катамаране. Или, если выразиться более высокопарно, мы хотим удержаться на плаву в этом бассейне, барахтаемся в безвоздушном и жидком веке позднего модерна, надеясь найти какое-то направление (или смысл). Если раньше коллективные институты и самый крупный из них — государство всеобщего благосостояния — обещали быть надежными, как океанский круизный лайнер, сегодня в безбрежном океане трудовых и личных взаимоотношений плавают немногие роскошные яхты и спасательные круги, брошенные со случайно проходящей мимо шлюпки.

Этот метафорический образ удачно описывает условия творческого труда. Те, кто им занимается, оказались брошены в глубокие воды экзистенциальных опасностей с вероломными течениями. Считается, что врачи, персональные тренеры и другие социально-психологиче-

ские работники помогают нам адаптироваться к новым жизненным обстоятельствам. Эта группа психологической поддержки преследует благородную цель: утешить и подбодрить предприимчивых творческих людей, которые боятся утонуть. Люди, которые до сих пор думают, что могут опереться на традиционные устои социальных институтов, тешат себя иллюзиями. Так как у творческих личностей нет ясных планов на будущее, им остается только учиться плавать и перепрыгивать с волны на волну. Порой держать голову над водой помогает спасательный круг, но предприимчивые творцы должны надуть его самостоятельно, причем от малейшего прокола он с треском лопнет. Остается надеяться, что страховой полис позволит им дольше оставаться на плаву. В плоском мире, где нет ни Бога, ни светских структур коллективной солидарности, эти предприниматели, как правило, могут надеяться только на собственные средства спасения.

В условиях «имманентизма», как называет эту особенность либеральной представительной демократии французский философ Жан-Люк Нанси [Нанси, 1991], общество рассматривается как совокупность независимых индивидов, которым становится все труднее завязать знакомства. Плоский жидкий мир, который рассматривает самое себя как сеть, предполагает наличие особых свойств, а пловцы в нем должны уметь выполнять определенные нормативы. В нейтральном смысле сеть состоит из взаимосвязанных точек. Как известно из акторно-сетевой теории, сеть функционирует именно благодаря этим внутренним связям. Когда они нарушены, с ними вместе испаряется ризома. Слово «испаряется» указывает на слабость сетевой конфигурации жидкого мира и напоминает о недолговечной или по меньшей мере временной природе таких социальных связей. Более того, в либеральной сетевой экономике эти временные проекты находятся во власти конкуренции. Поэтому в новом порядке первостепенную роль играет проектное мышление. Пока люди работают над временным проектом, они движутся в одном направлении, плывут все вместе, а потом их плавательные дорожки часто снова расходятся. Когда есть

общая цель, на короткое время завязываются отношения. Именно поэтому социологи называют этот процесс целеинструментальной деятельностью. Такой сетевой и проектный способ мышления не ограничен областью творческого труда, но становится частью общества в целом. Например, внешний вид наших городов и среды обитания во многом зависит от компаний-застройщиков, и даже нуклеарная семья расценивается как временный проект по воспитанию детей, а когда он завершается, родители снова могут уйти в автономное плавание — каждый своим курсом.

Идеально функционирующие единицы в сетях жидкого мира — это вовсе не коллективы или большие и неповоротливые круизные лайнеры. Курс прокладывают не объединения, социальные классы, группы, политические партии, институты или семьи, а предприимчивые индивиды, пусть даже они барахтаются в спасательном круге. Максимально возможная коллективная единица, которая имеет вес — это команда, потому что каждого члена команды можно призвать к ответу за его индивидуальный круг обязанностей и труды. Индивиды являются более гибкими, мобильными, ловкими, осведомленными и приспосабливаются легче, чем жесткие коллективные структуры на суше, вот почему они так подходят жидкому миру. Именно поэтому в сегодняшнем мире искусства «независимые» кураторы занимают более выгодную позицию на рынке, чем коллективные музейные структуры со своими локальными художественными, политическими, социально-экономическими корнями, историческими и художественно-историческими обязательствами. Одна из причин в том, что в отличие от институтов, которые неповоротливы, как огромные танкеры, «независимый» куратор может продемонстрировать маневренность моторной лодки. Подобно предпринимателю, этот игрок динамичен, все время зорко отслеживает потенциальную конкуренцию с другими кураторами и готов дать молниеносный ответ. Глобальная культура отбора и конкурсов, распространившаяся в эпоху кураторского бума, еще сильнее нагнетает эту атмосферу соперничества. Точно так же как

независимые предприниматели, кураторы, которые хотят удержаться на плаву, берут судьбу в свои руки, никогда не сдаются, занимают активную позицию в ответ на любые трудности, подстерегающие их в странствиях по океанам. Действительно, в плоском жидком мире творчество часто приравнивается к «решению проблем», что совершенно отличается от создания проблем или, вернее, проблематизации вопросов, то есть от задачи, которая до недавнего времени отводилась художникам и непрофессионалам.

За последние двадцать лет мир искусства отчетливо осознал себя частью описанного выше сетевого общества. Поэтому неудивительно, что используемый здесь профессиональный жаргон можно найти в сегодняшних выставочных каталогах. Понятие «сеть» встречается повсеместно, а профессиональную деятельность кураторов и художников рассматривают как последовательность сменяющих друг друга временных проектов. Художественные школы, музеи и биеннале, а также культурные столицы, где они живут и работают, определяют себя как предприятия, которые борются между собой за художественное, политическое и экономическое влияние. Их символическая значимость определяется численностью посетителей, заключениями экспертов и другими показателями, количественная логика отражает и их творческий потенциал.

Идеология реализма

Объявить идею сети понятием сугубо идеологическим было бы чрезмерным упрощением. Однако в современной экономике неолиберализм все чаще присваивает и распространяет ее с целью упрочения собственного господства. Так дело обстоит не только в трудовых отношениях, но и в реорганизации образования, массмедиа, политики и взаимоотношений в мире искусства. Весь сетевой дискурс является инструментальным, поскольку заново размечает границы между публичной, трудовой и семейной сферами. Если применять понятие сети как исключительно нейтральный или описательный

термин, что делает в своем этнографическом труде Бруно Латур, или заигрывать с этим понятием, цитируя несколько выборочных фраз из Жюль Делёза, как это делается в мире искусства, то идеологическое заимствование понятия «установление связей» или игнорируется, или подавляется. В итоге мы просто прячем голову в песок.

Как упоминалось выше, современный контекст деятельности креативных предпринимателей характеризуется высокой степенью индивидуализации или деколлективизации проектной работы в текучей сетевой структуре. Такая производственная среда имеет свое обаяние, принимается с юношеским задором и получает «научное обоснование» под предлогом индивидуальной свободы — поэтому-то мир искусства так живо реагирует на неолиберальный ценностный порядок. Эти идеи подпитывают желание творцов культуры обладать самостоятельной и полной свободой действий. Разумеется, креативный капитализм внушает своим сторонникам, что они контролируют или по крайней мере должны контролировать собственную жизнь и условия труда. Это их моральное обязательство. В обмен на эту возможность самоуправления и художник, и куратор готовы предложить свое мастерство задешево, а иногда и вовсе бесплатно. В конечном счете стремление к автономии, поощряемое неолиберальным призывом к прагматизму и «персональной ответственности», ведет к «самопрекаризации». Креативные предприниматели идут на риск и пренебрегают институциональными гарантиями (страхование по инвалидности, пенсионные фонды и т. д.), считая, что сами могут о себе позаботиться. Такие условия работы позволяют ощутить уникальную возможность самореализации, и именно поэтому творческие предприниматели с легкостью соглашаются продать свой труд по низкой цене. В своем стремлении к самореализации предприниматели занимают разумную или реалистичную позицию, чтобы успешно добиться своих целей. Неслучайно в этой светской религии «самореализма» заложенная в корне «реальность» хорошо сочетается с неолиберальным призывом к реалистичности и бдительности (в духе менеджера нового типа)

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

при оценке осуществимости или обоснованности предложенного проекта. В этой идеологии реализма нет места утопии или чересчур богатому воображению. Еще хуже то, что неподдающееся измерению отбрасывается в сторону как непрактичное и слишком утопичное. Настойчивые призывы оглядываться на реальность уничтожают свободное пространство для осознания возможностей. Нанимая самих себя в качестве рабочей силы, предприниматели полагают, что реален лишь сам процесс осуществления их целей, во время которого они реализуют себя. Однако вера в «самореализм» часто навлекает неприятности на этих самозанятых работников. Политолог Изабель Лорей обрисовала двойственную ситуацию, в которой вынуждены маневрировать культурные и креативные предприниматели:

«Это финансирование собственных творческих результатов, вынужденное и одновременно желаемое, постоянно поддерживает и воспроизводит те самые условия, которые заставляют страдать и в то же время вселяют желание в них оказаться. Вероятно, именно поэтому творческие работники, эти виртуозы, добровольно соглашающиеся на незащищенную занятость, очень легко поддаются эксплуатации. Кажется, что их способность терпеть тяжелые условия своей жизни и труда безгранична, поскольку у них есть вера в личные права и свободы, а также фантазм самореализации. В неолиберальном контексте они настолько легко эксплуатируемы, что уже не только государство приводит их в качестве образца для подражания в новом распорядке жизни и труда» [Лорей, 2011].

Классические буржуазные институты предлагали человеку немало коллективных гарантий для самореализации, и поэтому он мог идти на дополнительный риск. Институты обеспечивали коллективную систему безопасности, на случай, так сказать, возможных «эксцессов». Но еще важнее, что в праве создавать свою собственную реальность институты пользовались определенной автономией и поэтому держали свои мерилы реальности под замком. Например, классическая художественная академия оберегала не только своих

студентов, но и сам предмет — то есть искусство — от экономики и политики. Как студенты, так и преподаватели считали (может быть, иногда наивно), что принадлежат к другому миру, но в то же время эта мысль помогала им соотносить себя с альтернативной реальностью. Другими словами, находясь в изоляции и рискуя оторваться от жизни, идеальная художественная академия преследовала цель научить умению видеть этот мир как всегда потенциально иной.

Как было сказано выше, художник-предприниматель вряд ли может сослаться на коллективную принадлежность к институту. Лишенный институциональной защиты, он с опаской идет на риск. Более того, поскольку художественные институты утрачивают способность к автореферентному конструированию и охране своего ценностного режима, художники чаще заявляют о себе, ориентируясь на измеряемую экономическую реальность в условиях современной неолиберальной гегемонии. Это не только побуждает их снижать риски, но также означает, что льготный период для «неприбыльных» художественных экспериментов сокращается. Другими словами, художники вынуждены набирать очки в забеге на короткие дистанции и по возможности избегать рисков. На свободном рынке, который также является институтом, взаимодействие между реальностью и вымыслом устроено совершенно иначе, чем раньше, в классическом институте искусства. Если классический институт соотносил вымысел с вечной жизнью или хотя бы с долгосрочным вкладом в культуру, то институт свободного рынка диктует необходимость выживания здесь и сейчас. Более того, в условиях рыночной гегемонии вклад в культуру расценивается лишь как эпизод в истории бесконечного накопления. Наверное, в отдаленном будущем о культурной значимости будут судить, исходя из прибавочной денежной стоимости культурного продукта в настоящем.

Свободный рынок, как замечательно продемонстрировал голландский философ Ханс Ахтерхёйс, лелеет собственные вымыслы и собственную утопию [Ахтерхёйс, 2010]. Разница лишь в том, что рынок регулирует обмен между реальностью и вымыслом иначе, чем

институт искусства и поэтому порождает другую реальность. Убеждая нас в том, что существует лишь одна возможная реальность, неолиберализм скатывается в идеологию реализма, как это искусно объяснил Марк Фишер [Фишер, 2009]. Объектом контроля является только то, что можно рассчитать, и только объект контроля реалистичен и реален. Поэтому не следует удивляться, что такой догматический реализм порождает коммерческое искусство, которое все больше поддается исчислению.

Аудит воображения

Возможный обмен между реальностью и вымыслом сужается не только из-за размывания художественных институтов. Хорошо известно, что и другие социальные институты — образование, массмедиа, здравоохранение, правосудие и др. — сегодня измеряются с помощью эмпирических показателей. Они подвержены индустрии аудита, цель которого — уменьшить риск с помощью унифицированных технологий наблюдения и измерения результата. В процессе аудита одни ценностные режимы, которые прежде находились под автореферентным управлением и контролем со стороны институтов, сопоставляются с другими ценностными режимами, то есть с ценностями, которые нередко имеют мало общего с фундаментальными для первых представлениями о качестве. Поэтому аудит — это не пассивный инструмент контроля, а, как утверждает экономист Майкл Пауэр, активный игрок со своими взглядами на качество и ответственность. Таким образом, системы контроля структурируют институты согласно своим требованиям, делая их легко доступными для аудита [Пауэр, 1994]. Каждый ритуал аудита начинается с отчета о самообследовании, своего рода институциональной исповеди, когда организация критически анализирует саму себя. Институт «искренне» демонстрирует все свои позитивные и негативные стороны и тем самым учится представлять самое себя с другой точки зрения. Такие ценности, как справедливость, красота, творческое новаторство, воображение, здоровье или интел-

лект, если они не выражены в измеримых единицах, очень трудно продемонстрировать людям со стороны. Например, доказать аудиторам качество или даже социальную значимость экспонируемого произведения куда сложнее, чем привести цифры посещаемости или указать количество отзывов. Пауэр пишет: «На смену конкретным ценностям, связанным с предоставлением услуг, например образованием или социальной защитой, в государственном дискурсе появляются более абстрактные, финансовые и количественные категории. В процессе аудита конструируются определения качества и эффективности, а также отслеживается их исполнение» [Пауэр, 1994].

Аудит навязывает институту свои ценности: эффективность, рациональность, прозрачность, а, главное, представление о том, что деятельность института и его идеалы вполне можно измерить и проверить. Более того, аудиторы, по мысли Пауэра, претендуют на аполитичность. Действительно, формализация и систематизация процесса аудита обеспечивает такой образ для самых разных институтов, которые начинают схожим образом «представлять» себя внешнему миру, полагая, что такое представление окажется наиболее понятным. Ведь аудит обещает прозрачность. Однако тем самым институты отрицают собственную уникальность и все реже пытаются ее объяснить.

Сближение публичного образа порой совершенно разных институтов приводит к тому, что дилетанты полагают, будто и вправду способны понять их особые ценности и институциональные иерархии этих ценностей. В процессе рекодификации свойства искусства, здравоохранения и других сфер, будучи выраженными в количественном виде, кажутся взаимосвязанными и поэтому взаимозаменяемыми. Иллюзия «мгновенного понимания» мира или ценностного режима (поддерживаемая массмедиа) заставляет людей поверить, что им нет смысла перемещаться и что переход из одного мира в другой практически не требует усилий. Тем труднее сохранить умение видеть этот мир, ориентируясь на принципиально иную перспективу или ценностный режим. Те, кто не понимает, что институциональные миры могут

быть совершенно различными, что есть несопоставимые иерархии ценностей, сами ограничивают возможные точки соприкосновения реального и воображаемого мира. Например, они не осознают, что один и тот же артефакт ведет в совершенно разные реальности в зависимости от того, исходя из какого режима ценностей — религиозного, экономического, художественного, образовательного, политического или юридического — к нему обращаются. Все эти миры сводятся к правилу эффективности и числового единства. И вот уже институты, воображая себя «понятными» аудиторам и массмедиа, учат тому же самому внешний мир. И тем самым сокращают на глобальном уровне возможности воображения.

Интервенция за пределы современности

Исторический анализ художественных институтов показывает, что в целом их позиция всегда была относительно пассивна. В XIX веке, в эпоху геополитики, они стали орудиями господствующего национализма, а когда глобализация явила миру неолиберализм, музеи и другие художественные организации «осовременились» и сразу включились в процесс самолегитимации за счет показателей эффективности бизнеса, посещаемости и оценки результатов. Хотя порой эти публичные легитимации и автопрезентации сильно повлияли на автореферентные ценности институтов, ядро их подлинности, судя по всему, где-то в глубине уцелело. И пусть институты все чаще ведут себя как корпорации, модернистское представление о художественных ценностях остается актуальным до сих пор. Каким бы неискренним, коварным, агрессивным и коммерческим ни выглядело поведение художественных институтов в наши дни, память о художественной автономии или даже трансгрессии, а в особенности о воображении, все еще жива. Искусство по-прежнему лелеет идею того, что *всегда возможно вообразить альтернативу*: эта идея поддерживалась в искусстве с первых шагов модернизма. Затем ее перехватила реклама, довел до абсурда постфордизм и успешно усвоил когнитивный капитализм,

сосредоточенный на накоплении нематериальных активов. Однако искусство *знает*, что все вышеперечисленное не имеет ничего общего с подлинным воображением или абсолютной возможностью, ведь искусство по-прежнему дышит этой художественной утопией через расколы и трещины в своих институтах. Мир искусства прекрасно помнит, что на заре модернизма именно он первым проложил путь из реальности в вымысел, а благодаря существованию художественного института — даже в своей нынешней, иногда совершенно выродившейся форме — ему отчасти удастся сохранить знание о различии между вымыслом и реальностью. Благодаря художественному институту нам также известно, что различие реальности и воображения является одним из признаков всех сфер, включая сферы политики, науки и экономики.

Третья волна институциональной критики будет успешной лишь в том случае, если ее движущей силой станет модернистская истина искусства, которая, подобно секрету Полишинеля, прячется в стенах художественного института. Парадоксально, но это означает, что институциональная критика должна принять институт как своего союзника. Не институт в его современной организационной, функциональной и часто оппортунистической форме, а институт как ценностный режим и хранитель воображаемого идеала. В то же время, коль скоро институциональная критика намерена спасти этот идеал от полного уничтожения, ей надо разбудить институт от умиротворенности. Точно так же как сегодняшний рынок выходит из берегов, институт искусства должен будет выйти за свои пределы, чтобы вмешаться в мир. Ошибочно думать, что мы можем помешать неолиберализму проникнуть в стены институтов. Более того, если мы будем следовать модернистскому идеалу и вновь малодушно скроемся за стенами своего замка, то сделаем шаг назад. Вместо этого искусству придется прорвать свой кокон изнутри и вторгнуться в «чуждые» ему социальные сферы: в личную сферу семейной жизни, в привычные круги коллег в художественных академиях и мастерских, в гражданское

пространство и в сферу политики, не говоря уже о свободном рынке и господствующем неолиберализме.

Поэтому институциональная критика должна в первую очередь вообразить собственные ценности, руководствуясь своей логикой и не прибегая к тому воображению, которого требуют от нее всякого рода аудиторы и массмедиа. Искусству предстоит разработать собственные контрмодели в ответ на колонизацию публичной и домашней сферы нелиберальной логикой рынка. Например, если сегодня логика рынка занимает домашнее пространство мультимедийными развлечениями и препятствует индивидуальному творчеству, то музеи и биеннале должны вновь проложить пространство для свободного творчества посредством интернета, организации детских мастерских, волонтерской работы и множества других неформальных и незапрограммированных решений. Среди коллег и в стенах художественных школ преподавателям нужно вскрывать за призывами к предпринимательству, маркетингу и менеджменту политический дискурс. Они должны учить студентов рефлексии и осознанию того, что господствующий сегодня призыв имеет идеологический уклон и предлагает лишь одну воображаемую реальность среди целого калейдоскопа возможностей.

Кроме того, они должны учить студентов тому, что жизнь художника — это не судьба одиночки, как гласит дух предпринимательства, и что художники могут опереться на коллективные структуры солидарности. Например, уже сегодня среди участников художественных резиденций и международных биеннале действует альтернативная бартерная экономика, обмен товарами и услугами. В условиях ценностного режима рынка мир искусства основывается на сделках, имеющих мало общего с либеральной экономикой. В противовес законам собственности, царящим в креативной индустрии, он предлагает свободное использование лицензий «Creative Commons».

Кроме того, художественным институтам не стоит привлекать аудиторию с помощью всевозможных маркетинговых стратегий

в попытке выявить ее потребности. Наоборот, они должны рассказывать широкой публике, к чему ей *надо* стремиться, чтобы сохранить способность воображения. Порой для путешествия из одного мира в другой нужен лишь импульс. Еще недавно мысль о том, чтобы взять на себя направляющую роль и предложить модели сообщества, основанные на собственных ценностных представлениях, казалось, приводила институты в смущение. Их социальная действенность была парализована страхом показаться высокомерными или педантичными.

С тех пор как искусство стало называть себя «современным» (contemporary) (все, что сделано сегодня, является современным, и потому не имеет ни исторической глубины, ни будущего), оно утратило не только свою вертикальность. Используя подобное выхолощенное самоназвание (которое, между тем, поразительно созвучно с процессами семидесятых — середины восьмидесятых, развивающимися в направлении постфордизма и неолиберализма), искусство лишилось собственного голоса. Все сделанное сегодня можно назвать «современным», тем самым автоматически понизив в статусе все созданное вчера. Современное искусство избегает резкого разрыва с прошлым, предпочитая попросту забывать его. Сделав выбор в пользу остроактуального, искусство утратило всякий интерес к сопоставлению себя с историей. Упоение современностью не оставляет времени для затвердевания, и поэтому все остается текучим. В своем желании «идти в ногу», «не отставать от времени» — и в отличие от исторического авангарда, который стремился быть впереди своего времени, — современное искусство отказалось от утопических планов вмешательства в окружающий мир. Короче говоря, путь от вымысла к реальности закрылся. Современное искусство удалилось в изгнание на свой безопасный островок среди белых стен воображаемого, где возможно все что угодно, пока оно не притязает на реальность.

Если институты искусства хотят выжить, они должны разбить у этих стен палаточный лагерь. Шесты палаток не достигнут неприступ-

ных высот столпов, но в их вертикальности нельзя будет усомниться. Покончить с приспособленчеством и угадыванием ближайшего будущего в плоской жидкости современного можно лишь вновь сделав ставку на вертикаль — не для того, чтобы «не отстать», а чтобы «выйти вперед». Не ради моды, а просто потому, что общество нуждается в воображении. Именно в этом заключается различие между модой (трендами) и искусством. Чтобы достичь коммерческого успеха, мода не может позволить себе чересчур опережать свое время, тогда как искусство сохраняет за собой право на мечтательную неспешность, пусть даже под угрозой окончательной утраты своей коммерческой притягательности и обречения на вечную несовременность. Третья волна институциональной критики окажется состоятельной только в том случае, если положится на свое воображение во имя критики с позиций отдаленного будущего. Для этого она должна расправить плечи и избавиться от равнодушной и недальновидной современности нынешних художественных институтов. Другими словами, надо не поспевать за миром, а вмешиваться в него. Только в этом случае появится надежда начать снова писать историю. Только такое «творческое разрушение» [Шумпетер, 2010] позволит художественным институтам сохранить свою общественную миссию для будущего. Только тогда сбудется предсказание датско-французского художника Тьерри Жоффруа, которое он вывел на своей палатке во время documenta 13 (2012): «На смену современности придет чрезвычайное положение».

Библиография

- Беньямин В. *Автор как производитель* [1934] // Логос. № 4 (77), 2010. С. 122–142.
- Нанси Ж.-Л. *Непроизводимое сообщество* [1986]. М.: Водолей, 2011.
- Achterhuis H. *De utopie van de vrije markt*. Rotterdam: Lemniscaat, 2011.
- Barrico A. *De Barbaren* [2006]. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.
- Bauman Z. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Stafford: Polity Press, 2009.
- Bourriaud N. *Altermodern* // Gaskin F. and McSwein K. (eds.) *Altermodern: Exhibition Guide*. London: Tate Publishing, 2009.
- Davidts W., Paice K. *The Fall of the Studio*. Amsterdam: Valiz, 2009.
- Fisher M. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero, 2009.
- Gielen P., De Bruyne P. (eds.) *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAI Publishers, 2009.
- Gielen P., De Bruyne P. (eds.) *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*. Amsterdam: Valiz, 2012.
- Holmes B. *Extraordinary Investigation: Towards a New Critique of Institutions* // Gerald Raunig and Gene Ray (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London: MayFly, 2009. P. 53–61.
- Laermans R. *Disciplining Thought vs. Nimble Thinking. Possible Stakes of Teaching Theory* // Gielen P. and De Bruyne P. (eds.) *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*. Amsterdam: Valiz, 2012. P. 145–164.
- Lorey I. *Virtuosos of Freedom: On The Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour* // Gerald Raunig, Gene Ray & Ulf Wuggeling (eds.) *Critique of Creativity, Precarity, Subjectivity and Resistance in the “Creative Industries”*. London: May Fly, 2011.
- Masschelein J., Simons M. *Globale immunitet: Een kleine cartografie van de Europese ruimte voor onderwijs*. Leuven: ACCO, 2006.
- Pistoletto M. *The Cleverness of Spirituality. An interview with Michelangelo Pistoletto, Marie-José Corsten, Pascal Gielen and Luigi Coppola* // Gielen P. and De Bruyne (eds.) *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAI. P. 55–67, 2009.
- Power M. *The Audit Explosion*. London: Demos, 1994.
- Schumpeter J. *Capitalism, Socialism and Democracy*. London and New York: Routledge, 2010.
- Sennett R. (1998). *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York and London: Norton & Company, 1998.
- Sennett R. *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Sloterdijk P. *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*. Amsterdam: SUN, 2006.
- Sloterdijk P. *Je moet je leven veranderen*. Amsterdam: Boom, 2011.

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Глава 2. Репрессивный либерализм, демократия и политика искусства

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Искусство демократии

...в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.

Вальтер Беньямин⁶

В послесловии к «Произведению искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтер Беньямин связывает производство массовой культуры с эстетизацией политики и фашизмом. Помимо основного тезиса о том, что в процессе технической воспроизводимости искусство утратило свою ауру, Беньямин приходит к еще одной важной идее, предположив, что между искусством и обществом или, точнее говоря, между культурным производством и политическими режимами есть особая взаимосвязь. Ранее в том же эссе Беньямин вскользь отметил, что вслед за отмиранием ритуальной функции искусства в будущем его основой станет политика. Такой ход мысли любопытен, и сегодня он приобрел особую актуальность. Есть ли непосредственная связь между характером искусства и типом политического режима, господствующего в западном полушарии? Есть ли взаимосвязь между современным искусством и демократиями, в которых оно укоренилось? Существует ли особое искусство демократии, которое по определению может выжить только в демократических странах? Но кроме того: в чем состоит искусство реализации и защиты политической демократии? Выражение «искусство демократии» можно истолковывать двояко: какое искусство способствует развитию демократии? Каким условиям должен соответствовать политический режим сегодня, чтобы его назвали демократическим? Эти вопросы

⁶ Цит. по: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Краткая история фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 87.

заставляют пересмотреть некоторые основные понятия: что на самом деле означает демократия, и — пожалуй, это понятие еще более проблематично — что такое современное искусство?

Базовая формула демократии

Хотя идеи демократии известны с 508 года до н. э., современная демократия окончательно сформировалась только в конце XVIII века. В США этот период наступил после принятия Декларации независимости, в то время как Европе пришлось дожидаться Великой Французской революции. Не следует забывать, что рабы, иммигранты и женщины не были гражданами афинского полиса. Принципы классической демократии распространялись только на небольшую часть населения. «И поэтому мы должны по крайней мере задаться вопросом: есть ли у нас право называть Афины образцом демократии?» [Хелд, 2006].

Важно понять, что демократия — это относительно ранняя форма правления, и отчасти в силу этого она до сих пор крайне хрупка и уязвима. Однако многим политикам и гражданам она кажется чем-то вполне очевидным. С другой стороны, некоторые политические философы, такие как Оливер Мархарт, сомневаются, что современные либерально-капиталистические формы правления соответствуют критериям демократии [Мархарт, 2007]. В большинстве случаев демократия по-прежнему пребывает в зачаточном состоянии, а в тех политических режимах, где демократия уже существует, она нуждается в постоянной поддержке. Обозревая политическую карту мира, мы быстро поймем, что до сих пор существуют не только суверенные диктатуры, но также теократии и даже режимы коммунистического капитализма. Из примеров Китая и России следует, что не совсем демократические режимы даже в большей степени соответствуют капиталистическому рыночному императиву, чем демократия, к которой мы так привыкли. Согласно философу Петеру Слотердайку, китайская разновидность коммунизма может возвещать о важнейшем событии XXI века — переходе к авторитарной капиталистической

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

мировой системе [Слотердаjk, 2004]. Эта система «предполагает проект вовлечения всех форм труда, желания и самовыражения людей в систему имманентно расширяющейся власти» [Слотердаjk, 2004]. Итак, демократия — это не более чем один из возможных политических режимов. Но что именно является демократией?

Разумеется, сколько разных форм правления, столько и интерпретаций демократии. Так, политолог Дэвид Хелд различает четыре основные формы демократии: классическую афинскую модель, республику, либеральную модель и прямую демократию. Кроме того, на протяжении XX века из этих форм образовалось несколько других [Хелд, 2006]. Несмотря на такое разнообразие, любая современная демократия сводится к базовой формуле. Проще говоря, суть любого демократического режима сводится к двум фундаментальным принципам. Первый из этих принципов требует гарантии того, что власть демоса представлена большинством, а второй — наличия правовой системы, которая защищает интересы меньшинства [Лукач, 2005], а в лучшем случае также его поддерживает, поощряет и эмансипирует. Итак, как это ни парадоксально, в условиях демократии большинство создает или защищает возможность меньшинства стать большинством и прийти к власти. Именно поэтому политический философ Клод Лефор утверждает, что, по сути дела, при демократической форме правления место власти *пустует* [Лефор, 1988]. Точнее говоря, его всегда можно объявить вакантным де-юре. Кто бы ни находился у власти, он должен признавать, что может прийти время эту власть отдать. Более того, в условиях радикальной демократии большинство должно даже ускорять этот процесс, фактически способствуя собственному низложению. Важно отметить, что у демократии нет закрепленного основания. Мы можем лишь сформулировать законность демократии или постараться доказать ее преимущество перед всеми прочими политическими режимами. Ни Бог, ни идеология, ни научный позитивизм не способны предоставить прочное основание демократии. И все-таки у этой формы политического правления есть свое основа-

ние: та самая пустота, в которой нужно вновь и вновь искать основы демократии. Поэтому Мархарт говорит не об антифундаментальной, а о постфундаментальной политике: «Демократия — это режим, который пытается примириться с полным разрушением основания, а не просто подавляет или исключает его» [Мархарт, 2007].

Неолиберализм и неонационализм

Помимо всего прочего, с помощью описанной выше формулы можно определить, когда демократия начинает давать сбой. Как только политикам не удастся разработать или принять законопроект, направленный на защиту меньшинств, демократия приходит в упадок. Есть скрытые механизмы, которые не позволяют более слабым элементам прийти к власти. Например, если поднять стоимость обучения и ужесточить условия приема в учебные заведения, низшим социальным классам и малообеспеченным мигрантам будет труднее получить хорошее образование. Если правительство не в состоянии облегчить заботу о детях, женщинам будет труднее занять руководящие посты. Подобные же причины могут привести к интеллектуальному обеднению культурного и медийного ландшафта, в результате граждане будут становиться жертвами дезинформации, а всякий голос критики — заглушаться легкими развлечениями. Поскольку на пути культурной, интеллектуальной и социальной вертикальной мобильности помимо старых препятствий появляются новые, возможности гражданского участия сокращаются. Именно поэтому при демократии фундаментальными являются коллективные механизмы солидарности социальных классов, поколений, мужчин и женщин, иммигрантов и коренных жителей, и даже регионов и континентов. Идеологии или политические режимы, выступающие, подобно неолиберализму, за отказ от коллективной ответственности и пытающиеся переложить на плечи индивида ответственность за личное страхование и пенсию, заменить студенческие стипендии образовательными кредитами и т. д., со временем плавно трансформируются в тимократию, при которой государственная власть

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

если не де-юре, то во всяком случае де-факто принадлежит тем, кто занимает лучшее положение в обществе.

Но политические программы, которые всего лишь желают обеспечить демократические гарантии в пределах национального государства, фактически рискуют занять недемократическую позицию по отношению ко всем, кто находится за пределами их собственной политической территории. Таким политическим взглядам, под которыми подпишутся все разновидности национализма, нет оправдания в глобализированном мире. И так будет до тех пор, пока в силе законы демократии. В конечном счете большинство государственных решений будут, как утверждает уже цитированный нами Хелд, прямо или косвенно воздействовать на внешнюю среду за пределами территории суверенного народа [Хелд, 2006]. Точно так же, как реальные или виртуальные вирусы и радиоактивные осадки, культурные движения и медийные ресурсы невозможно остановить у порога национального государства. Поэтому некоторые решения, принятые в одностороннем порядке, могут быть недемократичными по отношению к внешнему миру, и тот ничего не может с этим сделать. Одним словом, в глобализированном мире, где большие группы мирового населения объединены в сеть и все взаимосвязано, неолиберализм и неонационализм не способны дать удовлетворительный ответ на потребности демократии. Когда неолиберализм и неонационализм действуют в смычке, их недемократическая ориентация даже усиливается. В отличие от своего предшественника — национализма, неонационализм практикует авторефлексивный прагматизм, когда для достижения национальной привилегии используется весь когнитивный багаж глобализации, в том числе и неолиберальный. Теперь эта идеология взывает в целях легитимации и защиты экономических преимуществ «собственной» культуры не к деспотической теории «крови и почвы», а скорее к культурному разнообразию.

Здесь мы имеем дело с весьма специфическим взаимодействием неонационализма и неолиберализма. Возьмем, к примеру, Европейский

союз. Неолибералы выступают за свободное движение денег, товаров и людей в пределах ЕС, тогда как неонационалисты пытаются при каждом удобном случае помешать транснациональным (и трансрегиональным) структурам солидарности. Так, на территории европейских стран поощряется свободное движение капитала, но как только одно из государств — членов ЕС начинает испытывать финансовые трудности, обнаруживается клубок противоречий между национальными государствами. Люди свободно перемещаются в рамках Евросоюза, пока «крепость Европа» не переполняется беженцами. Затем полная ответственность ни с того ни с сего возлагается на первую страну прибытия беженцев. Неолиберализм обращает неонационализм себе на пользу, так как тот выборочно соглашается с неолиберальными правами и свободами, а неонационализм в свою очередь упрочивает свои позиции благодаря неолиберализму, пожиная свои плоды в том числе и за пределами национального государства. Неонационализм без опаски относится к международной торговле и даже не обращает внимания на иммиграцию в тех случаях, когда она приносит пользу национальной экономике. С целью создания национальной и культурной идентичности неонационализм, или, как называет его Слотердаjk, «политический фольклор территориализма» [Слотердаjk, 2004], удачно использует такие неолиберальные принципы, как маркетинговые стратегии и брендинг. Более того, ради извлечения экономических выгод и поддержания уровня жизни сплошь и рядом используется культурный эссенциализм. Или экономические аргументы неожиданно выдаются за культурные: «Они — лентяи, а мы — трудолюбивая нация», «Они живут за наш счет, а нам приходится откладывать по копейке». Неонационализм переводит экономические достижения на язык культуры и «эссенциализирует» их в виде, например, «уникальной голландской культуры» или «американского образа жизни». Итак, неонационализм ловко вскочил в вагон неолиберализма. А когда трансграничные потоки финансов и особенно людей «отбиваются от рук» и подрывают неолиберальное стремление к накоплению,

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

неонационализм оказывается полезен, помогая ограничивать свободу селективными мерами. Надо признать, что в хитроумной игре неонационализма и неолиберализма правила подлинной глобальной демократии не действуют.

Наконец, согласно Хелду, несовершенные формы демократического правления прочно связаны с устаревшей моделью, которая традиционно лежит в основе большинства режимов западного мира, а именно либеральной представительной демократии. В этой модели демократия слишком упрощенно сводится к индивидуальной ответственности граждан, которые могут реализовать свои демократические чаяния раз в несколько лет, то есть на выборах. Другими словами, обязанность «подпитывать» гражданскую сферу с них снимается. Согласно Хелду, «структуры гражданского общества (включая формы производственной или финансовой собственности, половое и расовое неравенство), которые неправильно истолковываются или одобряются в либеральных демократических моделях, не создают условия для равных избирательных прав, эффективного участия и дискуссии, должного политического понимания и равного контроля над политической повесткой дня. Между тем, от структур либерального демократического государства (включая крупные, часто не поддающиеся контролю бюрократические аппараты, институциональную зависимость от императивов накопления частного капитала, политических представителей, озабоченных проблемой собственного переизбрания) не исходит организационной силы, способной адекватно регулировать „гражданские“ центры власти» [Хелд, 2006].

Хелд рассматривает либеральную представительную демократию как демократию большинства, которому трудно организовать в гражданское общество. В то же время гражданские инициативы, в которых получают право голоса меньшинства, предполагают серьезные социальные и культурные программы эмансипации граждан, позволяющие им научиться применять свои политические права. Демократия действительно нуждается в социальной программе,

которая предложит более слабым группам возможности выдвигать своих представителей, а также в культурной и образовательной программе, чтобы разработать необходимые концептуальные рамки и критическое мышление, способные снова и снова изобретать альтернативные формы правления и власти. Этот последний элемент необходим демократии для сохранения в себе «пустоты», всякий раз заполняемой лишь на время. И неолиберализм, и неонационализм игнорируют это постфундаментальное состояние, предполагая, что в действительности некое основание все же существует. В неонационализме основным базисом считается индивидуальная культурная идентичность, тогда как неолиберализм возносит на трансцендентальный уровень законы свободного рынка. Тем самым обе идеологии превращают внешнюю самолегитимацию в свою вторую натуру. В версии неонационализма национальность приобретает черты некоей незыблемой культуры, а в версии неолиберализма реализуется в соответствии с дарвинистской моделью метафизика финансов. По сути оба политических движения исходят из того, что мотивы политических действий находятся вне пределов политической сферы и потому едва ли поддаются воздействию. Для них хорошая политика в большей степени означает умение «быть созвучными» законам внешней действительности. Таким образом, соглашаясь с политическим философом Шанталь Муфф, мы могли бы назвать эти движения постполитическими [Муфф, 2005]. Помимо прочего, Муфф применяет этот термин к политическим движениям, которые для легитимации своей политики ссылаются не на идеологию, а на внешние или якобы неполитические социальные факторы, такие как «рынок», «экономический климат» или «культурная идентичность». В таких условиях политики стремятся создать впечатление, будто их «заставили» принять определенные решения, предпочитая умолчать о своей идеологической и действительной свободе выбора. Но как эти политические обстоятельства связаны с искусством?

«Несоизмеримость» сингулярности

Дать определение искусства — затея в лучшем случае непростая. На протяжении истории искусство проникало во многие сферы и принимало самые разные формы. Беньямин ссылается на ритуальную функцию, которую выполняли прежде художественные произведения, но упоминает и о том, как изменилось восприятие искусства в результате технологического развития [Беньямин, 2003: 262]. Говоря о современном искусстве, важно подчеркнуть, что это слово — «искусство» — используется здесь применительно к искусству, которое, согласно Беньямину, утратило свою ауру. Такое искусство мы будем называть «постауратическим», чтобы показать, что его корни уходят в модернизм или исторический авангард — не случайно именно в этот период начинают бурно развиваться фотография и кино. И хотя это понятие может распространяться на произведения с подлинным стилем и уникальной формой, постауратическое искусство создается — говоря словами Беньямина — с расчетом на его воспроизводимость [Беньямин, 2003: 256]. Различие между ауратическим и неауратическим искусством проводится Беньямином также в «Краткой истории фотографии» (1931), где он наглядно объясняет, как ауратическое произведение притязает на внеисторическое бытие. Оно отрицает собственную временность или, во всяком случае, возможность своей трансформации. Поэтому Беньямин называет его монументальным искусством [Беньямин, 2015: 63]. И наоборот, постауратический артефакт, освободившийся от своей ауры, является контингентным, нестойким. Помимо прочего, это означает, что он открыт будущему и тем трансформациям, которые могут с ним произойти [Беньямин, 2015: 44]. Короче говоря, постауратическое искусство контингентно. По мнению Натали Эник, оно — по крайней мере с тех пор, как пришла в упадок академическая система с ее правилами, — нацелено на нарушение этих правил [Эник, 1991]. Значит, сегодня мы можем говорить не только о постауратическом, но и о постакадемическом искусстве. Паоло Вирно назвал этот принцип нарушения правил «несоизмеримостью» [Гилен и Лаверт,

2009]. По его мнению, современное искусство включает «несоизмеримость» в общую меру или здравый смысл культуры. Эта несоизмеримость не обязательно должна быть исключительно эстетической или формальной. Она может быть политической или, как считает Вирно, когнитивной и аффективной. Например, когда бельгийский художник Ян Фабр привязывает руки танцовщиц к балетным туфлям и заставляет их танцевать «невиртуозно», он включает несоизмеримость в язык классического балета. Так создается формальная или эстетическая несоизмеримость. Итальянский художник Микеланджело Пистолетто делает еще один шаг вперед, торжественно объявляя произведением искусства свою организацию «Читтадельарте», где ученые и бизнесмены разрабатывают и внедряют практичные и современные экономические методы производства и производственных отношений [Гилен, 2009: P. 207–237]. Так устанавливается другая, запредельная искусству мера.

Суждения об искусстве немецкого социолога Никласа Лумана, позволяют нам выразить взгляды Бенямина, Эник и Вирно в социологических терминах. Задаваясь вопросом, какую роль в современном обществе играет искусство, которое часто считается «бессмысленным» и поэтому бесполезным, Луман делает вывод, что искусство создает «ощущение возможности» (Möglichkeitssinn). «Ничто не является ни необходимым, ни невозможным» или «Все существующее всегда может быть иным» — таково послание искусства современному обществу [Луман, 1995]. Давая такое функциональное определение современного искусства, Луман оставляет пространство для «несоизмеримости» как одной из его возможностей. Более того, когда мера определяется через все существующее или рассматриваемое как культурно очевидное, событие или явление можно отнести к категории искусства лишь тогда, когда оно отклоняется от нормы и тем самым вводит несоизмеримость. В пределах господствующей меры вероятность несоизмеримости есть всегда, однако ее опознание в качестве искусства зависит от исторического и культурного контекста. Именно в этом заключается связь между постауратическим и постакадемическим

искусством, связь между Беньямином и Луманом. Оба они разделяют идею контингентности современного произведения искусства.

В силу постоянной вероятности несоизмеримости столкновения с современными художественными жестами нередко ведут к спорам и разногласиям. С первых шагов модернизма именно этот спор лежал в основе художественного: принцип контингентности заставляет доказывать, что всегда возможны другие взгляды, мнения и интерпретации. Дело не в том, что этот альтернативный подход более изящен, интересен или приближает нас к истине, а скорее в том, что на события всегда можно взглянуть под другим углом. Подобно демократии, современное искусство полифонично и постфундаментально. Художники всегда предлагают другие возможности, которые всякий раз приходится обосновывать заново. В результате, когда перестают действовать религиозные и политические репрезентации, ремесленное мастерство и академические правила, искусство теряет почву под ногами. Тогда некоторые популисты объявляют, что в современном искусстве действует принцип «сгодится что угодно», а значит оно антифундаментально. Однако постфундаментальная интерпретация модернизма показывает, что художники могут завоевать доверие в мире искусства не иначе, как постулируя несоизмеримость своим сингулярным жестом. Другими словами, они должны пойти на риск и совершить собственный художественный жест, тем самым открыв дебатам свою художественную позицию. Надо отметить, что здесь, вслед за Эник [1991], я намеренно предпочитаю понятие «сингулярного» понятию «индивидуального», которое устойчиво ассоциируется с идеей изолированного таланта, гения или души, в которой зарождается произведение искусства. Подобное различие есть и в политической философии. Индивид формируется согласно модели самодостаточного субъекта модерна, который в своем монадическом существовании не полагается на других индивидов, не соотносится, не сравнивает и ничего не разделяет. Сингулярности же благодаря свойственному им отношению разделения чего-либо вовлечены в среду [Мархарт, 2007: 73–74]. Необходимо также заметить что,

согласно Эник, коллектив может отстаивать уникальную и сингулярную позицию [Эник, 2000 и 2002]. Дело не в том, что художник должен быть индивидуальным: художественный жест, то есть само произведение искусства, должен быть сингулярным, независимо от того, от кого он исходит — от индивида или от коллектива.

В основе современного искусства лежит движение от не-искусства к искусству, отводящему сингулярной позиции место в пределах (иногда ограниченной) коллективности. Постфундаментальная природа постауратического искусства состоит в этом движении обоснования, которое необходимо вновь и вновь совершать с позиции сингулярности. Именно поэтому всякому, кто хотя бы поверхностно знаком с современным профессиональным миром искусства, известно, что наверняка сгодится не что угодно. Чтобы занять левую часть дихотомии «искусство/не-искусство», художникам часто приходится пройти трудный, одинокий и рискованный путь в поисках точки опоры. Так как искусство уже не укоренено в религии и ритуалах, а потому, говоря словами Беньямина, является постауратичным и контингентным, оно требует аргументации с каждой оригинальной художественной позиции. Возможно, сегодня это особенно заметно в визуальном искусстве, где для создания произведения искусства сегодня не обязательно обладать ремесленными или художественными навыками. Поэтому художники прежде всего должны заручиться общественной поддержкой для своего художественного жеста, и единственный способ ее заполнить — это «обнародовать» свое произведение и привести доводы в пользу того, что созданные или отобранные объекты (если это реди-мейды) являются искусством. Только будучи подкреплены общественным пониманием и поддержкой, предлагаемый артефакт или идея могут попасть в область «искусства» в дихотомии «искусство/не-искусство». Именно этот переход от сингулярной позиции к коллективному фундаменту является поиском основания, который надо предпринимать во всяком новом произведении искусства. Искусство было бы антифундаментальным, если бы «годились что

угодно» и индивидуального намерения художника было достаточно, чтобы назвать что-либо «произведением искусства». Однако это не так. Всем художникам нужно найти для своих намерений коллективную основу, фундамент, который способен легитимировать их искусство. Если бы имелись фиксированные правила, позволяющие заранее сделать вывод в пользу искусства или не-искусства, то искусство было бы фундаментальным. Такова история академии с ее четко установленными правилами, будь то для пейзажа или жанровой живописи. В постфундаментальном искусстве таких правил нет. Напротив, художники должны заново открывать или придумывать их самостоятельно и искать коллективную основу, прибегая к публичной аргументации. Это необходимо, поскольку настоящее произведение искусства принципиально неопределенно или контингентно.

Искусство демократии: современное искусство возможно только при демократии

Именно в силу того, что современное искусство ищет несоизмеримость и в мире искусства, и в обществе, оно, выражаясь словами социолога культуры Пьера Бурдьё [1977], всегда становится на позицию меньшинства или гетеродоксии. Те, кто противостоит обществу, предлагая ему нечто «другое» или «возможное иное», оказываются в одиночестве, особенно на первых порах. Со временем эта несоизмеримость может стать в художественной сфере более принятой или даже ортодоксальной, но только непрерывное появление новых несоизмеримостей обеспечивает динамику современного мира искусства. Об этом законе нарушения правил сказано и написано немало. В конечном счете те, кто переступает черту, всегда должны публично легитимировать свои действия, в отличие от тех, кто добивается успеха, соблюдая правила. Поэтому искусство нуждается в гражданском обществе, где возможны дискуссия, аргументация и спор. Современное искусство не может существовать без аргументации и контраргументации, определяющих различие между искусством и неискусством. Именно поэтому, как

утверждал Беньямин [2003: 257], постауратическое искусство может выжить в социуме, только опираясь на политику. Тем не менее сама политика может восприниматься как эстетический объект, как, например, при фашизме. Беньямин имеет в виду, что фашизм преподносит себя как ауратическое произведение искусства, монументальное и вневременное. Поэтому он пытается искусственно воссоздать для себя ауру, применяя технические средства воспроизводства, в частности массмедиа. Ответом коммунизма является, по Беньямину, движение в противоположном направлении — к политизации искусства. Коммунизм утверждает мобильность идентичностей и непрерывную трансформацию опыта, тогда как, фашизм пытается зафиксировать идентичности и монументализировать их [Кейгилл, 1998: 103]. Теперь, 75 лет спустя, нам известны итоги коммунизма. Так, весьма спорным представляется утверждение, что, например, политическое искусство бывшего Советского Союза было открытым и контингентным. Но, вероятно, Беньямин представлял себе коммунизм, отличавшийся от той своей бюрократической и технократической разновидности, которая впоследствии стала исторической реальностью. Возможно, сегодня открытость и контингентность, которые Беньямин приписывал коммунизму, гораздо легче обнаружить в идеале демократии. Именно поэтому только демократическая политика может быть опорой для постауратического и постакадемического искусства, для современного искусства в том виде, в каком оно возникло в Европе после упадка и наперекор правилам Французской академии и аналогичных институтов. Дело не только в том, что демократия допускает контингентность, но еще и в том, что искусство, будучи несоизмеримым, в более широких социальных масштабах занимает положение меньшинства, и шанс у него есть лишь в той политической системе, которая дает определенные гарантии, как уже говорилось выше. Художники, которые постоянно напоминают обществу, что «возможно другое», всегда будут идти наперекор здравому смыслу. Те, кто выбирает профессию, связанную с искусством, защищает взгляды меньшинства, даже если это

меньшинство дискредитируется как «элитарное». Следовательно, элита может быть частью меньшинства, а культурная элита необязательно совпадает с политической или экономической, как говорит Бурдьё [Бурдьё, 1979]. Постауратическое и постакадемическое искусство, будь оно элитарным или нет, может выжить только благодаря демократии.

Искусство демократии: мир современного искусства как модель демократии меньшинства

Впрочем, у модернизма немало общих черт с политической демократией, таких, например, как уже упоминавшаяся постфундаментальная сущность. Это не превращает искусство в политику, но вводит его в сферу «политического», особенно если мы, вслед за Жаком Рансьером, будем подразумевать под этим понятием «выражение формы сообщества» [Рансьер, 2000]. Кроме того, социальное взаимодействие сформировано вмешательством художников и деятельностью институтов искусства. И если в свете всего этого мы характеризуем современное искусство как поставщика несоизмеримости, то оно не может ограничиваться так называемой «высокой» культурой. Когда люди отказываются или устают от стандартных форматов, несоизмеримость обнаруживается в произведениях массовой культуры, таких как кино или поп-музыка. В этом смысле непосредственное влияние искусства как формирующей силы общества может быть сильнее, чем мы думаем. И поскольку довод постауратического искусства заключается в том, что все может быть иным, мир современного искусства оказывается еще теснее связан с политикой. Необходимость постоянно защищать свою позицию, обращаясь к аргументам в виде сингулярных высказываний, предполагает полемическую территорию, открытую для множества голосов, соперничающих за место для своего сингулярного произведения. Посетители арт-биеннале или театрального фестиваля могут легко заметить, как часто там сталкиваются противоречащие друг другу художественные стили и высказывания. В этом смысле мир современного искусства культивирует «агонистическую» совместность (как минимум, времен-

ную), поскольку на художественных сценах и даже на одной и той же выставке мы часто наблюдаем, как многочисленные противоречия, разнящиеся культуры и противоположные взгляды сосуществуют, обходясь без постоянного отрицания обоснованности или легитимности друг друга [Гилен, 2009]. Придерживаясь сингулярной позиции, художники могут выступать против всякого компромисса, и отношения в мире искусства чаще всего непримиримы, но не враждебны. Шанталь Муфф наделяет понятие «агонизм» политико-философским звучанием и утверждает, что такая позиция возможна только в том случае, когда «мы воспринимаем друг друга как участников общего символического пространства, которое содержит в себе конфликт» [Муфф, 2005: 26]. Точно так же, как в сфере политической демократии, антагонизм в мире искусства сублимируется в агонистический способ сосуществования. Однако в этой сфере сингулярная позиция меньшинства признается только на основе подкрепляющих ее аргументов.

Такая аргументация сводится к деятельности, с помощью которой человек пытается заручиться публичной (хотя и ограниченной) поддержкой сингулярного художественного жеста. Аргументы могут быть рациональными, теоретическими, эмоциональными или эстетическими, но могут и содержаться в самом художественном жесте. Агонистическое пространство демократии всегда конструируется из множества сингулярных аргументационных действий, которые преимущественно совершаются с позиции меньшинства. И в этом смысле область современного искусства резко отличается от либеральной представительной (мажоритарной) демократии. В основе последней, в сущности, лежит не аргументация, высказанная избирателями, а анонимный ритуал в кабинке для голосования, который не обосновывается публично. В либеральной представительной демократии имеют значение только цифры. Право голоса есть у всех избирателей, при этом им не нужно публично отстаивать свое мнение. В агонистическом пространстве искусства на дух не переносят демократически «отобранные» произведения искусства, ибо всякая несоизмеримость, выбранная большинством,

перестает быть несоизмеримостью и становится мерой. В демократии арт-мира единственным способом убедительно обосновать позицию для несоизмеримости является аргументация или «обнародование» сингулярного художественного жеста. Поэтому в противовес либеральной демократии большинства мы можем говорить о демократии меньшинства. В условиях такой модели положение в обществе или расширение социальной базы достигается исключительно с помощью аргументации. Право голоса осуществляется путем публичного изъяснения своего мнения, а не анонимным крестиком в кабинке для голосования. Впрочем, в таком случае не избежать столкновения с другими меньшинствами, также стремящимися обнародовать свою аргументацию. Иначе говоря, демократия меньшинства является агонистической. Она постоянно сталкивается со всевозможными меньшинствами и потому признает свое скромное положение в мире. Из-за этого противостояния со всегда возможным иным демократия меньшинства представляет собой более продолжительный саморефлективный путь к демократическим формам, чем консолидация власти в руках большинства. Демократия меньшинства видит в демократии не предоставленные права, а цель, достойную борьбы.

Возможно, эта демократия меньшинства действительно может стать подспорьем для политической демократии будущего. Если верить Хелду, то ни одна классическая, республиканская, либеральная или прямая демократия не выживет в глобализированном мире. Как утверждает политолог, только у *автономно-демократической* модели могут быть какие-то шансы на успех [Хелд, 2006]. Хелд имеет в виду демократию, которая стимулирует и организует множество сингулярных общественных мнений; эксперименты с этой формулой получили широкое распространение — в гражданских инициативах, самоуправлении граждан, предприятий, организаций и всевозможных коллективов. Другими словами, демократическая автономия — это форма управления, которая постоянно поддерживает и облегчает самостоятельное развитие меньшинств — экономическое, социальное,

культурное развитие. В свою очередь это множество сингулярных инициатив, прикладывает все усилия к достижению демократического самоуправления. Сама множественность разнящихся между собой инициатив позволяет им занять более симметричную позицию на переговорах с государствами, международными неправительственными организациями, органами местного самоуправления, гражданскими инициативами и т. д. Государство или надгосударственные органы управления — это точно такие же демократические системы принятия решений, как и многие другие. Согласно Хелду, в будущем демократия сможет сохранить легитимность только в том случае, если ее ключевой задачей будет устранение неравенства. Помимо прочего, это означает, что главным адресатом демократической программы должно стать меньшинство.

В заключение: современное искусство как тест на демократию?

Хотя согласно умозрительной идее, изложенной нами только что, *искусство демократии* может стать удачной отправной точкой для агонистической демократии будущего, остается верным и наш первый тезис о том, что постауратическое и постакадемическое искусство неизмеримости может выжить только благодаря демократии. Неонационализм всегда будет подавлять такое искусство, так как оно подрывает изнутри мнимую основу стабильной национальной культуры, которую неонационализм старается увековечить. Поэтому в глазах неонационалистов современное искусство может показаться даже более опасным, чем мигрант, который привносит «возможно иную» культуру извне. Неолиберализм, в свою очередь, не вполне понимает, как поступать с искусством несоизмеримости, так как это искусство с трудом поддается легитимации при помощи мер или цифр, независимо от того, являются ли эти цифры количественным выражением денежных средств, посещаемости или социологических опросов. Кроме того, численная демократия неолиберализма идет вразрез с аргументативной демократией, так как по-прежнему приписывает себе постоянную и потому

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

неоспоримую основу, выходящую за пределы политики, — законы свободного рынка. В этой обстановке неонационального и неолиберального фундаментализма постауратическое и постакадемическое искусство вполне может послужить тестом на демократию. И как бы то ни было, современное искусство является одной из областей, где продолжает жить постфундаментальная идея контингентности — *все существующее всегда может быть иным.*

Библиография

- Беньямин В. *Краткая история фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Бурдье П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ [1977] // *Социальное пространство: поля и практики* // Сборник статей. М.: 2005.
- Бурдье П. Различение: социальная критика суждения [1979] // *Западная экономическая социология: Хрестоматия современной классики*. М.: РОССПЭН, 2004.
- Рансьер Ж. *Разделяя чувственное*. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2007.
- Эник Н. *Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения* [1991]. М.: V-A-C Press, 2014.
- Benjamin W. *Selected Writings. Volume 2 — 1927–1931*. Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Benjamin W. *Selected Writings. Volume 4 — 1938–1940*. Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- Caygill H. *Walter Benjamin. The Colour of Experience*. London and New York: Routledge, 1998.
- Danto A. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- De Duve T. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- Gielen P. *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende-kunst*. Leuven: Lannoo Campus, 2003 [also published in 2008].
- Gielen P. *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz, 2009.
- Gielen P., Lavaert S. *The Dismeasure of Art. An interview with Paolo Virno* // Gielen P. and De Bruyne P. (eds.). *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAi-Publishers, 2009. P. 17–44.
- Heinich N. *What is an artistic event? A new approach to sociological discourse* // *Boekmancahier*, № 12 (44), 2000. P. 159–168.
- Heinich N. *Let us try to understand each other. Reply to Crane Laermans, Marontate and Schinkel* // *Boekmancahier*, № 14 (52), 2002. P. 200–207.
- Held D. *Models of Democracy*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Laclau E. *Emancipation (s)*. London and New York: Verso, 1996.
- Laermans R. *De democratie van de kunst* // Van Heteren L., Van der Hogen Q. and Gielen P. (eds.). *A Fight for the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Lefort C. *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Luhmann N. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- Lukacs J. *Democracy and Populism. Fear and Hatred*. New Haven & London: Yale University Press, 2005.
- Marchart O. *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Mouffe C. *On the Political*. London and New York: Routledge, 2005.
- Sloterdijk P. *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Художественная свобода и глобализация

Чтобы работа считалась «хорошим произведением искусства», она должна по возможности быть создана в автономной свободной зоне. Это означает, что в творческом процессе необходимо учитывать только систему художественных ценностей [Болтански и Тевено, 1991]. Здесь немислимы соображения коммерческого или политического (а иногда даже правового) толка. Вероятно, эпитет «коммерческий» — это наиболее популярное оскорбление со стороны художественных критиков. По сути дела, в основе социологии искусства, разработанной Пьером Бурдьё, лежит различие между коммерческим и некоммерческим, или, по его собственным словам, между «краткосрочным и долгосрочным рынком» [Бурдьё, 1977 и 1982]. Нам говорят, что настоящий художник отказывается от погони за мгновенной финансовой прибылью. Те, кто осмеливается притязать на величие в искусстве, должны заботиться только о вопросах искусства. Согласно Артуру Данто, эти вопросы были сформулированы еще в начале XIX века в ходе линейного развития, на пути поиска как можно более правдивого описания реальности [Данто, 1986]. Только тогда, когда ослабло господство аристократии и Церкви, а академия была вынуждена отказаться от своей коллективной системы правил, возникло некоторое подобие художественной свободы или автономии. Искусство получило возможность полностью сосредоточиться на себе — так гласит привычный нам в истории искусства сценарий. На языке социологии, точнее говоря, в соответствии с теорией систем, эта называется «функциональной самодифференциацией» мира искусства, в результате которой искусство занимает место аутопоэтической системы наряду с законодательством, религией, экономикой, политикой и т. д. [Луман, 1995].

Таков общепринятый модернистский сценарий. Однако в нем (благодаря, среди прочих, Канту) зарождается идея «чистого» искус-

ства: артефакт, который служит только эстетическому удовольствию и поэтому, в противовес остальному, свободно парит в социальном вакууме. Впрочем, некоторые социологи возражают, что чистого искусства никогда не существовало. Упадок аристократии и Церкви сделал произведение искусства — как в эпоху раннего, так и в эпоху позднего модерна — своего рода гетерогенным сгустком. Демократизация общества позволила всем и каждому напрямую обращаться к произведению искусства, делая его политическим и экономическим, юридическим, и педагогическим и, разумеется, художественным [Гилен, 2003]. Более того, на этом разнородном поприще автономия произведения искусства, тождественная художественной свободе, гарантирована фактически потому, что она понимается как продукт капитализма. Производство артефакта поддерживается политически обусловленными дотациями, его приобретает состоятельный коллекционер, оно защищено законом и охраняется правом интеллектуальной собственности, фигурирует в школьных учебниках и содержит художественный ответ на художественную проблему — именно в силу этого, с социологической точки зрения, художественное произведение упрочивает свою позицию и может притязать на право художественной автономии. Более того, существует прямая пропорция между степенью гетерогенности сети, к которой принадлежит объект, и его эффективностью. Объект поднимается до статуса квазисубъекта или полусоциального актора, приводящего в движение сеть крайне разнообразных акторов. Например, если завтра вандал изуродует ножом картину Рембрандта «Ночной дозор», этот поступок активизирует гигантскую сеть кураторов, политиков, страховщиков, юристов, критиков и так далее.

Понимание произведения искусства не как чистого объекта, а как «плюс-объекта» (эта идея заимствована из акторно-сетевой теории Бруно Латура [1994]) является основополагающим для любой дискуссии в мире искусства о маркетизации, «товаризации» и т. д. Им, в частности, подчеркивается, что так называемое коммерческое

произведение искусства все-таки является произведением искусства, поскольку оно продолжает «выстраивать связи» — пусть незначительные — в системе художественных ценностей. В случае остановки этого процесса и отказа от некапитализируемого излишка, оно просто-напросто перестает быть произведением искусства и сводится к чисто потребительским товарам или предметам собственности. Поэтому произведение из частной коллекции столь важно выставлять в музее или арт-центре или хотя бы включить его в несколько каталогов — так оно сохранит связь с миром искусства и свой статус произведения искусства. Безусловно, художественный продукт может считаться скорее «коммерческим» или политическим, нежели художественным (впрочем, это довольно трудно оценить). Важно, чтобы произведение искусства, выражаясь терминами акторно-сетевой теории, постоянно «включалось» в другие сетевые конфигурации, а следовательно, и в другие системы ценностей. Чем активнее включенность произведения искусства в гетерогенные сети, тем больше оно становится частью «общего». Это понятие мы заимствуем у Вирно, Негри и Хардта для обозначения весомого различия публичной и частной сферы, или интересов общества и интересов личности. Впрочем, «общее» и «универсальное» — отнюдь не одно и то же. Первое понятие дифференциально, изменчиво, так как располагается между людьми и объектами. Понятие «универсального» указывает на общий признак, который есть у всех объектов, например такой биологический признак, как сердцебиение. Это различие объясняет, почему произведение искусства никогда не может быть универсальным (точно так же как нет универсальной красоты), но может быть совместным (commonal). Сегодня совместное пространство в равной мере подпитывается частными и публичными, политическими и художественными вложениями. Если произведение искусства стремится обращаться к каждому, оно должно образовывать гетерогенную сеть. Из алхимического союза прозрений критической и акторно-сетевой теории можно сделать вывод, что взаимосвязь между произведени-

ем искусства и совместным пространством зависит от того, какие акторы связаны с данным произведением и каким образом продолжается (или не продолжается) «выстраивание сети». Вооружившись подобным взглядом на произведение искусства, можно подробнее изучить споры о глобализации и усиливающейся «товаризации» художественного пространства.

Глобализация и ее последствия

Еще в 1964 году Маршалл Маклюэн сформулировал наиболее точное определение глобализации с помощью хорошо известной метафоры «глобальной деревни». Ученый обратил внимание на то, что по мере того как стремительно распространяются электронные массмедиа, мир все больше напоминает деревню. В первом приближении это означает, что коммуникационные сети распространяют сообщение по всему миру с быстротой деревенских жителей, передающих друг другу сплетню. При тщательном рассмотрении эта яркая метафора также указывает на сжатие пространства и времени [см., напр.: Урри, 2000]. Например, сегодня мы можем доехать от Брюсселя до Лондона чуть более, чем за час, и поэтому относимся к пространству совсем иначе, нежели наши предки, жившие в позднем Средневековье. Два века назад путешественники и торговцы уже ездили по всему миру, но разница в том, что сегодня такое путешествие можно проделать куда быстрее. В результате возникает «моментальное время» [Урри, 2000]. В принципе, если людям на разных концах земного шара надо обменяться информацией, то это дело нескольких секунд. Выразимся более прямолинейно: событие, произошедшее где-то далеко, позволяет нам и вынуждает нас быстро и коренным образом преобразовать свое окружение и образ жизни. Приведем наиболее знакомый пример: перемещение широких масс населения из китайских деревень в города оказывало и оказывает непосредственное влияние на экономику Европы и Америки. Глобальная сеть напоминает гиперкинетическую нервную систему, о чем свидетельствует последний финансовый

кризис. Именно этим международные сети отличаются от прежних, существовавших несколько столетий назад. По большому счету, суть глобализации — это скорость.

Таким образом, глобализация подразумевает растущее число международных контактов или глобальную «сеть контактов». Однако нет единой монолитной или гомогенной сети контактов, которая связывает всех в одно целое. Вместо нее существует структура из множества сетей или подсетей, которые образуют иногда временные, иногда более длительные взаимопересечения. Например, финансовые рынки Амстердама, Лондона, Нью-Йорка или Токио взаимосвязаны между собой, но это не всегда одинаково верно для сети художественных контактов. И все-таки мы не можем отрицать, что между финансовыми и художественными пересечениями существует важная взаимосвязь. По-видимому, не случайно, что Нью-Йорк — это не только финансовый, но и художественный центр. Но даже в отдельных сетях, таких как сеть связей в мире искусства, можно установить некоторые различия. Например, в мире искусства одни подсети важны преимущественно с финансовой точки зрения, тогда как другие в основном играют интеллектуальную или образовательную роль. Чуть ниже, в другом эссе, мы подробнее рассмотрим мир искусства как таковой. Важно, что глобальное «лоскутное одеяло» состоит из нескольких сетей, а значит, включает в себя множество иерархий.

Медиатизация, накопление и товаризация

Стремительные глобальные процессы служат причиной ряда трансформаций. Так, в мире искусства можно отметить устойчивый рост глобальной медиатизации. Отсюда очевидный интерес к постоянным поискам нового [Франк, 1993]. Еще тридцать лет назад художественные движения развивались от одного десятилетия до полутора, а теперь свелись к стилям и выставочным концепциям, которые сменяют друг друга в стремительном калейдоскопе. Другими словами, художественное производство и выставка стали моментальными. Кроме

того, художественный ландшафт становится все более разноцветным. Стремясь предложить нечто свежее, кураторы международного уровня прочесывают все уголки земного шара в поисках нового таланта. Здесь не будет затрагиваться вопрос, предвещает ли это движение появление подлинно симметричного и полифонического художественного ландшафта или же формирует новый западный культурный империализм [см., напр.: Кемен, 2002]. Важно то, что в результате подобной экспансии мы наблюдаем огромное накопление художественных произведений. Из-за постоянного расширения глобальной арт-сети появляется все больше художников и произведений искусства, которые включены в одну из многочисленных подсетей этой глобальной структуры. Не только массмедиа, но и это накопление художественных продуктов обуславливает рост внутренней конкуренции в различных творческих областях, что, в свою очередь, повышает значимость искусства. И наконец, здесь крайне важно слово «продукт». Хотя в 1990-е дискурс был ориентирован главным образом на процесс, сегодня центральное место занимает все же результат художественной работы. Значит, должны быть места, куда можно сходить, должны быть работы, которые можно купить. В результате даже сам процесс превратился в выставочный продукт [Ханнула, 1998]. Под давлением системы реагирования (attention system) мир искусства подвергся форсированной товаризации.

Художник как звезда

С конца 1980-х формировался новый тип художника, существующий среди иных моделей [Велтхёйс, 2005]. Художники, создающие свои произведения с оглядкой на требования массмедиа, работают, как правило, с медиагеничными формами искусства, легко привлекающими внимание. В итоге появляются сенсационные произведения, где главную роль играют кровь, секс и религия (или святотатство): в качестве последних примеров можно привести разделанные туши коров, порнографические фотографии или обезображенные религи-

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

озные образы. В этом случае статус художника — это статус звезды. Творческая личность — это публичная медиативная фигура, которая получает известность не только благодаря его или ее творчеству, но также благодаря своему эксцентричному поведению. Хотя такая модель художника процветала еще до обвала художественного рынка в 1980-е годы, у нее остались влиятельные последователи, которые продолжают играть на публику. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на британскую арт-сцену середины 1990-х. Однако во избежание недоразумений стоит отметить, что помимо звездных художников до сих пор остаются старые или появляются новые типажи. Медиатизация и система «звезд» всегда вызывала встречную реакцию в художественной среде. Более того, если звездный художник добился успеха в массмедиа, это вовсе не означает, что он пользуется таким же признанием в мире искусства.

Денационализирующие художественные тенденции

Глобализация и всемирная медиатизация не только обостряют эксцентричное эго художника — или то, что Натали Эник [1991] назвала сингулярностью, — но также ведут к постепенной денационализации художественного феномена. И даже если тридцать лет назад всемирная художественная ризомная структура еще не получила столь широкого распространения, мир изобразительного искусства всегда был интернациональным по своему характеру. Уже в 1970-х годах существовали художники и художественные течения, которые добились относительного международного или по меньшей мере европейского и американского признания. Тем не менее, в отличие от сегодняшнего дня, тогда еще наблюдался заметный национальный акцент. Вспомните, к примеру, движения исторического авангарда, такие как футуризм с его сильными итальянскими корнями, сюрреализм во Франции или абстрактный экспрессионизм в США. И даже в более современных художественных движениях, таких как поп-арт, «арте повера» и «новые дикие», присутствует отчетливая

национальная принадлежность. Эти художественные тенденции распространились на другие страны, утверждая вместе с тем свое национальное происхождение.

Как обсуждалось ранее, в условиях глобализации все художественные течения «растворяются», что также верно в отношении их национальной принадлежности. Так, на рубеже XXI века процветал «новый международный стиль», своего рода концептуальное искусство инсталляции, не имеющий какой-либо заметной национальной идентичности. Художники этого направления представляли красочную палитру национальностей и выставлялись в таких непохожих друг на друга городах, как Антверпен, Амстердам, Базель, Берлин, Бьелла, Нью-Йорк, Токио и Венеция. Вероятно, с исчезновением национальных художественных течений национальный художник, который демонстрирует международную активность, относится к еще одному вымирающему виду.

Обесценивание

Только что описанная денационализация неразрывно связана с другим явлением глобализации: ростом мобильности художников. В первом эссе этой книги отмечалось, что все больше и больше молодых или начинающих художников могут выстроить международную сеть связей даже в период учебы в художественной школе. Международные художественные резиденции, обучающие программы и семинары, например, арт-центра PS1 в Нью-Йорке, Фонда «Читгадельарте» в Бьелле или Королевской академии изобразительных искусств в Амстердаме также стимулируют международный поток художественных талантов различной величины. Поэтому «интернациональное» отчасти лишается своей особой ауры, или — выражаясь словами Пьера Бурдьё — своего символического капитала. Начинается своего рода обесценивание. Исследования сферы современного танца 1980-х показали, что, по крайней мере в Бельгии, зарубежная репутация художников по-прежнему играла свою роль при оценке качества

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

произведений и в вопросах государственного финансирования [Гилен, 2004]. Теперь же в этих случаях ответственные лица ведут себя более осторожно. Было бы преувеличением сказать, что сегодня интернациональность не окружает аура качества, часть своей убедительности она все же утратила. Во всяком случае «интернациональное» — это сложная реальность, в которую погружены те, кто ищет новые таланты и принимает решения в мире искусства. Как мы видели, они работают со структурой различных сетей контактов и иерархий. Их задача сводится к тщательному отслеживанию творческого развития, оценке художественного качества и принятию решений.

Дедифференциация

И наконец, у глобализации есть другое важное последствие: «дедифференциация функциональных подсистем». Эта гипотеза основана на социологической догадке, точнее говоря на теории систем, которая исходит из предположения, что общество разделено на различные системы, такие как экономика, политика, право, образование, искусство, выполняющие каждая свою социальную функцию [Луман, 1995 и 1997]. Вслед за Болтански и Тевено [1991], вместо анализа «функциональных подсистем» этот подход позволяет изучить различные «экономики ценностей». Почему произошла именно такая трансформация — это отдельный теоретический вопрос и предмет споров среди социологов, который увел бы нас слишком далеко от обсуждаемого предмета. Следуя веберовской традиции, Болтански и Тевено помещают в центр своего внимания культурную интерпретацию, наделенную тем смыслом, который акторы вкладывают в свои поступки. У Лумана же решающую роль играет макросоциологическая концепция, в соответствии с которой он выявляет различные общественные функции. Однако в контексте данного эссе важно, что в экономике действуют другие ценности, нежели в политике, праве или искусстве. Человек, который хочет «преуспеть», должен руководствоваться другими критериями, которые предписаны тем

или иным ценностным порядком — например, всем известно, что экономическое поведение подразумевает накопление денег. Немного иначе выглядит приобретение влияния в сфере политики или вынесение справедливых приговоров в судебной системе. То, что высоко ценится в экономическом или политическом режиме (Болтански и Тевено называют такую оценку «величием»), в художественной сфере может не вызывать к себе такого уважения. Именно поэтому некоторые художники живут в бедности, считает голландский экономист и художник Ханс Аббинг [2002]. Многие художники отказываются прямого получения прибыли, и тем самым добиваются определенного уважения в мире искусства. Фактически, эта идея была высказана Бурдье еще в 1970-х годах. Особенно важно, что есть различные ценностные порядки и, следовательно, различные иерархии ценностей.

Сегодня под давлением глобализации границы между этими системами — пусть на промежуточном уровне — начинают «дедифференцироваться». Это означает не столько исчезновение границ, сколько то, что как внутри, так и вовне организаций вычерчиваются, в очередной раз обсуждаются и устанавливаются новые границы. Наиболее известным примером является рост транснациональных или мультинациональных корпораций, который оказывает непосредственное воздействие на экономическую политику в сфере труда. Поэтому трудовые отношения и выравнивание прибыли отделяются от национальной политики [Хардт и Негри, 2000], что заставляет прокладывать новые маршруты между рынком и ценностными порядками общества. Следовательно, иерархии ценностей могут перестраиваться или объединяться в новый, гибридный порядок. Например, сегодня мы имеем дело с креативной индустрией, представляющей собой плавильный котел художественных и экономических ценностей. Однако возможно взаимопересечение более чем двух ценностных порядков. Вспомните, к примеру, Музей Гуггенхайма в Бильбао. Как ни парадоксально, этот американский по происхождению музей был, в частности, построен на средства политической партии националистов, чтобы показать, что

баскская идентичность отличается от испанской. Более того, сегодня он притягивает не только толпы зарубежных туристов и местную публику, но также высокотехнологичные фирмы из бурно развивающейся Силиконовой долины. Этот художественный музей строился не только для экспонирования художественных произведений, но также из политических и экономических соображений. Более того, благодаря впечатляющей архитектуре здания музея, Бильбао появился на карте мировых достопримечательностей. Опять-таки парадоксально, что для строительства были привлечены ведущая американская компания и американско-канадский архитектор. Итак, идентичность можно импортировать, а другие культуры, надлежащим образом преобразованные, могут служить подспорьем для признания «собственной». Это также является парадоксальным следствием «размывания» ценностных режимов, которому способствуют силы глобализации.

Гарантия свободного пространства: четыре позиции

В обсуждении глобализации можно выделить четыре различных позиции. Из этих позиций можно извлечь четыре установки, которые могут перенять управленцы в сфере культуры, а также художники и художественные организации. У каждого есть свое определение свободного художественного пространства, что приводит к развитию различных стратегий. Отметим: нигде в имеющейся литературе не установлена взаимосвязь четырех позиций в споре о глобализации, мире искусства и его «товаризации». Поэтому изложенные ниже мысли — это умозрительный концептуальный эксперимент, который, возможно, позволит сделать конкретные предположения.

«Гиперглобалисты» заняли первую позицию. Они рассматривают экономику, а в особенности неолиберальный рынок, как двигатель глобализационного процесса. Иначе говоря, финансовые потоки являются фундаментом прочих глобальных перемен. Анализ Саскии Сассен основан преимущественно на этой предпосылке. Однако, в отличие от гиперглобалистов, социолог вовсе не поддерживает этот процесс.

Гиперглобалисты считают, что препятствовать финансовым потокам ни в коем случае нельзя. Это означает, что культурные, политические и правовые барьеры должны максимально устраняться. С учетом изложенного выше искусство — это лишь очередной инструмент свободного рынка, а свободное экономическое пространство является более значимым, нежели художественное.

Международная сеть художественных связей интересует гиперглобалистов только тогда, когда устанавливает стандарты массовой культуры. Допустим, если и голландец, и японец знают Винсента Ван Гога и в равной мере восхищаются его творчеством, то им проще вести дела друг с другом. Поэтому с точки зрения гиперглобалистов гугенхаймовская стратегия полностью оправдана. Навязывая одну и ту же коллекцию всему миру, в конечном счете можно сформировать обую культурную систему ценностей, которая, вероятно, упростит другие виды взаимодействия. В таком случае глобализация мало чем отличается от так называемой «американизации» 1970-х годов, но это не столь важно.

Чиновники, которые определяют политику в сфере искусства, следуя этой точке зрения, будут в первую очередь поддерживать крупномасштабные медиагеничные события, например биеннале. Помимо этого, развитая художественная инфраструктура — вспомним многочисленные музеи Германии — должна повысить привлекательность конкретных мест. Поэтому в таких условиях вряд ли можно говорить о свободном художественном пространстве. Его практически поглотили другие ценностные порядки. Общее становится неполноценным.

Антиглобалисты придерживаются второй позиции. Хотя между ними и гиперглобалистами есть серьезные идеологические разногласия, их объединяет общая экономическая система взглядов, которую (как это ни парадоксально) неолибералы разделяют с неомарксистами. Однако антиглобалисты делают все возможное, чтобы ограничить воздействие глобальных экономических потоков и защитить местную культуру и экономику от иностранных влияний.

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

Как это нередко случается с искусством в публичном пространстве, оно становится средством демонстрации локальной идентичности. В Бельгии, например, у дорожных развязок появились произведения, представляющие собой не более чем примеры местного академического стиля. Антиглобалисты легко вязнут в болоте «локализма», и, как в случае с гиперглобалистами, их локальная арт-сцена слабо реагирует на изменения в международном мире искусства.

Скептики, которые занимают третью позицию, принадлежат к совершенно другому лагерю. Они не доверяют раскрученной риторике глобализации и утверждают, что национальное государство продолжает играть ключевую роль, в том числе и на международной арене. Нередко приводят пример США как национального государства, которое во многом определяет международную повестку. В отличие от гиперглобалистов и антиглобалистов, скептики уделяют особое внимание не столько экономическому, сколько политическому ценностному режиму. Национальная политика остается важнейшим фактором, определяющим события как внутри страны, так и за ее пределами. И поэтому условия для существования свободного художественного пространства нужно обеспечить в первую очередь на территории страны. Один из путей — щедрая поддержка местных художников. Показательным примером такой «национальной» политики является финансирование изобразительных искусств в Нидерландах до 1990-х годов, которое, впрочем, не следует путать с идеологическим национализмом. Подобная политика в сфере искусства направлена в первую очередь на благо граждан страны и поэтому влечет за собой особый интерес к общественному участию. В конце концов, чтобы в условиях демократии обеспечить легитимность государственных программ субсидирования, надо еще заручиться поддержкой избирателей. Таким образом, общее сводится к национальному.

Однако и этот подход не вполне годится для изучения глобальных потоков в мире искусства. Напротив, уделяя слишком много внимания общественному участию, национальная арт-сцена

замыкается в самой себе. И поскольку на первом месте здесь стоит насыщение внутреннего рынка, показатели отчетности сводят на нет любое обсуждение. Мало кого интересует то, как глобальные потоки могут привлечь более широкую и потенциально заинтересованную аудиторию. И хотя в данном случае свободное пространство все же существует, в нем крайне мало разнообразия. Режим общественных ценностей берет верх над режимом рыночных ценностей, не стремясь при этом выйти за границы национального государства.

Возможно, четвертая позиция — трансформистская — предоставляет лучшую возможность воссоздать свободное художественное пространство, благоприятное для развития искусства и с необходимостью сопровождающего его дискурса. Трансформисты полагают, что глобализация — это уникальный процесс с разнонаправленными движениями. Мы наблюдаем как рост глобальных сетей, так и возникновение регионализации, например в Стране Басков в Испании или в бельгийской Фландрии. Маастрихтский договор о «Европе регионов» также характеризуется двойственной направленностью: пространственной экспансией с одной стороны и новым «феодализмом» — с другой. Более того, трансформисты утверждают, что глобальные (однородные) потоки постоянно присваиваются и заново локализируются, вместе с тем поглощая местную культуру. Например, если организационные структуры музеев Гуггенхайма в Бильбао и Нью-Йорке хоть немного отличаются друг от друга, то только из-за разницы во влиянии профсоюзов. Важно то, что именно с помощью этого двойственного движения «трансформистская художественная политика» пытается обеспечить свободное художественное пространство. Она не покупается на сверхпопулярную политику культурного участия, но и не поддерживает изоляцию немногочисленной международной элиты. Напротив, она соединяет эти две крайности, создавая пространства близости и «медленного устойчивого развития» (спасибо бельгийскому искусствоведу Марку Рёйтерсу за этот термин. «Slowability» — сочетание прилагательного «медленный»

(slow) и понятия «устойчивое развитие» (sustainability) — лишает «медлительность» негативного смыслового оттенка в те времена, когда стремительные перемены считаются добродетелью, а по сути дела благом капитализма). Значение этих пространств заключается в том, что они замедляют глобальные потоки, создавая дополнительные возможности для индивидуального усвоения. Или же, как пишут Болтански и Кьяпелло [2005]: «Путь в направлении либерализации, возможно, проходит сегодня через замедление темпа установления связей, при котором не стоит бояться перестать существовать для других, обречь себя на забвение и в конечном счете на „исключение“...»⁷

Интимное пространство «медленного устойчивого развития»

Но что именно открывает это пространство близости? Согласно классике немецкой социологии Георгу Зиммелю, интимное пространство — это место, где разглашаются «секреты». Всякий раз, когда человеку доверяют секрет, завязываются близкие отношения, а иногда даже любовный роман. Произведение искусства, если оно достаточно «инертно», тоже может раскрывать секреты. За его поверхностным образом обнаруживается многогранное бытие — благодаря, например, рассказу художника, хорошей аннотации к выставке или экскурсии, проведенной увлеченным гидом. Но это достаточно классические «методы доступа». Произведение искусства и само может демонстрировать свои национальные, политические, экономические и правовые черты, обращаясь тем самым к более гетерогенной аудитории. А еще важнее отступление объекта на задний план и вынос на обозрение процесса его создания. Понимание того, что происходит за кулисами, раскрывает не только личные мотивации художников, но также идеологический, правовой и экономический контекст их работы.

Изолированная художественная мастерская или романтическая мансарда периодически уступают место более публичному простран-

⁷ Цит. по: Болтански Л., Кьяпелло Э. *Новый дух капитализма*. С. 784 (перевод уточнен).

ству открытой мастерской, в самом широком значении этого слова (например, музей может включать в себя открытую мастерскую как своего рода ментальное пространство). Главную роль здесь играют слова в виде удачных аргументов и диалога. Они сопротивляются товаризации, защищая свободное пространство — раскрывающееся в своей гетерогенности — от господства определенного ценностного режима.

Библиография

- Бурдьё П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ [1977] // *Социальное пространство: поля и практики* / Сборник статей. М.: 2005.
- Латур Б. *Нового времени не было: Эссе по симметричной антропологии* [1991]. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2006.
- Маклюен М. *Понимание медиа: Внешние расширения человека* [1964]. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- Abbing H. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Boltanski L., Thévenot L. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- Danto A. *The philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Gielen P. *Kunst in Netwerken, Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende-kunst*. Leuven: Lannoo Campus, 2003 [also published in 2008].
- Gielen P., Laermans R. *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*. Tielt: Lannoo, 2005.
- Held D., McGrew A., Goldblatt D. and others. *Global Transformations. Politics, Economics and Culture*. Cambridge: Polity Press, 1999.
- Luhmann N. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- Sassen S. *The Global City*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Simmel G. *Een keuze uit het werk van Georg Simmel*. Deventer: Van Loghum Slaterus, 1976.
- Urry J. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London and New York: Routledge, 1999.

Художественная политика

в глобализирующемся мире

Мир современного искусства все более глобализуется и непрерывно включает в себя новые регионы. Как я уже упоминал, после падения Берлинской стены кураторы и другие специалисты устремились в страны Восточного блока в поисках талантов. Через восемь с лишним лет настала очередь Африки, а сегодня крупным рынком становятся Индия и Китай. Кажется, что центры в художественном мире постоянно смещаются, причем возникают в новых местах своеобразными гнездами. Этот процесс подразумевает не столько исчезновение центра в мире искусства, сколько одновременное возникновение более мелких и крупных иерархий, которые к тому же являются относительно мобильными. Из-за процессов стремительной иерархизации, деиерархизации и реиерархизации каждый регион планеты быстро превращается в потенциального игрока на международной арт-сцене. Например, кто мог предвидеть, что прежде «незаметный» испанский город Бильбао встанет на карте мировых достопримечательностей в один ряд с иконой искусства современного искусства — музеем Гуггенхайма?

Такие примеры помогают политикам, ответственным лицам и деятелям современного мира искусства осознать, что даже периферийные зоны могут относительно быстро занять место на мировой арт-сцене. Знакомство с произведениями Ричарда Флориды подталкивают к тому, чтобы не терять времени зря и планировать строительство собственного культурного центра по образцу гуггенхаймовского музея в Бильбао. Политические лидеры охотно присоединяются к глобальному соревнованию городов. В этом очерке я размышляю о том, как подобное неолиберальное стремление к широкой известности повлияет на мир искусства. Открывает ли эта «культурная индустриализация» новые возможности или же

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

наоборот, устраняет существующие? Могут ли периферийные зоны иным способом занять свое место в международном мире искусства, не рискуя оказаться в изоляции? Другими словами, можно ли выстроить глобальную сеть связей без подчинения фаллическому аргументу капитализма?

Мир искусства: сетчатая структура

В предыдущих эссе я затрагивал тему глобализации и ее влияния на современное искусство. Если вкратце, вот они: увеличение числа художников; ускоренный карьерный рост на фоне приходящих и уходящих, старых и новых художественных тенденций в нематериальном обосновании идей; медиатизация, денационализация художественных движений; обесценивание интернациональности как символического капитала и дедифференциация ценностных режимов. Уже говорилось вкратце, что мировая художественная система фактически представляет собой сетчатую структуру, образованную бесчисленными международными подсетями. Отдельные города, такие как Нью-Йорк или Лондон, служат универсальными точками пересечения в этой системе. Другие места представляют собой всего лишь обязательные «проходные точки» в период проведения регулярных мероприятий, будь то биеннале (Венеция, Лион, Стамбул) или художественная ярмарка (Базель, Мадрид). И кроме того, есть уровень чуть ниже «верхушки». К нему относятся регионы и города, которые выступают во второй, третьей или четвертой лиге и расположены где-то на периферии глобальной художественной системы. Это не означает, что у них полностью отсутствуют международные связи. Просто в этой пестрой художественной структуре они могут не входить в число обязательных «проходных точек». Поэтому я решил обозначить их с помощью термина акторно-сетевой теории — «слабые проходные точки». Отдельные регионы и города отчасти связаны с происходящим в мировом масштабе, но не настолько, чтобы они действительно могли считаться важными проходными точками.

В своем предыдущем исследовании я пришел к выводу, что одним из таких регионов является Бельгия, но есть и другие примеры [Гилен и Лерманс, 2004]. Дальнейшие изыскания показали, что в глобальном мире искусства скромна даже роль Нидерландов и что то же самое можно сказать об Италии, Люксембурге, Австрии и Швейцарии [Гилен, 2006]. Впрочем, такое суждение может показаться слишком упрощенным. Разумеется, Базельская художественная ярмарка относится к высшему международному уровню. Наряду с Нью-Йорком, Базель является основным центром торговли произведениями искусства, но, как упоминалось выше, всего лишь временным. То же самое касается Венецианской биеннале, пусть не столько в экономическом смысле (хотя эта биеннале твердо нацелена на массовый туризм), сколько в художественном и интеллектуальном. На первый взгляд, Амстердам и Бьяелла (Италия) выглядят весьма скромно в глобальной системе искусства, но эти города предлагают одни из самых престижных в мире художественных резиденций.

Что мы можем извлечь из этого краткого обзора? Во-первых, существуют регионы и города, которые играют всего лишь эпизодическую роль обязательной «проходной точки» в современном мире искусства. В интервалах между этими краткосрочными периодами они представляют собой совершенно периферийные зоны. Это лишь временные проходные точки. Чем для сегодняшнего глобального мира искусства является Венеция в перерывах между биеннале? Сам этот вопрос ясно указывает на то, что центр и периферия могут стремительно меняться местами. К тому же выясняется, что некоторые города, в частности Берлин, Лондон, Нью-Йорк и Токио, занимают более стабильные позиции в роли ведущих центров.

Во-вторых, глобализированный мир искусства очень разнообразен. Следовательно, есть точки пересечения, важность которых определяется в первую очередь финансовыми причинами (Базель и Нью-Йорк), в то время как другие играют роль художественных и интеллектуальных центров (биеннале в Венеции, Стамбуле и т. д.)

или центров образования (Академия ван Эйка в Маастрихте, «Читтадельарте» в Бьелле или арт-центр PS1 в Нью-Йорке).

В-третьих, в большинстве случаев мы имеем дело только с городами. Поэтому мы говорим не об Италии, а о Венеции и Бьелле, не о Нидерландах, а об Амстердаме, не о США, а о Нью-Йорке и т. д. Более того, даже не о городах как таковых, а о конкретных музеях, галереях, художественных резиденциях, коллекционерах и т. д. Примечательно здесь то, что на этом уровне также исчезает национальное маркирование.

Картографирование мира искусства

Как можно изобразить полную и относительно ясную картину этой структуры, состоящей из обособленных сетей и подсетей? Какова система координат этого современного глобализированного мира искусства? Какие ключевые понятия формируют ядро сегодняшних споров и придают смысл художественной деятельности? В первую очередь исследования обнаруживают культурное различие между двумя ценностными режимами, основанными на интерпретации и оценке. Это режимы «развития» и «продукта», или наборы практик, ориентированные либо на то, либо на другое. По мнению респондентов, деятельность, направленная на развитие, придерживается исследовательского подхода и является рефлексивной. Задачей же художественного производства является демонстрация и, по возможности, продажа законченных художественных произведений. В производственном процессе действие важнее рефлексии. Тем не менее не стоит рассматривать эти бинарные оппозиции как взаимоисключающие. Рефлексия или исследовательский подход и визуальное произведение могут сопутствовать друг другу, о чем свидетельствуют модернистская и особенно концептуальная или авангардистская традиции искусства XX века. Более того, в один период художественная карьера может быть направлена на создание продукта, в другой — на развитие. Впрочем, существует значительное

число практик, которые едва ли не полностью ориентированы на развитие. Они не ведут к созданию осязаемого, зримого, пригодного для обмена продукта. Но несмотря на недостаточную продуктивность, они, бесспорно, вносят важный вклад в художественный климат региона. Когда мы анализируем вышеотмеченные глобальные арт-центры сквозь призму представленной бинарной оппозиции, сама собой напрашивается координатная сетка. Художественные резиденции в «Читтадельарте» и в Академии ван Эйка, а также в арт-центре PS1 скорее ориентированы на развитие, тогда как большинство таких арт-центров, как ярмарка в Базеле и коммерческие галереи Нью-Йорка прежде всего нацелены на выставку-продажу законченных произведений искусства. И хотя, насколько нам известно, биеннале, например в Стамбуле и Венеции, а также музеи, например Музей Гуггенхайма в Бильбао, не занимаются торговлей, в центре их внимания находится экспонирование художественного продукта.

Когда мы обращаем внимание на культурное различие между ориентацией на развитие и ориентацией на продукт, то яснее представляем себе возможные действия в мире искусства. Хотя биеннале является «ориентированной на продукт» выставкой, ее формат позволяет запустить или хотя бы стимулировать деятельность, направленную на развитие. В дополнение к своей выставочной деятельности галерист может организовать площадки для развития, где будут проходить дискуссии, публиковаться тексты и т. д. Но, разумеется, суть деятельности биеннале и галерей остается ориентированной на продукт.

Помимо разницы между развитием и продуктом из наблюдения за миром искусства можно извлечь второе различие, причем не культурное, а социальное. Оно было выдвинуто в литературе о глобализации и в теоретическом подходе к исследованию, а именно в акторно-сетевой теории. Эта теория придает большое значение сетям и установлению связей, и поэтому на передний план выходит второе различие — активность установления связей. Здесь

идет речь о степени художественной и социальной включенности, которая гарантирует, что каждый участник данной сферы может работать в более или менее оптимальных условиях. Наличие хорошей профессиональной сети связей может предложить актору возможность роста, расширения по принципу «больше и лучше». Такова классическая карьерная перспектива (непрерывного) сценария роста. Больше партнеров, больше связей с известными художниками, зарубежными галереями, кураторами международного уровня, музеями и серьезными коллекционерами — эта история давно знакома и в данном случае вписывается в представление Пьера Бурдьё о художественной сцене [Бурдьё, 1977 и 1992]. Актор стремится увеличить свой символический капитал, который со временем можно преобразовать в экономический. Но в современном изобразительном искусстве далеко не все художники стремятся к динамичной международной карьере.

Соответствующее расширение связей может способствовать поиску стимулирующего художественного или интеллектуального контекста, где найдется место художественному наставничеству, возможны серьезные, содержательные дискуссии и так далее. Актер, который ставит перед собой такую задачу, не концентрируется на карьере, а, наоборот, сосредоточен на работе над собой и саморефлексии. Именно поэтому человек может почувствовать, что его/ее карьера художника, куратора или критика идет на спад. Обе точки зрения — ориентированная на карьеру и та, которую мы можем назвать экспериментальной, — требуют как должного художественного мастерства, так и высокого уровня профессиональных связей. Последнее особенно важно. Ведь сама по себе совокупность связей, пусть даже и международных, ничего не говорит нам о том, насколько они полезны и значимы.

При пересечении культурной и социальной оси координат мы попадаем в двухмерное пространство искусства, которое можно условно разбить на четыре части.

В результате пересечения двух осей координат образуются четыре зоны, в которые можно легко поместить художественные практики и акторов: домашняя, общинная, рыночная и общественная. Буква «Р» означает ориентацию на развитие, а буква «П» — на продукт. Строчная буква «с» означает низкую активность связей, а прописная «С» — высокую.

Домашнее пространство обозначает практику, ориентированную на развитие, со слабым налаживанием связей (и поэтому Рс). Главным героем в этой зоне выступает («романтический») художник, который не спеша размышляет у себя в мансарде о своем будущем творчестве. Домашнее пространство обеспечивает безопасную, интимную атмосферу, где художники (в том числе будущие) или кураторы могут спокойно сосредоточиться на анализе произведений искусства или репродукций. Это пространство, где можно бесконечно долго рассматривать каталоги и читать теоретические очерки об искусстве и обществе. Как ни парадоксально, сегодня им является пространство интернета, когда из своей гостиной можно узнать обо всем, что происходит в мире. Домашнее пространство оберегает упомянутую в предыдущем эссе «медлительность»: участники этой зоны самостоятельно определяют свой ритм. Пожалуй, стоит разъяснить, что домашнее пространство — это необязательно то же самое, что и «дом». С тем же успехом чувство домашнего уюта можно ощутить в полупубличных пространствах, таких как библиотеки, музеи или поезда. Например, когда художник или другой актер сидит в вагоне поезда и спокойно читает с экрана или печатает на клавиатуре ноутбука, он все равно находится в домашнем пространстве, и неважно, сколько людей едет вместе с ним. Если есть интернет, то одного щелчка мыши достаточно, чтобы превратить гостиную в совсем другое пространство. Совершая покупки онлайн, интернет-пользователи становятся покупателями торгового центра. Подписывая петицию в интернете — членами гражданского общества. И когда они обсуждают в чате новую выставочную концепцию или художественную идею с группой своих

коллег-художников, критиков или кураторов, то погружаются в художественное сообщество, не вставая со стула. Развитие и демократизация интернета очень хорошо позволяет понять, что эти занятия в пространстве гостиной не вполне равнозначны домашним занятиям. Всякий раз, когда художники или кураторы приступают к работе или саморазвитию (будь то чтение статьи или изучение картины) в спокойной обстановке, они погружаются в атмосферу сосредоточенности, характерную для дома. Это пространство резко отличается от пространства открытой мастерской, образовательной программы или международной программы резиденции, такой как UNIDEE фонда «Читтадельарте», Академия ван Эйка в Маастрихте или арт-центр PS1 в Нью-Йорке. Эти центры дают возможность взаимодействовать с другими художниками, а часто и профессиональными деятелями искусства, приезжающими из различных стран и регионов. Обмен идеями способствует рефлексивности, создает благотворную для исследований среду и в целом позволяет лучше осознать свои творческие возможности. В то же время здесь можно говорить о формировании первичных связей, и поэтому деятельность и акторы включены в пространство гемайншафта (РС). К этому понятию Фердинанда Тённиса, пронизанному романтикой и ностальгией, мы обращаемся вновь, так как оно затрагивает ряд насущных вопросов сегодняшнего дня, перекликающихся в то же время с характерными особенностями того явления, которое Тённис, социолог XIX века, назвал гемайншафтом. В гемайншафте социальное взаимодействие вращается вокруг «общей характеристики личности» и личных отношений. Важны не только особые качества акторов, но также их характер, коммуникативные навыки, умение сопереживать, а иногда даже их внешность, запах, манера речи и телодвижений. Короче говоря, в контексте постфордистского труда понятие Тённиса вновь стало актуальным. Разумеется, мы уже не говорим о племенном гемайншафте, в основе которого лежат крепкие, долгосрочные и зачастую родственные отношения. Открытая мастерская и международное профессиональное сообщество

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

скорее напоминают неотрибалистский клан, описанный Мишелем Маффесоли. В этом случае отношения носят временный, но достаточно интимный характер (вспомните вышеупомянутую «городскую интимность»), чтобы обеспечить конфиденциальный обмен идеями и прочие неформальные социальные взаимодействия. Поэтому открытая мастерская, в которой работают коллеги из разных стран, образует одну из институционализированных точек пересечения на художественной сцене. Важно то, что в этом пространстве социальных взаимодействий художественное произведение может вызревать и апробироваться в международном контексте уже на ранней стадии. Рефлексия в ходе этого процесса социальна по своему характеру и весьма отличается от уединенных размышлений в домашнем пространстве. Как и домашнее пространство, пространство гемайншафта является «свободным», поскольку оно не успело стать источником прибыли. Процессы в этой области могут развиваться относительно спокойно до тех пор, пока они рентабельны или «возмещаются» рынком. Что касается самого рынка, то эти разновидности свободных зон «автономного» художественного развития всегда таят в себе риск возникновения сомнительного, некапитализируемого излишка. Например, в домашнем пространстве художнику предоставлено право выбора: он может не изобретать новые идеи или просто-напросто предаться лени. У него могут появиться замечательные творческие замыслы, которыми он наотрез отказывается делиться с другими. В свою очередь в пространстве гемайншафта открываются возможности для бесконечной болтовни и бормотания, которые не приводят к созданию капитализируемого конечного продукта. Чтобы уклониться от рыночных принципов, господствующих на земном шаре сегодня, люди в этой сфере могут организовать альтернативные экономические взаимоотношения, например неформальную систему обмена. (Не секрет, что художники регулярно обмениваются работами или меняют их по бартеру на еду и крышу над головой. В неформальной культуре глобальных кочевников существует круговорот временно

предоставляемых произведений, жилья и т. д. Таким образом, мир странствующих художников — это не только гастроли творческой элиты и трехзвездочные отели.)

Третье пространство — пространство рынка — характеризуется низкой активностью профессиональных связей, а особое внимание уделяется видимому продукту (следовательно, Пс). Причиной этого служит механизм рынка, который стимулирует полное отчуждение художественного продукта. Один из центральных принципов свободного рынка и конкуренции заключается в том, что де-факто все товары подлежат обмену. В таком случае общественные отношения ограничены чисто экономическим взаимодействием. В мире искусства классическим актором третьего пространства является аукцион, когда художественное произведение полностью анонимно и не нуждается в социальных связях. То же самое, хотя и в меньшей степени, можно сказать о коммерческих галереях, торгующих работами ныне живущих художников. Помимо сугубо денежных отношений, здесь функционируют упомянутые в предыдущем эссе символические и неформальные экономики. Продажа произведений искусства галереей сохраняет признаки средневековой торговли, которая не столь зависела от «чисто» экономических операций; и сам процесс покупки в галерее художественного произведения выглядит несколько иначе, чем процесс покупки автомобиля. Подобно тому как на художественной сцене встречаются трибализм и неотрибализм, в галерее встречаются средневековые и постфордистские принципы работы. Впрочем, сам рынок и большинство биеннале, художественных ярмарок и других художественных мероприятий практически лишены подобной гибридности.

Примеры рыночного пространства включают в себя массу проектов художественного туризма, в том числе Музей Гуггенхайма в Бильбао. Этому музею трудно сохранять профессиональные связи с современным миром изобразительного искусства. Безусловно, он притягивает к себе немало зарубежных посетителей, но большин-

ство из них — любители или туристы, которые охотнее интересуются зданием, чем экспонатами. Коллекция является ключевым фактором в сохранении музеем художественных связей, однако в случае с Музеем Гуггенхайма связи носят в основном политический и экономический характер. Другими словами, активное международное сотрудничество вовсе не является признаком профессионального художественного уровня. Такие организации предпочитают действовать наверняка и устраивают временные выставки из числа имеющихся работ, которые мало интересуют знатоков и профессионалов. Как правило, пространство для взаимодействия или дискуссии с художниками или критиками здесь невелико или вовсе отсутствует.

И, наконец, общественная зона также ориентируется в первую очередь на продукт, но демонстрирует высокую социальную активность (поэтому обозначается как ПС). Типичный пример — это художественные ярмарки, которые, однако, отличаются от институтов рыночного пространства. Конечно, ярмарки в Базеле, Нью-Йорке или Мадриде выставляют на продажу законченные произведения. Но, кроме того, профессиональная художественная ярмарка — это также и важное место встречи кураторов, владельцев галерей и коллекционеров, что свидетельствует о ее социальной роли. Конечно, музей или биеннале с государственным финансированием еще ближе к общественному пространству. В первую очередь они нацелены на экспонирование законченных произведений, но также могут функционировать как места встречи, где ключевую роль играют неформальные контакты, в особенности вербальные. Для общественной сферы крайне важны публичное обсуждение и легитимация: в отличие от частного коллекционера, директор государственного музея обязан обосновывать необходимость своих приобретений. Поэтому такие институты — это основное место художественной критики и политической легитимации. Публично заявленный довод порождает базу для социальной поддержки и общественную дискуссию, которые в условиях рыночного пространства выглядят

как совершенно излишние и даже разрушительные. Всякий, кто покупает или выставляет художественное произведение в общественной сфере, должен быть готов защищать его перед публикой, в то время как участник рыночного пространства предпочитает действовать без лишнего шума.

Художественные зоны и легитимация

Возможно — хотя с таким сравнением нужно быть осторожным, — представленная схема образует клевер с четырьмя лепестками, биологический вид, который мир искусства спасает от вымирания. В конце концов, это вопрос поддержания хрупкого равновесия между четырьмя зонами. Домашняя зона (Pc) предлагает не только пространство для частных размышлений, но и также право «уединения» в нередко суматошном мире искусства. Более того, это заявление справедливо не только в отношении художника, но и в отношении куратора, владельца галереи, коллекционера и даже публики. В интимности частного пространства зрители получают возможность углубиться в изучение каталога или произведения искусства. Домашняя зона существует не только для личного удовольствия, но также для необходимой рефлексии, которая в равной мере оправдана с художественной точки зрения. С известной долей «социологизма» можно утверждать, что рефлексия возможна только в пространстве с устойчивой структурой социальных сетей. Для этого обратимся к акторно-сетевой теории, рассматривающей такие артефакты, как картины, книги и видеоматериалы, в роли социальных акторов. В этом случае домашняя сфера и впрямь является социальной, но люди — не единственные акторы, как утверждалось в классической социологии. В свою очередь гемайншафт (PC) начинается с рефлексии и осознания возможностей (предпочтительно международных), которые появляются благодаря взаимодействию с другими объектами и осведомленности в глобальных художественных процессах и дискуссиях. И все-таки это пространство в первую очередь важно

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

для сообщества коллег-художников. Их целью является художественное развитие, которое в глазах широкой публики может выглядеть непонятым, недоступным и даже нежелательным. Воспользовавшись метафорой из пищевой промышленности, можно сказать, что большинству людей не интересен процесс изготовления шоколада, им просто нравится вкус. Важно то, что эта зона высоко ценится в профессиональных художественных кругах или в художественной системе, где она получает необходимую легитимацию и может быть залогом «величия», говоря в терминах Болтански и Тевено. В этом смысле гемайншафт прежде всего противопоставляется рыночному пространству (Пс), так как здесь художественное произведение привлекает к себе экономический, а также политический и медийный интерес. Другими словами, речь идет о различных ценностных режимах. В сегодняшней повестке дня туризм, политическая репрезентация и медиагеничные образы или событийность занимают более высокое положение, чем художественные соображения. Но, вероятно, — и здесь тоже надо быть крайне осторожным — мир искусства в определенной степени нуждается в этом широком, разностороннем признании, чтобы легитимировать или хотя бы получить одобрение своей автономной художественной, экспериментальной, а иногда весьма специфической позиции в более широком социальном контексте. Турист или дилетант, который с большим удовольствием посещает мероприятие, политик, который рад воспользоваться удобным случаем для предвыборной агитации, и массмедиа, которые рассказывают о читательской аудитории и составляют всевозможные рейтинги, наверняка с большим терпением отнесутся к домашней зоне и в первую очередь к сфере художественного гемайншафта, чем те, кого искусство не интересует вовсе. Но это всего лишь гипотеза, основанная на наблюдениях во время интервью со стейкхолдерами, а не на регулярных опросах общественного мнения на значимых художественных мероприятиях и на туристических объектах. Важно, что в рыночном пространстве существуют различные типы нехудожественного

ственной легитимации, и, следовательно, обычно подразумеваются другие ценностные режимы. В рыночном пространстве господствует система количественного накопления, независимо от того, говорим ли мы о деньгах, числе экспонируемых произведений искусства, мнениях или количестве посетителей/читателей/зрителей. Неважно, что именно накапливается. В этом аспекте общественная сфера (ПС) не только отличается от рыночного пространства, но также в некоторой степени от двух остальных сфер. И поэтому эта зона приобретает высокую художественную ценность, которая отстаивается публично с помощью слов или действий. Подобная защита может свободно принять форму общедоступных выставок как основных средств оценки художественного творчества в публичной сфере. Если художественный объект не выставляется, он не может занять надлежащее место в публичной, политической и даже общественной жизни как произведение искусства. Поэтому данное пространство обладает не только художественной легитимностью. Это гетерогенная зона, в которой задействованы экономические, политические и медийные ценностные порядки. Экономическое значение заключается не столько в массовом туризме, сколько в потенциальной продаже художественных произведений. Тем не менее первоклассный музей или художественное событие высокого уровня могут заинтересовать политиков и массмедиа. Как мы уже видели, отличительной чертой общественного пространства является слово — публичная дискуссия, которая сопровождает взаимодействия искусства, политики, экономики и массмедиа. Общественным пространством управляет режим восхищения и аргументации. Стоит подчеркнуть, что оба эти аспекта сочетаются, а также добавить, что мы не затрагиваем здесь хабермасовскую версию сугубо рациональной аргументации. Эта разновидность публичной аргументации не в меньшей степени опирается на эмоциональные, иногда сентиментальные и лишь в редких случаях — на научно верифицируемые аргументы. Не имея каких-либо либо рациональных оснований, мы можем восхищаться

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

ся произведением искусства, и это чувство похоже на то, с каким мы обнимаем любимого человека, верим в бога или поддерживаем политическую идеологию. Другими словами, общественное пространство целиком и полностью означает публично отстаиваемое право выбора, причем косвенным образом всегда сообщается, что этот выбор является лишь одним из возможных.

Важно, что в каждой из четырех зон доминируют свои господствующие ценностные режимы и легитимации. Развивая идеи акторно-сетевой теории, можно констатировать: сегодняшний мир искусства нуждается в разностороннем признании, особенно с учетом того, что, согласно этой теории, как раз у гетерогенных сетей максимальные шансы на выживание — разумеется, при условии необходимых трансформаций или даже трансмутаций. Ясно одно: там, где господствует одна-единственная зона, возникает опасность, что художественный динамизм иссякнет. Например, представьте себе, что уцелела только домашняя сфера (Pc): в этом случае художественная среда сведется к частному событию или даже к сугубо терапевтической деятельности. Слишком большое пространство художественного гемайншафта (Pc) будет способствовать расширению споров и лабораторной деятельности, при этом результаты (если они вообще появятся) не будут применены на практике. А господство рыночного пространства (Pc) или общественного пространства могло бы означать, что территория для экспериментов сужается и в искусстве нет свежей струи. Другими словами, такая ситуация стремится восстановить статус-кво в мире искусства.

Данный анализ позволяет сделать вывод, что всякий «здоровый» мир искусства должен поддерживать порой агонистическое равновесие между домашней, общинной, рыночной и общественной сферами. Вопрос в том, смогут ли национальные правительства поддержать такой баланс, да и нужен ли он сегодня в крайне глобализированной художественной системе?

Политика искусства в глобальном контексте

Сформулированные выше вопросы несут в себе намеренную провокацию. Использование схемы из четырех зон для «картографирования» и анализа глобального мира искусства позволяет нам предложить такую художественную политику, которая бы учитывала местные особенности. Это означает, что определенные страны, регионы или города будут сознательно выбирать стратегию поведения, исходя из своих представлений о сегодняшней глобальной арт-сцене и своей политической, экономической, демографической и географической ситуации.

Но теперь, когда мы знаем, что, помимо всего прочего, глобализация неолиберального рыночного пространства ускоряет накопление и товаризацию на сегодняшней арт-сцене, возникает вопрос: как на это реагировать? Если вспомнить представленную выше схему, то это в первую очередь означает, что рыночное пространство (Пс) на глобальном уровне перенаселено. Эта перенаселенность уменьшает и даже грозит уничтожить пространство, открытое для публичных споров. Результатом является недостаток художественных инноваций и повсеместная унификация потребительского выбора. Художественная политика, которая приветствует эти явления, будет развивать неолиберальную рыночную логику и инструменты, например, инвестируя в эффектную музейную архитектуру и туристические арт-события. Такие стратегические решения можно описать как «постполитические», поскольку на самом деле они следуют лишь рыночным принципам и подчиняются одной-единственной идеологии — неолиберализму. Настоящая политическая или неополитическая стратегия ищет альтернативы, например, инвестируя в ориентированную на развитие деятельность или усиливая значение общественных дискуссий. Следует отметить, что реальный политический выбор не всегда является антирыночным: он может быть даже неолиберальным. Чтобы назвать стратегию неополитической, ее решения следует демонстрировать как выбор из целого ряда возможностей — включая неолиберальные. Но проблема пост-

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

политики в том, что она делает вид, будто существует единственно возможный — или реалистичный — выбор. Из представленной выше схемы следует, что у правительства или авторов политической стратегии есть возможность инвестировать сразу в несколько областей, не опасаясь при этом международной изоляции. На глобальном фоне усиливающегося рыночного пространства полезно приглядеться к альтернативным областям, которые также могут помочь сделать международную карьеру и приобрести мировую известность. Не стоит забывать, что капитализм может выжить лишь благодаря свободным пространствам типа описанных выше зон развития. Капитализм существует лишь благодаря тем областям, которые лежат за его пределами и, следовательно, отказываются от его логики и законов (например, политическое пространство, где решается вопрос о праве собственности, и судебная власть, которая следит за исполнением этого права). Частью этой территории являются пространства развития, где могут рождаться (а также признаваться ошибочными) новые идеи. Рынок всегда может заработать на идеях, но в свободных пространствах существует «риск» возникновения некапитализируемого остатка. В домашнем пространстве этот остаток может затеряться или раствориться в бесконечном бормотании художественного геймифайншафта... или влиться в публичную сферу, где он доступен всем и никто не может его присвоить. Свободно перемещающийся остаток или причудливое бормотание часто встречаются в постфордистской экономике, основанной на коммуникации и языковом мастерстве, то есть на слове. Для эксплуатации этого коммуникативного потока постфордизм разрабатывает собственные биополитические стратегии. Стратегия, ориентированная на искусство, всегда ищет пути бегства, максимально расширяя пространства для остатка. Тем самым политика фактически отстаивает свою собственную сферу и принципы, в частности некапитализируемые высказывания, озвученные в бесконечных спорах и произвольном бормотании, но она всегда нацелена на создание новых общественных возможностей.

Перефразируя Роберта Музиля, можно сказать, что все существующее могло бы быть иным. Это допущение роднит политику и искусство. А если искусство или политика перестанут верить в девиз Музиля, то останется лишь постполитика и такое же циничное пост-искусство.

Библиография

- Бурдьё П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ [1977] // *Социальное пространство: поля и практики* / Сборник статей. М.: 2005.
- Латур Б. *Нового времени не было: Эссе по симметричной антропологии* [1991]. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006.
- Маклюен М. *Понимание медиа: Внешние расширения человека* [1964]. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- Эник Н. *Слава Ван Гога: Опыт антропологии восхищения* [1991]. М.: V-A-C Press, 2014.
- Abbing H. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Bennett T. *The Birth of the Museum*. London and New York: Routledge, 1995.
- Boltanski L., Thévenot L. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- Bourdieu P. *Les règles d'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Danto A. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Franck G. *Ökonomie der Aufmerksamkeit* // Deutsche Zeitschrift für europäische Denken, № 47 (9–10), 1993. P. 748–761.
- Gielen P. *Dans om de macht, Positionering van de hedendaagse dans in Vlaanderen* // Boekmancahier, № 10 (36), 1998. P. 127–141.
- Gielen P. *Kunst in Netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende-kunst*. Leuven: Lannoo Campus, 2003 [also published in 2008].
- Gielen P. *Welcome to Heterotopia* // International Fine Art Journal for Social Change, № 3 (2), 2004. P. 1–21.
- Gielen P. *Art and Social Value Regimes* // Current Sociology, № 53 (5), 2005. P. 789–806.
- Gielen P. *Educating Art in a Globalizing World. The University of Ideas: a sociological case-study* // International Journal of Art & Design Education, № 25 (11), 2006. P. 5–18.
- Gielen P. *Artistic Freedom and Globalization* // Open 12, 2007. P. 62–70.
- Gielen P., Laermans R. *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*. Tiel: Lannoo, 2005.
- Glaser B., Strauss A. *Discovery of grounded theory*. Chicago: Aldine, 1967.
- Hannula M. (ed.) *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Finland: NIFCA, 1999.
- Heinich N. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.
- Held D., McGrew A., Goldblatt D. and Perraton J. *Global Transformations. Politics, Economics and Culture*. Cambridge: Polity Press, 1999.
- Luhmann N. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- Luhmann N. *Ausdifferenzierung der Kunst* // Institut für soziale Gegenwartsfragen. Freiburg i. Br. und Kunstraum Wien (eds.). Art & Language & Luhmann. Vienna: Passagen Verlag, 1997. P. 133–148.
- Luhmann N. (1997). *Die Autonomie der Kunst* // Institut für soziale Gegenwartsfragen. Freiburg i. Br. und Kunstraum Wien (eds.). Art & Language & Luhmann. Vienna: Passagen Verlag. P. 177–190.
- Moulin R. *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2000.
- Quémin A. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché*. Nîmes: Jacqueline Chambon/Artprice, 2002.

Robertson R. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992.

Sassen S. *The Global City*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Urry J. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London and New York: Routledge, 1999.

Velthuis O. *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Репрессивный либерализм

В то время как правительства повсеместно урезают расходы и делегируют решение задач рынку, растет число надсмотрщиков, чья обязанность — охранять свободу этого растущего рынка.

Ханс Ахтерхёйс

Никогда прежде в нашей истории не случилось, чтобы такая большая часть нашей «культуры» оказывалась в чьей-то «собственности». И, одновременно, никогда прежде концентрация власти над использованием культуры не достигала столь безусловной поддержки общества, как сейчас.

Лоуренс Лессиг⁸

Под властью репрессивного целого права и свободы становятся действенным инструментом господства.

Герберт Маркузе⁹

Мантра жестких мер

Культурная политика Нидерландов всегда привлекала внимание международной общественности. В 2011 году Голландия в очередной раз заставила говорить о себе, однако не только потому, что ее федеральное правительство объявило о запланированном сокращении бюджета сразу на 26%. Некогда удивление иностранцев вызывали постановления иного характера. Например, принятый в 1949 году Устав изобразительных искусств (VKR) действовал до 1987 года и был всемирно известен в творческих кругах. За пределами Нидерландов недоумевали, как такое может быть: государство выплачивало художникам регулярное жалование. В 1982 году этой социальной поддержкой на общую сумму, составляющую в пересчете 125 млн. евро, воспользовались 3 377 творцов. Этот устав, ныне отмененный, резко контрастирует

⁸) Цит. по: Лессиг Л. *Свободная культура*. М.: Прагматика культуры, 2007. С. 41.

⁹) Цит. по: Маркузе Г. *Одномерный человек*. М.: REFL-book, 1994. С. 10.

с сокращением расходов более чем на 200 млн. евро, проводимым в культурном секторе сегодня. Похоже, Нидерланды и в самом деле являются страной крайностей. Маятник не висит посередине, а раскачивается из стороны в сторону. Если до недавнего времени творческий истеблишмент получал солидное вознаграждение и притягивал к себе ревнивые взоры из-за рубежа, то сегодня упрямец, не оставляющий попыток сделать художественную карьеру в Голландии, зачастую может рассчитывать лишь на сочувствие.

И все-таки Нидерланды — не единственная страна, пострадавшая от мер жесткой экономии. На все страны Европы легло тяжелое финансовое бремя. Более того, в жертву затаившемуся финансовому кризису принесена не только сфера культуры — практически все обязанности, традиционно бравшиеся на себя социальным государством, подвергаются радикальному пересмотру. В большинстве европейских стран сфера здравоохранения, пенсионная система, помощь развивающимся странам, а также политика в сфере иммиграции и предоставления убежища находятся в опасности. Даже когда речь заходит о демократизации образования, кажется, что некоторые хотят перевести стрелки назад, в эпоху до 1970 года.

Финансовый кризис с неизменной привычностью узаконивает такие политические меры и решения, которые оправдываются «суровыми фактами и цифрами». Предполагаемые преобразования, изображаемые как неминуемые и «естественные», представляются рациональным ответом технократов, которые улаживают дела без политической предвзятости. Примечательно, что происходящие в последнее десятилетие в Нидерландах приватизация общественного транспорта, системы здравоохранения и бюджетные сокращения в секторе культуры не встретили убедительного противодействия. Кроме того, левые партии будто бы тоже верят в систему свободного рынка, но я вернусь к этой теме позже. В конце концов, любой, кто может сделать математический расчет, придет к тем же самым выводам, а следовательно, примет аналогичные политические меры.

Сосцы родины-матери иссякли. Поскольку правительство вынуждено затянуть пояса, лучше всего предоставить максимальные возможности частным инициативам. Первой европейской страной, начавшей приватизацию государственных организаций, была Великобритания при Маргарет Тэтчер, и с тех пор у нее нашлось немало подражателей. Если отдельные режимы сомневаются в необходимости приватизации, то нынешний кризис — это хороший повод убедить их в обратном.

Как мы знаем, это движение к свободному рынку вовсе не нейтрально. В последние годы экономисты, социологи и философы нередко указывают на идеологический характер «неизбежных» правительственных мер. Для истолкования этого они охотно прибегают к терминам «капитализм» и «неолиберализм»: разразившийся в 2008 году финансовый кризис просто используется как «оправдание» для активного осуществления давно назревших идеологических перемен в обществе. Якобы рациональные количественные аргументы, подкрепляемые настоятельными призывами к большему «реализму», на самом деле служат уловкой для продвижения политической программы.

И хотя эта ситуация затрагивает всю Европу, Голландия является интересным примером благодаря своей «громкой» политике в сфере искусства и культуры. Эта страна равнин отличается не только любопытными правительственными постановлениями, но и богатыми традициями политической рефлексии и дискуссий. Например, уже два десятилетия министры и госсекретари, деятельность которых связана с культурой, перед началом срока полномочий составляют меморандум о культурной политике, в котором они излагают и объясняют свои планы. Фонд Букмана может похвастаться более долгой историей. Он проводит комплексные исследования в области культурной политики и регулярно печатает их результаты. Другими словами, у Нидерландов есть старая традиция открытой политики. И тот факт, что решения правительства регулярно комментируются в отчетах, публичных спорах и научных исследованиях, упрощает анализ происходящих процессов. Одним словом, если большая часть европей-

ских стран следует такой же логике, эта смена курса в Нидерландах более очевидна, поскольку шире обсуждается. Поэтому то, что здесь является более проговоренным, может считаться показательным для событий, которые без особой огласки происходят в других странах.

Конечно, это не означает, что все культурные меры, которые принимаются в Нидерландах, характерны для Европы в целом. Тем не менее они служат типичным примером особенностей все более популярной на континенте политики. В этой работе они объединены в собирательном понятии, которое Кристиан Йоппке назвал репрессивным либерализмом. Но если социолог Йоппке соотносит это понятие с иммиграционной политикой, то я собираюсь обобщить этот принцип как структурный механизм либеральных демократий, обращенный ко всем гражданам. Эта философия провозглашает свободу личности, поощряет независимое (культурное) предпринимательство, включает в себя креативную индустрию, выражает риторику дерегулирования и торжественно обещает ограничить вмешательство со стороны государства. Однако на практике, как мы можем заметить, вопреки современному дискурсу регулирование только усиливается, наблюдается засилье проверок и безудержный рост децентрализованной бюрократической машинерии, которая переходит в частные руки или перепоручает некоторые свои функции другим лицам. Правительства приветствуют свободу и в особенности свободный рынок, вместе с тем постоянно усиливая контроль над свободой и препоручая его другим.

Отсюда следует, казалось бы, парадоксальное понятие — «репрессивный либерализм». Ниже на примере культурной политики Нидерландов мы обсудим, можно ли назвать «репрессивный либерализм» идеологическим диспозитивом, а также изучим принципы его функционирования. Что касается дотационных решений и стоящего за ними дискурса, реальные действия в отношении искусства и культуры расходятся с политическими убеждениями. Более того, эта политика не снижает, а в некоторых случаях только увеличивает

расходы на маркетинг и заявленную «свободную» конкуренцию (то же самое можно сказать о государственных расходах) и показывает, что такие якобы рациональные аргументы в пользу строгих мер сами по себе спорны. За витриной просвещенной и здравомыслящей политики кроется всего лишь иррациональный вопрос веры. Точно так же как коммунизм приветствовал идею иллюзорной утопии, эта политика (экономического) реализма воображает свой вымышленный утопический идеал.

Условная свобода

С начала формирования национального государства голландское правительство придерживалось противоречивых взглядов относительно культуры и искусства. Об этом красноречиво свидетельствует высказанное в 1862 году либеральным государственным деятелем Йоханом Рудольфом Торбеке мнение, что правительство не должно быть «судьей науки и искусства». Еще более показательным, что данная точка зрения находит своих сторонников и сегодня, сто пятьдесят лет спустя, и что на протяжении своей истории она подвергалась самым противоречивым интерпретациям. Хотел ли государственный деятель сказать, что политики не должны судить о достоинствах искусства, или он (также) имел в виду, что искусство должно обходиться без государственной поддержки? Впрочем, в свое время Торбеке дал недвусмысленный ответ на второй вопрос, поскольку с момента его вступления в должность количество финансовых средств, выделяемых на культуру, стремительно увеличивалось — даже быстрее, чем рос общий бюджет государственных расходов. Это удивительное отношение между словами и делами было характерно для голландской культурной политики последующие сто пятьдесят лет. Те, кто занимается историческим анализом, — как, например, Рул Потс в своей монографии «Культура, короли и демократы» [Потс, 2000], настольной книге для изучающих голландскую культуру, — приходят к выводу, что вектор голландской культурной политики постоянно колеблется между интервенционни-

стским правительством, с одной стороны, и правительством, которое готово доверить искусство и культуру частной инициативе, — с другой. Однако, в полном соответствии с амбивалентной точкой зрения Торбеке, изменчивая конъюнктура государственной поддержки и «пассивности» оставалась главным образом риторическим вопросом на протяжении всей своей истории. Любой, кто возьмет на себя труд сравнить цифры и понаблюдать за ростом, растянувшимся в почти что сплошную линию с самого первого дня вплоть до мер жесткой экономии 2012 года, описанных выше, придет к выводу, что многократная смена дискурса не идет в ногу с правительственными расходами. С той лишь разницей, что тогда правительство выделяло деньги, чтобы заткнуть рты недовольных, а сегодня сами недовольные выступают за сокращение правительственных полномочий.

Эта история показывает, что (вербальная) идеологическая политика и реальная политика не обязательно соответствуют друг другу. Тем не менее, если говорить о Нидерландах, можно заметить, что 2012 год был поворотным в культурной политике центрального правительства. Значительные сокращения расходов в сфере культуры произошли и на уровне провинций и муниципалитетов. Все эти меры, вместе взятые, стали ударом в самое сердце голландской системы. После 2012 года культура в стране уже никогда не будет прежней.

Хотя меры жесткой экономии оказались мощным ударом, нельзя сказать, что их никто не мог предвидеть. С середины 1990-х Нидерланды поглядывали в сторону свободного рынка. Во времена первых «пурпурных» кабинетов министров (коалиция либералов и социал-демократов) политики хотели преобразовать континентальный «рейнский капитализм» вместе с системой социальной защиты и общественными благами в англосаксонскую рыночную экономику. «Третий путь», широко известная политика консенсуса левых и правых, кратко изложенная социологом Энтони Гидденсом для Тони Блэра в Великобритании, на континенте трансформировалась в «польдерную модель» экономики Нидерландов. Поэтому,

вслед за лейбористской партией в Великобритании, голландская социалистическая партия труда (PvdA) получила возможность укрепить свою веру в функционирование свободного рынка. Голландские «польдерные переговоры» не только отсылают к модели консенсуса, где решение проблемы всегда заключается в умеренной позиции, третьем варианте. Подобно тому, как отвоевывание земли у моря в итоге сплотило голландские политические партии, несмотря на их разногласия (отсюда и появилось название «польдерная модель»), модель политического консенсуса нуждается в некой третьей «истине», которая выше всякого компромисса. В политических реалиях Голландии свободная рыночная экономика занимает место природной реальности воды. На смену водному течению приходят денежные потоки. Одним словом, «польдерная модель» не может обойтись без третьего элемента, в отношении которого не нужно искать компромисс — «естественного» внешнего фактора, к которому все спорящие социальные группы или политические фракции относятся с полным единодушием. Именно эта вера во внешний фактор как абсолютную истину, которая сама по себе не требует никакого консенсуса, лежит в основе консенсусной модели.

В рамках подобного диспозитива центр тяжести смещается от политики-отношения (politics) к политике-управлению (policy), от политического к постполитическому, от политиков к бюрократам, от идеологии к технократическому менеджменту. Если считать, что основополагающая форма или истинная природа общества уже дана, то нет необходимости принимать реальные политические решения, направленные на изменения в обществе. Как достичь этой цели — единственный вопрос, который пока остается открытым, но его решением обычно занимаются технократы и рационализаторы. В рамках консенсусной модели основной движущей силой формирования общества являются не политические крайности, а скорее бюрократический средний класс, который борется за измеримый, достижимый и управляемый посредственный результат. Поэтому неудивительно, что технократическая бюрократия в сфере

голландской культуры разрослась до беспрецедентных масштабов. Не только административная система, но также полуадминистративные посредники, такие как художественные организации, фонды культуры и всевозможные исследовательские институты, сообща породили раздутую бюрократию, которая чрезмерно регулирует сферу искусств и в то же время живет за ее счет.

Когда в конце 1990-х годов социалист и государственный секретарь в области образования, культуры и науки Рик ван дер Плут выступал в своем меморандуме за развитие «культурного предпринимательства», он уже примирился с «абсолютной истиной свободного рынка». Однако этот рыночно-ориентированный дискурс экономистов не привел к немедленному сокращению правительственных расходов. Наоборот, мы вновь наблюдаем несоответствие правительственного дискурса финансовым расходам — совсем в духе Торбеке. Или все же не совсем? Примечательно, что с конца 1990-х выдавалось все больше постановлений, обязывающих учреждения культуры отчитываться о показателях посещаемости, деловом администрировании (которое назвали «профессионализацией») и т. д. И что еще важнее, проверка соответствия этим стандартам была препоручена сторонним исследовательским, аудиторским и консалтинговым компаниям. В результате все большая часть финансирования, выделяемого на культуру, доставалась разного рода посредникам, регулирующим органам и коммерческим аналитическим агентствам. В этих условиях в сфере голландской культуры разрасталась бюрократия, состоящая из чиновников, полугосударственных служащих, аналитиков, аудиторов и организаторов опросов общественного мнения — людей, которые напрямую не участвуют в культурном производстве. Голландский экономист Пим ван Клинк в рамках исследования для своей докторской диссертации подсчитал, что из общего объема субсидий, выделяемых на театральное искусство, 10–15 млн. евро расходуются на деловое администрирование. Эти деньги не вкладываются ни в художественное производство, ни в социальные услуги,

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

но используются исключительно для связей с правительственными структурами, для подготовки к аудиторским проверкам и составления заявок на получение субсидий.

Именно эти государственные меры последних двух десятилетий порождают вышеупомянутый репрессивный либерализм. Хотя бюджет в сфере культуры по-прежнему увеличивается, все больше бюджетных средств расходуется на «вторичные» (регулятивные) услуги. Вряд ли были проведены подсчеты относительно этой тенденции в сфере культуры, зато подобные сведения можно найти в сфере здравоохранения. Со вступлением в силу Закона о медицинском страховании 1 января 2006 года началась приватизация здравоохранения. Это привело к резкому увеличению расходов — с 7,8% валового национального продукта в 2005 году до 13,2% в 2008-м. Аналогичные сценарии усиливающейся неэффективности и роста цен можно наблюдать в приватизации сфер общественного транспорта, почты, энергетического сектора и лоцманских услуг. Предполагаемая неэффективность государства всеобщего благосостояния уступила место еще более неэффективной системе свободного рынка. Рост расходов отчасти объясняется расширением регулятивной системы, которую принесла с собой либерализация.

В рабочей среде этот сдвиг порождает атмосферу подозрительности, «менеджмент недоверия», который укрепляется не только в сфере культуры, но также в художественных академиях и университетах. Эта тенденция ведет к росту депрофессионализации: увеличивается число художников, которые вынуждены заниматься искусством в свободное время, университетским профессорам все чаще приходится писать статьи и книги, а иногда и заниматься исследованиями в нерабочие часы. Творческий и интеллектуальный труд изгоняются в сферу частной жизни, где приобретают характер хобби. Все больше «свободного времени» занимает работа, в то время как обязанности сотрудников на рабочем месте нередко не имеют ничего общего с их профессиональными знаниями и навыками.

Предполагается, что художники и прочие творческие личности являются «предпринимателями», а профессора — не только преподавателями, но и «менеджерами». За последнее десятилетие в круге обязанностей творческих и интеллектуальных работников произошел сдвиг от содержания к форме. То, что говорится, особого интереса (в том числе финансового) не вызывает — сегодня важно то, как это говорится. Художники должны учиться продавать свои произведения, а преподаватели, следуя сегодняшним веяниям в сфере образования, должны передавать свои знания. Все это делается ради того, чтобы репрессивный либерализм мог провести расчеты и убедиться, что творчество служит законам рынка, а передаваемая интеллектуальность — продуктивности. Из-за «менеджмента недоверия» исчезают внутренние законы ремесла, творчества и интеллектуальности, которые уступают место тому, что как считается, можно измерить. Такой менеджмент стремится к мимесису, или подражанию: реальная работа осмысляется и, следовательно, измеряется исключительно с помощью административной терминологии. Менеджмент есть не что иное, как формирование (организационных структур, коммуникационных процессов и т. д.). Подобно профессии священнослужителя, профессия менеджера не имеет содержания — с точки зрения всех, кроме верующих. И политики, и менеджеры — это лица, занятые в нематериальной сфере, которые в той или иной степени формируют общество. Но в том, что касается содержания, эти две профессии сильно различаются. Если политики пытаются придать событиям форму, основываясь на своей личной вере, то у менеджеров нет своего мнения о формируемом ими содержании. Поэтому хорошие менеджеры могут управлять чем угодно.

Если главным героем либерализма был предприниматель, то при репрессивном либерализме им является менеджер. Поэтому сегодняшний призыв к художникам и другим творческим личностям стать предпринимателями несет в себе заблуждение: традиционные предприниматели приступают к работе, не задумываясь о том, какие

изменения она принесет. Они не знают, что будет завтра, но слепо верят во все, что делают. В этом смысле радикальный предприниматель мало отличается от современного художника. Однако популярный сегодня призыв к художественному и творческому предпринимательству — это призыв к (само)дисциплине или работе над собой, которые сделают личную жизнь человека измеримой и управляемой. Ожидается, что творческие личности не только сформулируют новые идеи и задачи, но и подгонят их под мерки рынка, чтобы взять на себя ответственность за свое творчество в пределах установленных критериев.

Когда политические лидеры Голландии рассуждают о «креативном предпринимательстве», они фактически имеют в виду «креативный менеджмент». Основная проблема заключается в том, что менеджмент недоверия, насаждающий закон измеримости как внутри институтов, так и за их пределами, взваливает на интеллектуалов и художников громадный объем работы, которая все меньше и меньше относится к их непосредственным обязанностям, компетенции и навыкам. Чтобы сохранить рабочее место и репутацию, они по-прежнему должны заниматься своей настоящей работой, но в свободное и неоплачиваемое время. Лишь немногие музеи и биеннале готовы платить художникам за выставки, а в Голландии осталось совсем мало университетов, где не сокращают время, выделяемое профессорам на научные исследования. В условиях репрессивного либерализма с недоверием относятся ко всему, что невозможно измерить: например, ко времени, необходимому для разработки творческой идеи или проведения фундаментального научного исследования. Еще несколько примеров: (художественные) школы обязаны рационализировать и оформить в виде аудиторных часов и списка профессиональных качеств то время, которое отводится на разработку творческой идеи, а фонд Нидерландской организации научных исследований требует, чтобы научные результаты грантополучателей могли непосредственно применяться на практике. Это означает, что если заявитель может доказать, что его исследование принесет явную пользу обществу

или экономике, то его шансы на получение гранта значительно увеличиваются. В итоге фундаментальные исследования получают финансирование все реже и реже.

Это недоверие к неизмеримому обнаруживается и в утвержденных постановлениях о субсидиях на 2012 год. Совет по культуре решил резко сократить финансирование художественных организаций, которые выступают за экспериментирование, инновации, обновление и культурное разнообразие, например постакадемические художественные программы и студии исполнительских видов искусства. С другой стороны, те организации, которые демонстрируют удовлетворительные показатели продаж или придерживаются классического канона, могут чувствовать себя в относительной безопасности. Другими словами, сокращения в размере 26% были проведены крайне точно и избирательно. Одним словом, у деятелей искусства, придерживающихся идеи эпохи модерна, согласно которой «все существующее всегда может быть иным», выбивают почву из-под ног, препятствуя потенциальным культурным или политически вредным и радикальным художественным замыслам. Новая либеральная культурная политика не только репрессивна, но и регрессивна.

Идеологическая и не вполне рациональная природа текущей политики проявляется даже тогда, когда риторика жестких мер неожиданно исчезает. В некоторых случаях поток бюджетных средств не перекрывается, а всего лишь меняет свое направление. Субсидии выделяются в другие, «приоритетные» сферы, среди которых и «креативная индустрия». С 2010 по 2012 год государственный секретарь в сфере образования, культуры и науки Хальбе Зейльстра проводил политику перераспределения денежных средств из некоммерческой сферы искусства в область коммерческого дизайна и медиа. Таким образом бюджетные деньги оказались в руках лиц, которые, согласно прежней логике государства всеобщего благосостояния, должны были бы выплачивать налоги, а не получать их обратно в виде субсидий.

К слову, правительство вовсе не планировало инвестировать в молодые таланты в сфере архитектуры, новых медиа или индустриального дизайна. Зейльстра определил границы креативной сферы гораздо шире, и в результате в нее вошли также оператор сотовой связи Vodafone, издательский концерн Elsevier и магазины одежды H&M. В 2011 году правительство поручило «команде лучших экспертов» в креативной индустрии написать доклад «Идеальное состояние творческой индустрии», и государственный секретарь по культуре переработал его в официальную политическую программу. В частности, там рекомендуется брать пример с компании «Frog Design». Эта крупная компания прославилась своим дизайном телевизоров Sony в 1970-е и компьютеров Apple в 1980-е.

Вот как голландский теоретик дизайна и медиа Флориан Крамер отозвался в этой связи: «Когда речь идет о макроэкономических данных, консультативная группа завышает в своих докладах показатели „креативной индустрии“, но как только предлагаются концепции развития и политические стратегии, в центре внимания оказываются дизайнерские компании, которые следуют индустриальной парадигме... Концепция развития „креативной индустрии“, составленная „командой лучших экспертов“ и принятая голландским правительством, воспринимается как путешествие в прошлое [„Безумцы“]¹⁰. Удивительно и то, что правительство, выступающее в защиту свободного рынка, в этом случае ведет себя как центральный комитет. Генеральные планы развития бизнеса составляются как в Китае».

В этом комментарии затрагивается еще одна важная тема — «Китай». Несколько лет назад немецкий философ Петер Слотердаjk описал политический режим этой азиатской страны как «авторитарный капитализм» — политическую стратегию, которая, по его мнению, вполне может стать глобальной моделью завтрашнего дня. Вероятно, репрессивный либерализм лишь прокладывает путь для

¹⁰ Телесериал «Безумцы» о нью-йоркском рекламном агентстве 1960-х годов.

этой глобальной политической системы. Но давайте не будем пускаться в слишком абстрактные рассуждения. Дело в том, что политика жесткой экономии проводится не только на рациональной основе: потоки бюджетных средств перераспределяются согласно идеологическим соображениям. Если уж на то пошло, то же самое происходит с научно-исследовательскими фондами. К тому же, правительство распорядилось, чтобы Нидерландская организация научных исследований расходовала средства на изучение ведущего сектора — «креативной индустрии». Средства предоставляются на жестких условиях, например сотрудничество с коммерческими партнерами, и в первую очередь оплачиваются исследования технической направленности. Фундаментальные и критически важные исследования, которые подразумевают изучение значения творчества, взаимосвязи между искусством и креативной индустрией или воздействия экономических критериев на свободу человека и творчество, сняты с повестки дня. Таким образом репрессивному либерализму удастся предупредить любую возможную критику своей политической программы. Провозглашаемая им свобода и вправду весьма условна.

Искусство как репрессивная стратегия

Немецкий политический философ Герберт Маркузе продемонстрировал в «Одномерном человеке» [Маркузе, 1964], что репрессии основаны не только на неприкрытом использовании власти и стратегии политических лидеров. Репрессии проникают во все уровни социальной машинерии, для которой язык является одним из важнейших смазочных материалов. В структуре и смысловом содержании языка как основного компонента культуры содержатся скрытые предпосылки и убеждения. Идеология уже встроена в язык, и чтобы выдвинуть сколь-либо правдоподобное возражение этому утверждению, потребуются слова, которые будут предварительно заимствованы из языка. Возможно, это объясняет поведение деятелей культуры Голландии в ответ на провозглашение жестких правительственных

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

мер в 2011 году. Казалось, что эти меры парализовали едва ли не всех художников, профессионалов в сфере культуры и любителей искусства. Внимание общественности привлек разве что их марш протеста на Гаагу — политическую столицу страны, последовавший за выкриками озорных речевок и подписанием весьма странной петиции. Однако в общем и целом кажется, будто подавляющая часть людей решила смириться — особенно сейчас, когда к власти в очередной раз пришло новое правительство. Похоже, художникам и организациям трудно решиться на политическое действие; но вместе с тем они вроде бы и не соглашаются с государством на его пути к рынку как единственному и неизбежному варианту.

За последние десять лет деятели голландской культуры могли не раз удивиться своим же разговорам о себе самих. Искренне веря в достоинства политики, основанной на фактах, сфера культуры с распростертыми объятиями встретила коммерциализацию. Театры и музеи покорно согласились с навязанной квотой продаж билетов, и с такой же легкостью университеты воспользовались случаем организовать курсы по менеджменту культуры и маркетингу искусства. Ни переосмысление участников культуры как клиентов, ни переосмысление художников как творческих предпринимателей — ничто не встретило заметного сопротивления. Исследовательские центры и научные эксперты в области голландской культурной политики (например, упомянутые выше Фонд Букмана и политический историк Руль Потс) в своих исследованиях и публикациях заменили термины «политическая поддержка» или «дотации в сфере культуры» понятием «государственного вмешательства», не предоставив при этом каких-либо критических пояснений и рассуждений. Используя этот жаргон, они имеют в виду, что государственная культурная политика — это не необходимость, а скорее неизбежное зло, весьма неуместная и неудобная коррекция рынка.

Но разве это не всего лишь поверхностный риторический сдвиг, который несколько не затрагивает сердце культуры? Идея, что говорение о себе и о мире, в котором мы живем, является чисто

номинальным событием, не влекущим за собой реальных результатов, была высказана в свое время еще Маркузе. Слова порождают символическое мироздание, в котором наша совместная жизнь принимает реальную форму. Суть в том, что в последние десятилетия бóльшая часть деятелей голландской культуры легко купилась на этот политически ангажированный дискурс, притворившись, будто имеет дело с неким нейтральным жаргоном, затрагивающим исключительно технические вопросы управления.

Очевидно, этот прагматический язык поддерживает убежденность в том, что данный способ организации общества является разумным. По-видимому, в сфере культуры всерьез отнеслись к вере в непогрешимость третьей стороны — рынка. В условиях таких коллективных представлений критика позволительна лишь в том случае, когда она «конструктивна» или «ориентирована на решение»; слишком радикальное противоречие вскоре отбрасывается как раздражающее и неуместное. Такая прагматическая точка зрения мешает людям смело ставить по-настоящему политические вопросы. Там, где царит стратегия управляемости, исчезает дух вопрошания. В языке прагматизма замалчивается безусловная идеологическая окраска таких выражений, как «менеджмент культуры», «маркетинг», «предпринимательство», «потребитель культуры», «политическая стратегия, основанная на фактах» и «правительственное вмешательство». На протяжении долгого времени сфера культуры, пользуясь такой риторикой, морально готовилась к мерам жесткой экономии, объявленным в 2012 году. В последние годы голландскую культуру обманом заставляли смириться с логикой рынка. Ни в политике, ни в сфере искусства, ни в научных кругах она не встретила серьезного сопротивления. Конечно, иногда раздаются случайные голоса протеста, но, как правило, они быстро маргинализуются и отвергаются как наивные или нереалистичные. В конечном счете как политики, так и государственные служащие пользуются риторикой эффективности, радуясь, что их поддерживает легион научных сотрудников и армия

корыстолюбивых аналитиков. Они утверждают, что этот жаргон — всего лишь составная часть «хорошего управления», прагматичного и свободного от идеологии. Как предполагается, методологически корректная, но нейтральная поддержка науки гарантирует, что этот дискурс свободен от оценки. Даже в художественных кругах, где люди осознанно борются за «лучшее общество», как, например, в «искусстве сообществ» или во всевозможных творческих коллективных проектах, художественные посредники верят, что желаемая цель достижима лишь в том случае, если художник будет абсолютно прагматичен. Художники и другие творческие люди убеждены, что конструктивный прагматизм — это единственный способ, который позволит им восстановить репутацию и повлиять на общественные процессы.

Бельгийская исследовательская группа BAVO приходит к следующему выводу: «За последние несколько лет деятели в сфере культуры пришли к единому мнению, что обществу нет никакого дела до яростных и обвинительных заявлений или манифестов. Точнее говоря, совершенно неважно, насколько критическая активность деятеля культуры интересна другим социальным акторам, поскольку она не поможет им продвинуться ни на йоту в решении конкретных проблем. Итак, для новых прагматиков наиболее важной целью стала непосредственная практическая ценность культурной деятельности».

Следуя классической традиции в духе Маркузе, группа BAVO не только обращается к риторике, которая в постполитической «ментальности третьего пути» голландских деятелей культуры подкрепляется сочетанием прилагательных прогрессивного толка с существительными толка консервативного в таких выражениях, как «героический реализм» (Виллем Ян Нетелингс), «грязный реализм» (Рем Колхас), «свежий консерватизм» (Румер ван Торн), «радикальная посредственность» (Хенк Остерлинк) и «радикальный оппортунизм» (Фридрих фон Борис). Реальные действия архитекторов и художников нередко смягчают скрытые и негативные побочные эффекты процессов свободного рынка, оставляя без внимания подлинные структурные

и политические причины. В отличие от мятежных модернистских художников, которые создали больше проблем, чем были в состоянии решить, сегодняшние художники, кураторы и другие творческие деятели охотнее прибегают к прагматическому подходу, направленному на решение проблем. Совершая творческие интервенции в общественную жизнь, они сосредоточиваются на микросоциальных проблемах, не затрагивая макроэкономических и политических вопросов. Группа BAVO приводит пример успешной голландской художницы Джинни ван Хеесвик и ее проекта в роттердамском районе Ньив Кросвейк. Правительство и застройщики решили снести здания и построить вместо сдающегося внаем дешевого жилья более дорогие дома. Слабо защищенные социальные слои, проживающие в округе, не смогли вернуться в свой район. Ван Хеесвик хотела воздать должное истории Ньив Кросвейк, устроив в рамках своего проекта «Блуждающий огонек» (2004–2005) разные акции в публичном пространстве. Однако в своих действиях она не затрагивала решение жилищных корпораций и политиков выселить местное население в угоду более обеспеченным социально-экономическим слоям. Художница создала не более чем «символическую компенсацию» за моральный и, вероятно, финансовый ущерб, нанесенный жильцам.

Работая над собственным исследованием об искусстве сообществ («Искусство сообществ: политика нарушения границ», 2011), мы с Паулем де Брёйне столкнулись с аналогичными явлениями — и, разумеется, не только в нидерландском искусстве. Художники и деятели искусства выбирают более прагматический и «конструктивный» подход, соглашаясь на сотрудничество с политиками, жилищными корпорациями, местными коммерсантами и районной полицией, чтобы создать беспроигрышную ситуацию, когда острые углы социальных проблем умело сглаживаются, но никуда не исчезают. Заимствуя мелодраматическую формулировку Маркузе, можно сказать, что эти художники всего лишь порождают ощущение «эйфории в несчастье». Художественные посредники молча поддерживают общепринятую

гегемонию и идеологию не только своим дискурсом, но и поступками. Стоит так же отметить, что это явление нередко затрагивает художников, далеких от художественной элиты, принимающей участие в бурной жизни арт-рынка с его эксклюзивными аукционными домами, коммерческими галереями и художественными ярмарками. Однако зачастую намеренное решение оставаться за пределами высшего света не позволяет этим художникам избежать логики дикого капиталистического рынка. Напротив, именно здесь репрессивный либерализм демонстрирует привилегированное положение и успешность своей системы. Ради достижения своих целей он присваивает язык и действия художников, которые зачастую полны благих намерений и далеки от консервативных взглядов. Мало того, художественный язык становится неотъемлемой частью репрессивной стратегии.

За пределы рынка?

Из сказанного выше следует, что для современных художников бегство от свободного рынка — затея крайне рискованная. Перед нами та ситуация, когда при репрессивном либерализме художественная свобода и автономия оказываются относительными, из государственных бюджетов исключается статья расходов на искусство, а оно само переходит в распоряжение свободного рынка. В этих условиях не отдаться на милость рынку — уже подвиг. Однако вопрос в том — может ли человек в корне отказаться от рыночного мышления. Примеры группы BAVO и художницы Ван Хеесвик свидетельствуют о том, что ответ будет зависеть от того, о каком рынке мы говорим. Тем не менее дефицит простых решений не означает, что не нужно задавать вопросы. Неужели художнику не осталось ничего, кроме исхода в утопический рай? Прагматичные менеджеры репрессивного либерализма с удовольствием заставили бы нас поверить, что так оно и есть. И тем не менее, исход — это выбор, достойный изучения лишь в том случае, если он совершается изнутри, а не вовне общества. Это один из шансов художников бросить вызов сегодняшнему одномерному миру, который

упорно стремится к единственно верной «третьей правде» свободного рынка. Если художники попытаются занять дистанцию по отношению к миру, а вернувшись из своего «трансцендентального» путешествия, явить миру его отражение, это уже достойно похвалы.

Среда деятельности художника — будь то художественная элита типа Дэмиена Хёрста или социально ангажированная среда, как в вышеупомянутом рассказе о художнице Ван Хеесвик — не играет особой роли. Как делать — вот что важнее всего. Художник может успешно вмешаться в существующий порядок, только когда возвысится над ним, чтобы «подорвать мину», находясь на безопасном расстоянии. Независимо от используемого материала, художник должен призвать на помощь свое воображение, чтобы предложить обществу возможный образ, который всегда показывает мир иным. Приведа еще одну цитату из Маркузе, можно сказать, что задача художника состоит в осознании художественного отчуждения с исторической и трансцендентальной перспектив. Следовательно, в этом случае, даже не продвигая политические взгляды, художник опять-таки должен действовать политически.

Согласно французскому философу Жаку Рансьеру, если политика формирует общество, то политическая роль художника состоит в противопоставлении друг другу потенциальной, всегда иной, и современной господствующей форм. Вместо того чтобы вовлекать участников проекта в ритуальный обряд прощания со своей общиной, Ван Хеесвик могла бы показать мир, к которому нужно стремиться и за который стоит побороться. Кроме того, художница могла бы предоставить различные творческие средства выражения, чтобы они снова обрели подлинную политическую артикуляцию. А Хёрст, в свою очередь, вместо того чтобы в очередной раз утверждать изоциренный капитализм и британский шовинизм, мог бы довести их до крайности, демонстрируя сверхидентификацию и чрезмерное потребление. Показывая еще больший упадок, Хёрст мог бы выделить и преувеличить факты деградации того самого общества, к которому

он принадлежит, и нанести непоправимый ущерб своему профессиональному миру искусства.

Пожалуй, в Нидерландах наиболее характерным с этой точки зрения является творчество Ренцо Мартенса. В своих фильмах, таких как «Наслаждайтесь бедностью» (2008), он подводит зрителей к границам их собственной морали. В фильме показывается, как Мартенс отправляется в путешествие по Демократической Республике Конго с намерением улучшить там ситуацию, а в результате использует этот фильм для продвижения своей художественной карьеры. Позиция Мартенса-автора весьма неоднозначна, и эта двусмысленность в его проектах заставляет любителей искусства чувствовать себя неловко. Например, камера показывает нам, как художник устраивает занятия для местных свадебных фотографов — своего рода переподготовку, чтобы в будущем они сумели заработать больше денег как фотографы-документалисты. Действительно, зачем позволять западным журналистам и фотографам обогащаться, эксплуатируя местный материал? В конце концов, конголезские фотографы сами могут сделать снимки умирающих от голода детей и кишачих мухами трупов людей, случайно застреленных боевиками в камуфляже! И на этом деле можно заработать гораздо больше денег, чем те гроши, на которые готова расщедриться супружеская пара. «Мы должны научить конголезцев извлекать пользу из собственной бедности», — говорит Мартенс. При дальнейшем просмотре у зрителей возникает совершенно дурацкое и еще более неловкое впечатление от сцены, где голландский художник организует деревенскую вечеринку. Чтобы немного оживить картину, он сооружает громадную неоновую вывеску с лозунгом «Наслаждайтесь бедностью» и розовым «пожалуйста», мерцающим между двумя строчками. Однако мало кто из франкоговорящих конголезцев понимает английский слоган. И действительно, сообщение предназначалось не для них, а для международных зрителей, которые смотрят документальный фильм с безопасной дистанции в белых стенах музея. После просмотра зрители могут обсудить фильм за чаш-

кой горячего кофе и аппетитным куском торта в кафе. Мартенс дает хорошую встряску эстетическим и этическим чувствам, что позволяет серьезным политическим вопросам выйти на передний план. Но вместе с тем он не уклоняется от художественного рынка. Как и произведения Хёрста, его работы выставляются в классических коммерческих галереях, где продаются по заоблачным ценам. Как и большинство представителей западного мира искусства, Мартенс эксплуатирует (африканскую) бедность... Это мы наслаждаемся бедностью, а не они.

Голландские художники вроде Мартенса, Йонаса Стаала и Ханса ван Хувелингена, каждый по-своему, проводят открытый политический дискурс, в котором они разоблачают рыночные механизмы, правительственную риторику, национализм и популизм. Чтобы взглянуть на обыденность современной культуры с отстраненной точки зрения, эти художники обходными путями идут к трансценденции, о которой писал Маркузе. Но это не значит, что они отворачиваются от арт-рынка — по крайней мере не от классических кругов биеннале и музеев современного искусства. Именно мир профессиональных связей предлагает институциональную гарантию творческой реализации и возможность карьерного взлета. Впрочем, это происходит лишь в узком кругу людей, которых уже не надо в чем-либо убеждать. Таким образом, их замысел действительно является политическим, но на практике едва ли приводит к реальным политическим потрясениям — они могут происходить лишь тогда, когда художники и другие деятели культуры всерьез берутся за преобразование общества. В первую очередь они могут изменить свою жизнь, и для этого им необходимо тщательно пересмотреть свой бюджет, ведение дел и взаимодействие с другими людьми.

Художественный проект Бенджамина Вердонка показывает, насколько трудна подобная затея. В своем экологическом манифесте 2010 года («Хартия перехода к честному и справедливому устойчивому развитию в сфере исполнительских искусств») бельгийский актер и режиссер призвал всех артистов и все художественные институты, субсидируемые фламандским правительством, более года следовать

строгим экологическим правилам: например, шесть дней в неделю придерживаться строгой вегетарианской диеты и не совершать авиаперелетов, за исключением тех случаев, когда они жизненно необходимы для художника или организации. Спустя год в своей лекции, включавшей оценку проекта, Вердонк упомянул, что манифест был подписан одним-единственным арт-центром (Scheld'Arpen в Антверпене). Несмотря на то, что этот призыв перевернуть жизнь с ног на голову в порядке эксперимента был предусмотрительно ограничен во времени, кроме Scheld'Arpen, не нашлось ни одного художника и ни одной художественной организации, которые приняли бы вызов. И СМИ, и коллеги-художники забраковали идею Вердонка как «недостаточно реалистичную». Более того, некоторые сочли, что она угрожает художественной свободе. Тем не менее, внемля призыву Вердонка, некоторые театры устремились на поиски солнечных панелей и энергосберегающих ламп. Художник не изменил мир, но все-таки положил начало мыслительному процессу, который — и это важно — способствовал реальным действиям.

Мы можем назвать творчество «политическим» только в том случае, если художественный поступок действительно вмешивается в наш образ жизни. Это может происходить независимо от содержания или послания художественного произведения. Любой, кому удалось найти автономное пространство и повесить свой белый холст на обозрение широкой публики, также занимается политикой. Аналогичным образом директора музея, который отстаивает минималистское произведение в условиях засилья популизма и медийного реализма, можно назвать сдержанным политическим активистом. В конце концов, он или она доказывают, что все существующее всегда может быть иным или, во всяком случае, могло быть иным.

Однако если мы проанализируем отношение голландских институтов искусства, таких как музеи или театры, то заметим, что на протяжении последних десятилетий их общественная позиция в целом была довольно пассивной. В период расцвета геополитики

они становились орудиями национализма, а когда на сцену вышел репрессивный либерализм, музеи и другие художественные организации «осовременились» и принялись легитимизировать свою позицию с помощью данных о деловой активности, цифр посещаемости и итоговых показателей. Несмотря на то, что иногда это стремление к публичной легитимности и заявление о своих интересах глубоко влияли на автореферентные ценности самого искусства, кажется, что в некоторых уголках Голландии еще можно найти подлинное творческое начало. И пусть институты все чаще ведут себя как корпорации, «классическое» модернистское представление о художественных ценностях по-прежнему актуально. Какими бы хитрыми, коварными, конкурирующими и меркантильными ни казались некоторые голландские институты искусства и сами художники, память о таких вещах, как художественная автономия, трансгрессия и воображение жива до сих пор. Мир искусства по-прежнему лелеет идею, что все существующее всегда можно вообразить иначе, — идею, которую он защищает с начала эпохи модерна. Конечно, за долгие годы эта идея оказалась заимствована рекламным бизнесом, ее на свой лад использует креативная индустрия, она попала под строгий контроль репрессивного либерализма. Достаточно бегло ознакомиться с языком программных заявлений художественных организаций или академий, чтобы понять, что по улицам голландских городов до сих пор гуляют люди, которым известно, что такое по-настоящему свободное воображение и ощущение абсолютных возможностей. Помимо отмеченной ранее прагматической риторики, в таких текстах мы встречаемся с художественной утопией, которая стремится дальше и глубже, чем одобряемый дискурс реализма. Пока что голландский мир искусства хранит яркие воспоминания о том, как с начала эпохи модерна осмыслился трансгрессивный переход из мира реальности в мир вымысла.

Но если мы захотим свергнуть репрессивный либерализм, нам придется превратить современную «истину» искусства (все существующее всегда может быть другим) в движущую силу культурной

политики. Если художники и другие акторы не хотят окончательно лишиться описанной выше потенциальной мирской трансцендентности в духе Маркузе, им придется встать на тропу войны. Подобно тому как сегодняшний рынок при поддержке репрессивного либерализма накачивает банки ликвидностью, для вмешательства в окружающий мир сфера искусства должна выйти за свои пределы. Было бы заблуждением полагать, что мы способны защитить мир искусства от проникновения в него мышления свободного рынка. Более того, очередное оборонительное бегство в убежище в духе модернистского идеала выглядело бы реакционным. Само искусство должно перейти в наступление и вторгаться не только в хорошо известные круги своих сторонников в художественных академиях и мастерских, но также вступить в «чуждые» социальные области, такие как частное жилище, гражданское пространство, политическая сфера и даже свободный рынок и господствующий репрессивный либерализм.

Для этого голландские художники и художественные организации должны в первую очередь вообразить свои ценности согласно логике самого искусства, а не правил, диктуемых репрессивным либерализмом. Затем им предстоит дать тактический ответ логике рынка, которая колонизирует как публичное, так и домашнее пространство — разработать для них свои модели. Например, если сегодня логика рынка занимает домашнее пространство мультимедийными развлечениями и препятствует индивидуальному творчеству, то музеи и биеннале снова откроют пространство для свободного творчества посредством интернета, организации детских мастерских, волонтерской работы и множества других способов.

Среди коллег и в стенах художественных школ преподаватели будут сопоставлять призыв к предпринимательству, маркетингу и менеджменту и политический дискурс. Они будут учить студентов мыслить рефлексивно и понимать, что господствующий сегодня призыв имеет идеологический уклон и предлагает лишь одну воображаемую реальность среди целого калейдоскопа возможностей. Кроме того, они

будут учить их, что жизнь художника — это не судьба одиночки, как гласит дух предпринимательства, и что художники могут опереться на коллективные структуры солидарности. Например, уже сегодня среди многих участников голландских художественных резиденций и международных биеннале действует альтернативная бартерная экономика. В условиях ценностного порядка рынка мир искусства основывается на сделках, имеющих мало общего с либеральной экономикой. Так, художники и дизайнеры выступают против законов собственности креативной индустрии и репрессивного либерализма, призывая свободному использованию лицензий Creative Commons, которые уже получают поддержку издателей и художественных продюсеров в разных городах Нидерландов.

Кроме того, художественные организации больше не будут стараться привлечь аудиторию с помощью всевозможных маркетинговых стратегий в попытке выявить ее потребности. Наоборот, институты будут рассказывать широкой публике, к чему ей надо стремиться, чтобы сохранить способность к воображению. Порой нужен импульс, чтобы начать путешествие за пределы прагматической риторики. Кажется, еще недавно мось о том, чтобы взять на себя направляющую роль и предложить модели для общности, основанные на собственных ценностных представлениях, приводила голландские институции в смущение. Их социальная перформативность была парализована страхом показаться высокомерными или педантичными.

Слишком многие голландские художники и художественные организации добровольно стали изгнанниками на своем острове, где могут чувствовать себя в безопасности среди белых стен воображаемого. На расстоянии от реальности в этих стенах может происходить все что угодно. Если искусство действительно хочет выйти за рамки рынка, ему придется куда сильнее вторгнуться в области, лежащие за пределами его собственного мира — разумеется, сохраняя свои ценности и действуя на собственных условиях. Рынок и его господствующие механизмы тоже являются частью внешнего мира. Как под-

сказывает текущий финансовый кризис, сам рынок может нуждаться в изрядной дозе «творческого разрушения».

Сегодня мы ждем художника, который сделает ясные выводы из творчества Ренцо Мартенса, Йонаса Стааля или Ханса ван Хувелингена и воплотит их в образе жизни. Сегодня мы ждем художника, который переосмыслит творчество Джинни ван Хеесвики и реализует его в радикальной политической форме. Конечно, вполне возможно, что один из этих голландских художников сам решится на такой шаг. Я абсолютно уверен, что все они крайне вдумчиво относятся к своему творчеству. Эти художники постоянно экспериментируют с политической эффективностью своего творчества. Конечно, из-за основательной реорганизации сферы культуры в Нидерландах художникам не стало легче, но сегодня репрессивный характер экономических сокращений более очевиден. Этим или другим художникам еще предстоит пошатнуть устои этой репрессивности как в Нидерландах, так и за их пределами.

Картографирование искусства

сообществ

Бессилие искусства

Нелегальный иммигрант нерешительно критикует художника перед телевизионной камерой. Мужчина пообещал принять участие в публичной акции бельгийского художника Бенджамина Вердонка. Цель проекта — привлечь внимание к проблемам беженцев, нелегальных иммигрантов и людей без гражданства. Социально ангажированный художник построил картонный домик посреди улицы и нарисовал на стенах известные рекламные лозунги, такие как «Nokia: соединяя людей» («Nokia: Connecting People») и «Мой дом там, где Стелла» («My Home is Where my Stella is»; Stella Artois — бельгийский пивной бренд). В рамках художественной акции Вердонка эти лозунги внезапно приобрели весьма двусмысленный и даже грустный оттенок. Суть проблемы не осталась незамеченной. Художник не только соорудил ветхую лачугу, но и сочинил памфлет, в котором просил сочувствия к трудным условиям жизни этих людей, многие из которых стали кочевниками не по своей воле. Во время проведения художественной акции нелегальные иммигранты раздавали листовки. Однако мужчина перед камерой был не в восторге от реализации художественного замысла. По его мнению, листовка, написанная от руки детским почерком, выглядела не вполне убедительно. Нелегальный иммигрант предположил, что ситуация, в которой оказался он сам и его товарищи, не воспринимается всерьез. Перед этой же камерой сам Вердонк объяснял, что детский почерк — это всего лишь элемент его особого художественного стиля...

Эту историю, когда между нелегальным мигрантом и художником будто бы пробежала черная кошка, вполне можно считать типичной для всякого искусства, рискнувшего выйти за пределы собственного мира. Как только искусство покидает комфортную зону

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

театра или музея, оно превращается в заложника разных мнений, оценок и комментариев. Искусству даже не обязательно заигрывать с социальной вовлеченностью или политическим активизмом. Даже эстетически оправданный и «изящный» образ может вызвать бурю протестов среди публики просто потому, что он оказался на ее пути. Однако на этом история не заканчивается. Своим художественным вмешательством Вердонк не только порывает с отведенным художнику местом, но также осмеливается сделать высказывание об обществе, адресованное особой его части.

В любых произведениях искусства, демонстрирующихся в пределах или за пределами концертного зала, театра или музея, содержится высказывание об обществе, адресованное отдельной его части. Другими словами, любое искусство — это искусство взаимоотношений. Для того чтобы художественное творчество даже самого незаурядного отшельника считалось искусством, оно нуждается в зрителе или слушателе. Даже самое абстрактное искусство, демонстрируемое в закрытой обстановке лишь для круга избранных, делает заявление об обществе, в обществе и для общества. Когда французский куратор и теоретик искусства Николя Буррио решил пролить свет на особую область и тенденцию в мире искусства, то выбрал весьма неудачный термин «реляционный» [Буррио, 1998], так как любое искусство де-факто реляционно, то есть имеет дело с отношениями — или же оно перестает быть искусством. Тем не менее, чтобы обозначить конкретную форму искусства, Буррио использует понятие реляционная эстетика, или эстетика взаимодействия¹¹ (*esthétique relationnelle*), хотя очевидно, что его примеры демонстрируют всего лишь точку зрения некоторых художников. Реляционную позицию художника можно описать как осознанный поиск контакта с публикой. Более того, художник активно включает этот аспект в свое творчество. То, какого рода искусства он создает для установления контакта, также имеет значение, но второсте-

¹¹ Термин также переводят, как «эстетика взаимоотношений».

пенное. На самом деле не так важно, что именно искусство говорит об обществе и о своем контексте, находится ли оно в стенах музея или за его пределами. По мнению французского куратора, пока художник активно пытается наладить отношения с публикой и вовлечь ее в диалог, имеет место эстетика взаимодействия. Это не означает, что реляционный художник занимается критической и тем более подрывной деятельностью. В его творчестве можно лишь разглядеть лишь косвенную критику: такое стремление художника к коммуникации и диалогу может свидетельствовать о недостаточной открытости современного общества.

Однако изложенная выше история о Вердонке и нелегальном мигранте на этом не заканчивается. Вердонк открыто осуждает социальную проблему, и своей акцией он не только пытается наладить отношения с аудиторией, но преподносит этой аудитории свое критическое послание. Веселая обертка художественного высказывания практически не скрывает его откровенный политический и даже слегка провокационный характер. Вряд ли стоит пояснять, что этот художник открыто встает на сторону нелегальных иммигрантов. В его акции недвусмысленно высказывается осуждение сложившейся ситуации. Но что в его акции не устраивает нелегального иммигранта? Ответ уже дан: его оскорбляет конкретная эстетическая форма. Судя по всему, оригинальный художественный стиль Вердонка сослужил плохую службу. Доверие к его акции с реальными политическими требованиями утрачивается в беспомощном мире вымысла. Прежде всего художник стремится реализовать свой художественный замысел. Какие бы благие намерения за этой идеей ни стояли, гражданский поступок отходит на второй план. С другой стороны, в то время как нелегальный мигрант обеспокоен тем, что к его социальному призыву вряд ли отнесутся всерьез, художника тревожит мысль о возможной утрате его творческой привилегии. Ребяческая манера нужна ему в первую очередь для того, чтобы остаться в мире искусства. Эта капризная репутация отличает художника

от активиста, мир искусства — от мира политики, художественное творчество — от социальной работы. Поможет ли это искусство нелегальному иммигранту и сделает ли его счастливее — это уже совсем другой вопрос.

Однако Вердонк, вне всякого сомнения, может считать себя счастливым. Год спустя все желающие могли посмотреть документальную запись его акции в музее современного искусства. Происходящее на экране будоражило воображение, было проникнуто поэтическим духом, а иногда даже критиковало общество. Неудивительно, что публика одобрительно кивала, убедившись, что правильно разгадала политический подтекст работы. На улице та же самая акция могла иметь подрывной характер, но переместившись в музейное пространство, она растворилась в здравом смысле. Значение и в особенности воздействие искусства во многом зависят от контекста. В музее творчество Вердонка в любом случае соответствовало строгим критериям современного искусства. Можно быть уверенным в одном: с пивом Stella или без него, но художник вернулся домой. Что касается нелегального иммигранта, то сможет ли он порадоваться своему новому дому, а не топить горе в бокале Stella Artois — вопрос, ответить на который гораздо труднее. С художественной точки зрения он совершенно неуместен. Эстетика и этика — две разные вещи.

Эстетика без искусства

«Случай» Вердонка учит нас, что ангажированный художник, который искренне хочет сделать политическое высказывание, берет на себя крайне сложную задачу. Особенно тогда, когда пытается обосновать социальное требование с позиции искусства. С точки зрения Буррио, позицию Вердонка — по крайней мере описанный здесь художественный проект — можно описать как аутореляционную. В долгосрочной перспективе взаимосвязи с публикой, включая их политическое воплощение, стоят на службе творческой идентичности художни-

ка. Нелегальные иммигранты становятся соучастниками проекта, который в итоге найдет свою безопасную гавань в мире искусства.

Однако понятие аутореляционной эстетики предполагает существование так называемого аллореляционного искусства. Можно ли привести примеры проектов или явлений в современном искусстве, которые служат идентификации не художника или художественного коллектива, а других людей? Существуют ли выражения, в которых взаимодействие важнее искусства? Небольшой экскурс в историю современного искусства приводит нас к ситуационистам. В конце 1960-х годов их художественные хеппенинги и социальные провокации полностью растворились в обществе. Их искусство стало политикой. Приведем слова итальянского философа Паоло Вирно: «Ситуационисты были очень важны, когда они оформились как политическое движение, но с того момента они покинули территорию авангардного искусства: это два разных способа существования. Размышляя о ситуационистах сегодня, мы наглядно видим эту перемену. До 1960 года они были художественным движением, чьи истоки лежали в дадаизме и сюрреализме, после они участвовали в социальном сопротивлении, делая те же ошибки или приобретая те же заслуги, что и прочие политические активисты» [Гилен и Лаверт, 2009].

Аллореляционное искусство действительно может привести к художественному самоубийству. Однако это не помешало многочисленным активистам найти вдохновение в хеппенингах ситуационистов и пойти по их следам. В движении феминисток и гомосексуалистов, среди защитников окружающей среды и антиглобалистов мы встречаем костюмированные представления, театральные приемы и другие эстетические формы, которые стремятся подчеркнуть (иногда в буквальном смысле) определенную социальную диверсию. В рамках так называемой «политики идентичности» художественные формы выражения кажутся излюбленным средством усиления социальных требований. Люди в буквальном смысле слова раскрашивают собственную культурную субъективность. Более того, художественный

акт костюмированного представления порождает новые субъективности. Другими словами, удовольствие от пьесы и ее эстетика образуют важный элемент подрывных движений.

В духе Баруха Спинозы философы Антонио Негри и Майкл Хардт утверждают: «Путь радости постоянно открывает новые возможности, расширяет наше поле воображения, наше стремление к действию и страсти, способность чувствовать и изменяться. Собственно говоря, в философии Спинозы сила нашего воздействия соответствует силе того воздействия, которое мы готовы на себя принять. Чем больше развиты умственные способности нашего сознания, тем сильнее на него влияют идеи других; чем лучше развито наше тело, тем сильнее на него воздействуют другие тела» [Хардт и Негри, 2009].

Впрочем, реляционная сила эстетического выражения, в отличие от утверждения Негри и Хардта, не несет в себе подрывное намерение. В своей статье об искусстве сообществ Ян Коэн-Круз подчеркивает, что не все формы обладают прогрессивным политическим характером (который, разумеется, не обязательно является подрывным) [Коэн-Круз, 2002]. Он подкрепляет свой аргумент, выдвигая предположение, что партийные съезды с участием Адольфа Гитлера в Нюрнберге представляли собой эстетический общинный ритуал. На этих съездах белокурые, атлетически сложенные рабочие маршировали стройными рядами, а женщины в традиционных тевтонских нарядах исполняли народные танцы. Пример Коэна-Круза подводит нас к следующему тезису. Популярное искусство зачастую намеревается объединить людей, при этом ему необязательно вставать под знамена нацистской идеологии. Именно этот аспект связывает поздних ситуационистов с исполнителями сельской чечетки и тирольскими танцорами. Искусство и тех и других является аллореляционным, но в обоих случаях художественный аспект оказывается погребен под соответствующей политической целью сообщества. Таким образом, вовлечение публики служит вовсе не художественным целям. Именно в этом аспекте политические акции поздних ситуационистов отличаются от политических акций Бенджамина Вердонка.

Картографирование искусства сообществ

Постепенно в этой истории начинают проступать векторы развития искусства сообществ. Однако прежде чем углубляться в подробности, попробуем дать возможное определение этой художественной деятельности. Центральное место здесь занимают связи с людьми. Поэтому искусство сообществ в любом случае можно назвать реляционным. Основной критерий искусства сообществ — это активное участие людей в художественном процессе или создании произведения. Можно ли в таком случае сказать, что режиссер, который выбирает профессиональных актеров для театральной постановки, занимается искусством сообществ? Возможно, цитированный выше Коэн-Круз ответил бы, что процесс вовлечения людей в создание произведения должен быть не менее важен, чем художественный процесс или сам проект. Одним словом, сообщество играет ничуть не меньшую роль, чем искусство. Тот факт, что участники проекта чаще всего не профессионалы и даже не слишком интересуются искусством, еще яснее очерчивает границы этой сферы. Безусловно, проект искусства сообществ «удачен», лишь тогда, когда в нем происходит взаимодействие между теми участниками, которым он был адресован. Цель такого взаимодействия может быть политической или подрывной, социальной, формирующей идентичность или терапевтической. Во всех этих случаях эстетический аспект выступает лишь в роли посредника. Форма выражения может претендовать на место в профессиональном мире искусства лишь в том случае, если сообщество и искусство находятся в равновесии. Другими словами, реляционное произведение вполне может быть эстетичным, но оно не всегда является удачным произведением искусства. Подобным образом художественный проект с участием сообщества необязательно является удачным общественным начинанием. История Вердонка учит нас, что тяжело балансировать между служением и обществу, и искусству. Обратившись к используемым выше терминам, можно сказать, что эта история призывает нас к балансу между аутореляци-

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

онной и аллореляционной эстетикой. Данное различие выявляет два направления, в которых может двигаться искусство сообществ. В первом случае искусство сообществ почти всегда следует правилам профессионального искусства. Во втором случае оно всего лишь обслуживает социальное взаимодействие. Проводя различие между ситуационистами и тирольскими танцорами, можно сказать, что цель этого взаимодействия имеет два направления. Если первые стремятся к радикальному подрывному действию, то вторых интересует исключительно социальная интеграция. Можно сказать, что это дигестивный эффект искусства сообществ. Подобно тому как лекарство, способствующее пищеварению, улучшает метаболизм, эта форма искусства помогает интегрировать социальные группы в общество. Этот процесс не оспаривает господствующие ценности, нормы и привычки. Дигестивная разновидность искусства сообществ — это, если угодно, форма «натурализующего искусства». Оно соблюдает принятые в обществе правила. В некоторых случаях такие проекты иницируются и поддерживаются компаниями, правительствами или другими официальными структурами в целях интеграции. Центральное место здесь занимает конформизм и отсутствие каких-либо форм протеста, и поэтому такое искусство противоположно подрывному творческому поступку. Однако разделение на два полюса не является непреодолимым, поскольку интеграция может вести к эмансипации — например, когда человек осознает собственные права и возможную несправедливость, — что впоследствии ведет к (более) эффективным подрывным стратегиям.

Когда полюса аутореляционного и аллореляционного искусства и полюса гибридного и провокационного искусства пересекаются, образуется роза ветров с четырьмя направлениями, как и в любом достойном примере картографии. В этой конфигурации Север обозначает рациональность и некоторую холодность, и противопоставляется теплоте и сангвиническому Югу. Более того, они напоминают о стереотипах, которые служат идеальными метафорами противопо-



ставления дигестивного и подрывного. С одной стороны, на Западе господствует культ индивидуальности и собственной идентичности, с другой — в философии Востока — в частности в буддизме — свое «я», или эго (атман) воспринимается как иллюзия. Поэтому Запад и Восток формируют идеальные регионы — исконные места аутореляционного и аллореляционного искусства.

Тем не менее, подобно тому как немногие обитатели земного шара живут на дальнем Севере или Юге, искусство сообществ находится преимущественно в «смешанных» зонах. Различие между аутореляционным и аллореляционным искусством также следует понимать как различие между дигестивным и подрывным — другими словами, как различные фазы, а не что-то исключительное. Более того, есть Северо-Запад и Юго-Восток, где множатся интересные гибриды. Занять свое место на этой карте можно только относительно другой точки отсчета. Взаимосвязи всегда относительны: точка X лежит к югу от точки Y, точка А расположена западнее и южнее, чем точка X и так далее. С течением времени художественные траектории могут трансформироваться или менять направление. Таким образом, вначале развитие художественной идеи может быть исключительно аутореляционным, затем оно переходит в дигестивный аллореляционный (повторяющийся) процесс, а конечный результат в очередной раз аутореляционно обобщается, что порой весьма оскорбительно

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

для столкнувшейся с этим творческой элиты. Вышеупомянутый переход Вердонка от публичной интервенции с участием нелегальных мигрантов на улице к музейной выставке задокументированных артефактов демонстрирует, что на карте искусства сообществ есть различные маршруты. Если уличная интервенция колеблется между слегка подрывным аутореляционным и аллореляционным искусством, то музейная выставка обладает более дигестивными, аутореляционными свойствами — что, впрочем, не имеет ни малейшего отношения к художественному качеству или убедительной силе данной выставки. Отзывчивая публика и контекст определяют место художественного проекта на карте сообщества. Вооружившись нашим компасом, отправимся на поиски конкретных примеров.

Аутореляционное дигестивное искусство

Искусство в публичном пространстве, которое должно привлечь внимание к району или истории региона и подкрепить его идентичность, часто является формой дигестивного искусства. Во всяком случае произведение должно стремиться «оживить» публичное пространство, не задавать лишних вопросов и тем более не вредить ему. Когда художник, получивший задание (как правило, это работа на заказ), активно вовлекает в разработку и, возможно, осуществление проекта представителей данного сообщества, мы имеем дело с общественным начинанием (community project). В конце концов художнику удастся наладить связь со всеми социальными авторитетами — как правило, это правительство, которое дает заказ, компании, частные предприятия и жители, — что помогает упрочить его авторский стиль. В этом случае мы имеем дело с аутореляционным творчеством. Такие организации, как «Новые спонсоры» во Франции и Бельгии или «Голландский фонд искусства в публичном пространстве» часто выступают как посредники в реализации подобного дигестивного и аутореляционного искусства. С одной стороны, они изучают потребности спонсоров и ищут «подходящего художника»,

а с другой — действительно охраняют сингулярную идентичность последнего, заблаговременно устраняя возможные разногласия между художником и общиной во время обсуждений и консультаций.

Вот как искусствовед Симона Клейнхаут [2010] описывает проект «Новых спонсоров» в поселении Блессе. Когда в этой французской деревушке с населением 23 человека ремонтировалась прачечная, мэры и жители решили включить в проект произведение искусства. За эту работу взялся художник Реми Зогг. Однако местное население, состоявшее в основном из фермеров и незнакомое с современным искусством, выступило против его идеи. У них было четкое представление того, каким критериям должно соответствовать произведение. Оно должно было гармонировать с местностью, а также улучшить экономическую ситуацию. У жителей было мнение даже относительно того, какие материалы следует использовать в процессе работы. Эти материалы должны были включать объекты окружающей среды — воду, камень и растения. А поскольку спонсоры также сочли, что произведение должно нести социальную функцию, то, вопреки своей воле, Зогг был вынужден работать в рамках проекта социальной интеграции. Его работа растянулась почти на десять лет, и в течение этого времени ему неоднократно приходилось вести непростые переговоры. Например, он решил работать с бетоном, то есть с таким материалом, который не сразу занял свое место в умах деревенских жителей. Но даже в этой ситуации художнику удалось отстоять свое решение и тем самым сохранить творческий почерк. Всякий, кто приезжает посмотреть на это произведение во французской провинции Бургундия, должен признать: это настоящий «Зогг». Между тем, «Прачечная в Блессе» (1997–2007), как называется эта работа, законченная уже после смерти художника, почти идеально сочетается с плавными линиями близлежащих холмов и деревенскими традициями, не искажает историческое прошлое и идентичность деревни, а скорее подтверждает ее. Другими словами, вмешательство «Новых спонсоров» и Зогга позволило последнему создать совершенно дигестивное аутореляционное произведение искусства, ради

чего жители уступили ему часть своей личной территории. Поэтому если у кого-то возникают сомнения, поясним еще раз: «дигестивное» искусство совершенно не синонимично «плохому» искусству.

Аллореляционное дигестивное искусство

Совместными усилиями Управления содействия правоохранительным органам и Национального фонда поддержки искусств США в 1977 году была запущена программа, в рамках которой художники осуществляли свои проекты в тюрьмах. Ради этого Федеральное бюро тюрем любезно организовало обучение «пенитенциарному искусству» (arts-in corrections). Целью художественной интервенции было «перерождение преступников в полезных граждан» [Хиллман, 2001]. Хотя со временем этот национальный проект был предан забвению, правительства некоторых штатов, в том числе Калифорнии и Миссисипи, продолжили работать самостоятельно. Калифорния, например, вложила в подобные проекты несколько миллионов долларов. Очевидно, что в отдельных регионах земного шара вера в целительную силу искусства необыкновенно сильна.

В защиту этого проекта Грэди Хиллман приводит следующий аргумент: «Разрабатываемая модель пенитенциарного искусства — это не просто модель художественной резиденции в пенитенциарном учреждении или исправительном центре для несовершеннолетних преступников. Это модель профилактики, вмешательства и содействия бывшим заключенным. <...> Это сообщество уголовного правосудия полезно тем, что оно упорядочивает систему, которая весьма непоследовательна...» [Хиллман, 2001]

Очевидно, что подобные программы искусства сообществ нацелены на социальную интеграцию, а творческий стиль художника находится на вторых ролях. На нашей карте такие проекты уверенно движутся в северо-западном направлении, где встречаются дигестивное и аллореляционное.

Подрывное аутореляционное искусство

Давайте ненадолго задержимся в США. В 1989 году сенатора-республиканца Джесса Хелмс потряс «омерзительный» каталог «Совершенный момент», где в весьма откровенной манере демонстрировались гомо-эротические и садомазохистские работы фотографа Роберта Мэплторпа. Впрочем, поскольку этот скандал прогремел по всему миру, нет особого смысла вдаваться в подробности. Даже двадцать лет спустя подрывной характер творчества Мэплторпа не вызывает сомнений. Но картина покажется менее однозначной, если оценивать творчество плодovitого художника как искусство сообществ. Разумеется, его искусство реляционно, поскольку, как упоминалось выше, всякое искусство стремится к взаимодействию с публикой. В противном случае речь идет не об искусстве. Бесспорно, Мэплторп смог извлечь выгоду из своего художественного стиля, пусть даже немало людей, в числе которых и Хелмс, хотели бы оспорить статус «искусства» — но это уже совсем другая тема, которая также обсуждается в книге. Однако действительно ли художник стремился к взаимодействию с публикой в подразумеваемом Буррио смысле — вопрос крайне спорный. За исключением согруппы друзей-гомосексуалистов, позировавших для фотографий, мало что указывает на некое сообщество. И все же можно сказать, что Мэплторп занимается аутореляционным искусством. Эстетику взаимодействия следует искать не столько в социальных взглядах художника, сколько в самих фотографиях. Сознательно или нет, но американский фотограф создают произведения, которые прекрасно вписываются в определенную «политику идентичности», в которой сообщество себя проявляет. Во всяком случае, произведения Мэплторпа можно истолковать не только как проявление права на художественную свободу, но также права показывать культуру определенного, часто социально подавляемого сообщества. Мэплторп относится к своей стране с интересом антрополога, когда сталкивает американское общество с собственными фантазиями, потаканием собственным слабостям или «инаковостью».

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

С энтузиазмом представляя экстравагантный образ жизни в публичном пространстве, фотограф способствует его легитимности — что вполне можно понимать как политический акт. Пожалуй, в этом смысле творчество такого эксцентричного индивидуума больше способствует формированию и самоутверждению сообщества, чем поиск намеренные полевые исследования художника. Это доказывает, что художник может заниматься искусством сообществ, не помогая при этом какому-то определенному сообществу. Однако Мэплторп внедряется в такое сообщество, чтобы воплотить его в своем творчестве. Именно поэтому он является необыкновенно аутореляционным художником.

Подрывное аллореляционное искусство

Задержимся в гомосексуальных кругах еще ненадолго. Гей-парад — это замечательный пример жизнерадостной эстетики, формирующей сообщество. Сегодня эти парады проходят во все большем числе городов и часто напоминают о «карнавализации», как ее описал русский философ и литературный критик Михаил Бахтин еще в середине XX века. Бахтин приписывает карнавалу особую социальную функцию: временное переворачивание существующей иерархии властных отношений [Бахтин, 1965]. Данный механизм он назвал символической инверсией. Эта инверсия и в самом деле является исключительно символической, так как после временного костюмированного представления его участники возвращаются к обычному общественному порядку. Хотя в пространстве карнавала вполне можно дать выход накопившемуся недовольству, именно такой «воздушный клапан» не позволяет напряженной ситуации привести к настоящей революции. Только когда гей-парад выйдет за пределы карнавала, чтобы привлечь внимание к политическим правам гомосексуалистов, он перейдет в область подрывной деятельности. Тем не менее эстетика гей-парада служит исключительно интересам сообщества и практически никогда — индивидуальной художественной идентичности.

Поэтому на карте она смещается в юго-восточном направлении как подрывное аллореляционное искусство.

Сегодня многие (муниципальные) правительства соревнуются друг с другом за право провести свой гей-парад. Политики надеются, что красочный парад подчеркнет открытость их города и в то же время привлечет новые категории туристов. В лихорадочной погоне за имиджем креативного города увеличение доли гомосексуалистов среди населения приравнивается к росту творческого потенциала, как утверждает в своих работах американский социальный географ Ричард Флорида [2002]. Если следовать этой логике, то гей-парад всего лишь распахивает двери в новую экономику, так как «альтерсексуалы» составляют значимую часть креативного класса. Учитывая, что в обществе уже широко распространилась вера в потенциал этого класса и его индустрии, любой гомофобный политический шаг демонстрирует экономически неоправданную близорукость. В любом случае толерантность администрации — наигранная или нет — вызывает вопрос, не окончательно ли утратили гей-парад и другие альтернативные выступления свой подрывной задор. В более широком контексте эта толерантность требует открытого обсуждения социального статуса любой формы искусства сообществ.

Репрессивная толерантность и пастораль

В 2007 году важный вклад в эту дискуссию внесла бельгийская независимая исследовательская группа BAVO. В своем анализе они затрагивают возвращение политически ангажированного искусства и разоблачают так называемое искусство неправительственных организаций (NGO-art).

BAVO выдвигает следующий тезис, относящийся к новому типу политической ангажированности: «Со стороны художников благородно и важно выступать против ужасающей несправедливости сегодняшнего дня. Однако в фундаментальном решении текущих проблем эти политически ангажированные практики оказываются

далеко не такими эффективными. <...> Очень часто они рассуждают и действуют так же, как гуманитарные или неправительственные организации: вместо того чтобы решать широкомасштабные политические проблемы, они сосредотачиваются на том, что можно сделать немедленно, здесь и сейчас, в пределах достижимого. <...> В этом искусстве неправительственных организаций обнаруживается такая же самоцензура, как и в гуманитарных организациях. Гуманитарные организации сознательно не высказываются по политическим вопросам, так как это может помешать их спасательным операциям. <...> По сути дела, для искусства неправительственных организаций характерен отказ от политики: прежде всего его интересует осуществимость данной акции. Эти художники сознательно избегают конфликтов с правительством или спонсорами, иначе их акции могут лишиться финансирования и льгот. Что можно сделать здесь и сейчас и как это можно осуществить максимально эффективно — этот вопрос оказывается гораздо важнее разоблачений и борьбы с глубинными структурами, которые, фактически, являются сущностью политики» [BAVO, 2007].

В Нидерландах, где в последнее время муниципальные администрации финансируют немало проектов искусства сообществ, в буквальном смысле чувствуются ограничения этой формы художественного вовлечения. Например, политики часто просят художников оживить социальную обстановку в том или ином неблагополучном районе. Когда в процессе реализации проекта политически ангажированный художник обнаруживает, что ответственность за неблагоприятную ситуацию лежит не на отдельных «антисоциальных» жителях, а скорее является результатом нерадивой политики жилищной компании, чиновники, поручившие художнику работу, вдруг начинают нервничать: художник вполне может публично заявить, что предполагаемая «взаимовыгодная ситуация» публично-частного сотрудничества жилищной компании и администрации мало что дает жителям. И теперь, чтобы избавиться от ощущения нависшей угрозы,

чиновники скорее свернут это общественное начинание, которое некогда так приветствовали. Как только социальная ангажированность превращается в политическую, администрации предпочитают отказаться от своих финансовых обязательств. Или, в соответствии с вышеупомянутой картографией: как только искусство — будь оно аутореляционным или аллореляционным — пересекает границу между дигестивным и подрывным, от него лучше избавиться. Поэтому можно только догадываться, как муниципальная администрация поступит с гей-парадом, если обнаружит стойкую приверженность идеям гомофобной политики за фасадом словесной толерантности.

Своеобразное отношение между потенциально подрывным искусством и официальной властью обнаруживается также в истории Вердонка. Его публичная акция, описанная ранее, была частью серии интервенций в бельгийском городе Антверпен, которые продолжались весь год. Они вошли в противоречивый документальный фильм, в котором нашлось место и для истории критически настроенного нелегального иммигранта. В первых кадрах фильма мы видим, как на заседании культурных и политических деятелей Антверпена Вердонк с энтузиазмом озвучивает идеи своих порой весьма критических акций. Присутствует даже мэр Антверпена собственной персоной. Затем мэр произносит напутственное слово, желает успеха художнику и покидает заседание с благодушной улыбкой на лице. Другими словами, действующая власть дала художнику «зеленый свет» на совершение нескольких подрывных поступков. Вероятно, еврейский философ и социолог Герберт Маркузе [1965] квалифицировал бы этот случай как яркий пример репрессивной толерантности. Это понятие нуждается в пояснение, если наследие 1960-х годов забыто или подавлено. Репрессивная толерантность — это господствующая стратегия, которая нейтрализует нежелательные идеи, отводя им отдельное место. Действующая власть терпит некоторую подрывную деятельность, поскольку надеется, что таким образом она будет успешно обезврежена. В связи с этим возникает вопрос:

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

в состоянии ли субсидируемое искусство сообществ приобрести какую-либо подрывную силу?

Более того, поразительно, что искусство сообществ, зачастую дигестивное, обнаруживается в странах с ярко выраженными неолиберальными режимами, таких как Великобритания, Австралия, Соединенные Штаты, а теперь и Нидерланды. Возможно, это попытка компенсировать художественными проектами отсутствие или неизбежный упадок развитой социальной инфраструктуры, характерной для государства всеобщего благосостояния. Возможно, это и есть причина возвращения популярности искусства сообществ. Принято считать, что вслед за падением Берлинской стены неолиберализм стал господствующей политической системой почти по всему миру. Так, в случае Нидерландов поразительно то, что правительство стимулирует развитие искусства сообществ в проблемных районах — именно там, где десять лет назад оно ликвидировало ключевые элементы социального обеспечения. Искусство сообществ — это более дешевая форма социальной работы, в частности потому, что обычно предлагается в форме проектов, тогда как социальное обеспечение, включая школы и больницы, требуют более серьезных структурных инвестиций. Весьма сомнительна возможность эффективного решения таких серьезных вопросов, как разобщенность и социальная изоляция, с помощью временных проектов и таких же временных обязательств. Если художник, который несколько месяцев (а максимум год) работал над произведением, после окончания проекта должен покинуть район, на кого переходит ответственность?

Теперь, когда взаимосвязь между правительством, общественной работой и искусством сообществ установлена, остается последний спорный вопрос. Данный триумвират предполагает особую форму власти и дисциплинарных практик. Эта догадка подтверждается вышеупомянутым примером проектов «пенетенциарного искусства» в Соединенных Штатах. И почти автоматически приводит нас к творчеству французского философа Мишеля Фуко, который активно

исследовал тюрьмы. В своем знаменитом произведении «Надзирать и наказывать» 1975 года Фуко описывает рождение тюрьмы. Он демонстрирует, как наказания постепенно становятся более «гуманными». Публичные пытки и казни исчезают в прошлом, а на смену им приходит тюремное заключение и наблюдение со стороны непрерывно растущей армии медсестер, психологов и социальных работников. В основе работы Фуко лежит теоретическое утверждение, что эта модель дисциплины пронизывает общество сверху донизу, воплощаясь в таких институтах, как больницы и школы. Фуко продолжает свои исследования практик осуществления власти в лекциях, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977/78 учебном году, в которых он раскрывает понятие «пастырской власти». По мнению философа, у истоков этой техники власти стоит пастух, который определенным способом «управляет» свои стадом. Пастух внимательно следит за каждым животным, не теряя из виду стада в целом. Впоследствии Церковь распространила подобную практику на людей и институционализовала ее. Основной аспект данной практики состоит в том, что человека ведут за руку всю жизнь от колыбели до могилы. Искусство пастуха или пастыря — это предельно личное обращение к каждому прихожанину в отдельности, вторжение в частную жизнь и выведение сокровенных тайн на исповеди. Пастырь осуществляет своего рода микрополитику, которая позволяет ему постоянно оценивать и направлять свою паству, чтобы по меньшей мере повести ее по истинному пути. Власть пастыря отличается от суверенной власти национального государства тем, что она направлена не на географически обозначенную территорию, а на людей из плоти и крови. По этой причине пастырская власть также является формой «биовласти»: это администрирование, направленное на саму жизнь. Основываясь на глубинных интервью, французский социолог Маурицио Лаццарато демонстрирует, как эта пастырская власть становится частью официальной «пенитенциарной системы» [Лаццарато, 2010]. Например, социальный инспектор постоянно пересекает границу между публич-

ной и частной территорией, чтобы проникнуть в самые потаенные уголки личной жизни своего подопечного. Угрожая возможными репрессиями (лишением социальных льгот), он проверяет количество зубных щеток и удостоверяется, смята ли постель. Инспектор биржи труда надеется помочь человеку, который имеет право на получение социальных льгот, найти верный перспективный путь. В процессе тщательной регистрации и записей в личных досье жизнь человека, имеющего право на социальные льготы, «дублируется» в бумажном или цифровом реестре, где тщательно отслеживается каждый его шаг. Хотя человеку постоянно напоминают о его личной свободе и индивидуальной ответственности, фактически он оказывается в условиях ассиметричного силового давления, когда его постоянно наставляют на «путь истинный». В государстве всеобщего благосостояния не только инспекционные службы, но и многочисленная группа психологов и социальных работников расширяют «полицейскую власть». Они искусно проникают в повседневную частную жизнь людей, чтобы зарегистрировать, исправить и (в очередной раз) сделать наиболее интимные сферы жизни экономически продуктивными. Проблема в том, что многие проекты искусства сообществ — особенно если они координируются правительством — прислуживают этой пастырской власти. В вышеупомянутой программе «пенетениарного искусства» в США это более чем очевидно. Цель данных проектов искусства сообществ — превратить заключенных в «полезных граждан». И даже те художники, которые работают в неблагополучных районах из лучших побуждений, обычно не осознают своей причастности к этой «коррекционной» логике. Кроме того, порой они вмешиваются в личную жизнь людей: немало подающих надежды художников считают себя крайне оригинальными, когда вручают социально неблагополучным семьям фотоаппарат или видеокамеру с просьбой запечатлеть свою и соседскую жизнь. Если проходящий на дом социальный работник фиксирует личные сведения на бумаге и в документах, то в этом случае художник заходит еще дальше, поскольку вместо конфиденциального

документа он собирает материалы, которые в любой момент могут быть обнародованы. Другими словами, художник с энтузиазмом призывает жителей «публично исповедоваться» в собственной нищете и жизненных трудностях. Подобно исповеди, это одна из техник пастырской власти, чья цель — держать паству под контролем. В случае со священником, психологом и социальным работником такая исповедь по-прежнему происходит в обстановке относительной конфиденциальности; художник же считает тяготы нищеты весьма выразительными. Социально ангажированный художник со всеми его благими намерениями думает, будто он борется с несправедливостью этого мира, а на самом деле он состоит на службе у власти, которая поддерживает эту несправедливость.

По ту сторону искусства сообществ

Некоторым художникам, занимающимся искусством сообществ, эта дискуссия покажется утомительной, другие отнесутся к данным аргументам с недоверием и приведут ряд контрпримеров. Однако в процессе картографирования искусства сообществ мы узнали, что этот мир полон благих намерений, порой революционных мыслей, но, кроме того, в нем полно колоссальной наивности и даже некомпетентности. Цель приведенного выше обсуждения — не привести представителей искусства сообществ в уныние, но побудить их к самоанализу. Именно поэтому для изучения были выбраны наиболее экстремальные примеры художественной практики, как в случае с Мэпплторпом. Хочется надеяться, что это обсуждение поможет лучше оценить и прояснить точку зрения социально ангажированного художника, и позволит ему разработать более действенные стратегии. Всякий, кто мог подумать, что данный анализ ставит крест на искусстве сообществ, не понял сути. Во-первых, необходимо объяснить, что дигестивная, объединяющая сила некоторых художественных проектов особенно полезна в глобализированном мире в условиях растущего числа мигрантов и бездомных. Кроме того, надо отметить, что современное понятие

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

«искусство сообществ» несет в себе крайне подрывной потенциал, который скрыт в самом слове «сообщество». В неолиберальном мире, где индивидуальность, личная выгода и конкуренция стали главными нравственными правилами и обуславливают общественный строй, сообщество вызывает ассоциации, которые могут показаться наивными, но в условиях нынешней гегемонии они не становятся менее революционными. Когда сообщество не замыкается в себе, а последовательно руководствуется своими принципами для защиты незнакомого другого и других, оно вполне может неожиданно выдвинуть идеологическую противодействующую силу. Короче говоря, сегодня сообщество по-прежнему означает альтернативный образ жизни. Согласно американскому философу Ричарду Сеннету, оно даже предлагает очень важную модель общества, направленного против сегодняшнего враждебного экономического порядка [Сеннет, 1998].

В условиях современного сетевого общества нельзя понимать сообщество как закрытую социальную форму с исключительно личными связями в духе 1960-х и тем более как романтический гемайншафт, описанный Фердинандом Теннисом в 1887. Однако новое или альтернативное сообщество вызывает ассоциации с «общим» и возможным обобществлением собственности, которая принадлежала бы каждому на основании неотчуждаемого права. Оно указывает в направлении устойчивой межпоколенческую солидарность, как внутри, так и вовне городских районов и (мировых) регионов. В конечном счете оно означает форму любви, которая выходит за пределы частной семейной жизни. Эти новые сообщества функционируют как неотрайбалистские группы в альтермодернистском сетевом мире. Они не привязаны к собственной идентичности, а непрерывно преобразовывают ее с каждой новой встречей. Эти миры сообществ без государства развивают собственные экономики досуга, удовольствия, любви и знания, как островки посреди неолиберальной гегемонии.

«Мечтай дальше, детка», — звучит спокойный и вместе с тем не лишенный иронии голос, совсем близко, но словно издалека. Воз-

можно, в мечтах действительно есть ощущение реальности. Возможно, задача искусства — облечь мечту в конкретную форму. Естественно, чтобы сформировать новые сообщества, потребуется мощная сила воображения. Иными словами, вне сообщества искусство предполагает прежде всего такое искусство сообществ, где художественная рефлексия не стоит на службе у очевидных вопросов, диктуемых СМИ неолиберальной логикой, где эстетика не согласна раболепно латать дыры, оставленные безрассудным капитализмом. Искусству сообществ известно, как оккупировать эти дыры и управлять ими, постоянно разрабатывая пути бегства. Словом, искусство сообществ имеет смысл только в том случае, если откажется быть орудием однообразной, обезличивающей логики чисел и будет формировать самые разнообразные сообщества, противопоставляя друг другу разные сингулярные и несовместимые формы силы воображения.

Библиография

- Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1965; 1990.
- Маркузе Г. *Одномерный человек* [1964]. М.: Refl-book, 1994.
- Фуко М. *Безопасность, территория, население: Курс лекций в Коллеж де Франс за 1977/78 учебный год*. СПб.: Наука, 2011.
- BAVO *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*. Rotterdam: Episode Publishers, 2007.
- Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel, 1998.
- Cohen-Cruz J. (2002). *An Introduction to Community Art and Activism*. http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02an_introduction.php.
- Florida R. *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2002.
- Gielen P., Lavaert S. *The Dismeasure of Art. An interview with Paolo Virno* // Gielen P. and De Bruyne P. (eds.). *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAI, 2009.
- Hardt M., Negri A. *CommonWealth*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.
- Hillman G. (2001). *A Journey of Discouragement and Hope: An Introduction to Arts and Corrections*. http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/corrections_all2/index.php.
- Kleinhout S. *Artprojecten in de openbare ruimte: waarde (n)volle ondernemingen*. Master Arten Cultuur en Media, Rijksuniversiteit Groningen, 2010.
- Lazzarato M. *De "pastorale macht". Voorbij het publieke en het private* // Open 19, 2010.
- Marcuse H. *Repressive Tolerance* // Wolff Robert Paul, Moore Barrington, jr. and Marcuse Herbert. *A Critique of Pure Tolerance*. Boston: Beacon Press, 1965.
- Pots R. *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*. Amsterdam: SUN, 2000.
- Sennett R. *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. London: W. W. Norton & Company, 1998.
- Tönnies F. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Leipzig: Fues's Verlag, 1887.

Ситуативная этика:

Этика искусства

Нам нужно срочно избавиться от научных ссылок и метафор: мы должны изобрести новые парадигмы, которые, в отличие от прежних, будут этико-эстетическими по духу.

Феликс Гваттари

Начиная с эпохи Просвещения, когда Бога свели к некоему космическому нравственному излучению и объявили откровенным вымыслом, люди эпохи модерна перенесли опыт возвышенного из этики в эстетику.

Петер Слотердаjk

Следы лагеря

Давайте предположим на минуту, что дерзкое утверждение Джорджо Агамбена — «Матрицей политического пространства, которое мы занимаем сегодня, является лагерь» — является истинным [Агамбен, 2002]. Тогда социологи, градостроители и архитекторы сильно ошибаются, если до сих пор считают город жизненной моделью на Западе. Сегодня пределы нашего совместного существования определяет модель лагеря. Из этого, среди прочего, следует, что политика сводится к биовласти: субъект суверенной власти — это уже не государственный чиновник; а *zoé*, сама жизнь. Другими словами, у живущих в лагере частная зона полностью совпадает с общественной. Исчезает разделение между семейной жизнью в безопасном доме и политической жизнью в полисе. Действительно, логика лагеря отвергает иудео-христианскую и либеральную традицию, где свободный дух может отделиться от тела. Тело и дух, природа и культура здесь неразрывно взаимосвязаны. И поэтому политика становится формой евгеники, или биовласти, в которой физическое и духовное тело понимаются как объекты осуществления власти.

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Как утверждает итальянский философ, лагеря создаются не в условиях постоянно действующего законодательства, а в условиях чрезвычайной ситуации и военного положения. Достаточно объявить военное положение, чтобы создать пространства, где законы — и даже Всеобщая декларация прав человека, принятая ООН, — могут быть отброшены в сторону. Согласно Агамбену, это возможно потому, что универсальные права могут охраняться только в пределах национального государства и распространяются только на тех, кто получил гражданство по праву рождения (нация = nascere = рождение). Как всем известно, сегодня жизнеспособности национального государства угрожают глобализация, мультинациональные корпорации и транснациональные политические институты. Мигранты, кочевники, лица без гражданства, а также экономические и политические беженцы, чье количество в результате этих процессов только растет, оказывают серьезное давление на непосредственную связь между существованием индивида как человека и его существованием как гражданина, на связь между рождением и национальностью. Также это означает развенчивание мифа о современном национальном государстве — постепенное, но неизбежное. Беженец доводит государственного деятеля до безумия, вынуждая его постоянно прибегать к неонационалистическим мерам и биться в припадке реакционерства. Во всяком случае, этот поступок может добавить политику очков перед выборами, даже если ему хорошо известно, что это всего лишь риторический жест, который совершенно не в состоянии остановить людской поток. Массовое присутствие беженцев, одно лишь их появление без «одежды» документов (*sans papiers*) и, следовательно, без гражданства, неизбежно означает несостоятельность государства. Эти «голые» люди вынуждают всякую нацию заглядывать в бездну, и в этот момент она неспособна ни на что, кроме истерической и судорожной реакции. Как это ни парадоксально, но при таких обстоятельствах нелегальные чужаки могут быть арестованы ради охраны их личной свободы.

Вовсе не удивительно, что анализ Агамбена встретили с сильным негодованием. Его заявление, что современное общество живет в состоянии чрезвычайного положения, сочли не только грубым преувеличением, но также тривиализацией унижительных условий нацистских лагерей. Впрочем, спустя семь лет после публикации заявления, в 2002 году, сторонники Агамбена смогли привести вполне убедительные аргументы. Ответ США на террористические атаки в Вашингтоне и Нью-Йорке прозвучал как окончательное доказательство правоты Агамбена, объявившего о чрезвычайном положении. И, конечно, тюрьма в Гуантанамо — это идеальный пример государства, которое отступает от положений своего законодательства.

И все-таки, можно ли агамбеновский портрет «голого человека» назвать пророческим? Продемонстрировал ли нам итальянский философ — как ранее это делали некоторые другие художники — реалистичный взгляд на будущее? Вероятно, мы можем предположить, что книга Агамбена «Homo sacer» (1995), в которой содержится пугающий анализ общества, стоит в одном ряду с «1984» Джорджа Оруэлла, также предсказывающей мрачное будущее и рисующей антиутопию, которой трудно избежать. И хотя, в отличие от Оруэлла, Агамбен создает не художественные, а философские произведения, и более того, пишет не о возможном будущем, а притязает на описание реальности сегодняшнего дня, оба автора применяют одну и ту же писательскую стратегию. Для правдивого отображения общества они радикально осмысливают реальные, даже эмпирически очевидные тенденции, пользуются приемами, напоминающими художественные, в частности метафорой, а иногда и гиперболой. Таким образом они обнажают тенденции в обществе, которые ранее нас не столь сильно тревожили. И пусть мы все еще не живем при тоталитарном режиме Большого Брата, но, тем не менее, существование всевидящих камер и деятельность Агентства национальной безопасности США — это правда сегодняшнего дня. Аналогичным образом, несмотря на то, что большинство населения земного шара (пока еще) не живет в унизи-

тельных лагерных условиях, наблюдения свидетельствует о событиях, которые разворачиваются именно в таком направлении. Вероятно, наиболее поразительно то, как Агамбен описывает последствия наплыва беженцев. Кажется, что некоторые демократии без зазрения совести осуществляют такую политику предоставления убежища, которая посягает на сами границы человеческого достоинства и даже склонна пренебрегать Всеобщей декларацией прав человека. Кроме того, последовавший за трагедией 11 сентября финансовый кризис 2008 года, который Славой Жижек охарактеризовал как «фарс», вполне способствует распространению чрезвычайного положения, однако в совершенно другой форме.

Немецкий философ Петер Sloterdijk выразился так: «Едиственная власть, которая все еще имеет право заявить: „Измени свою жизнь!“ — это глобальный кризис, который — как однажды могли заметить все — начал посылать своих миссионеров. Эта власть реальна, поскольку в ее основе лежит предзнаменование чего-то невообразимого — глобальной катастрофы» [Sloterdijk, 2013: 444].

Во всяком случае сегодня отдельные национальные государства Европы оказались в своего рода экономической осаде. «Тройка» налагает правовые ограничения на суверенные государства и попирает законы, не обладая каким-либо демократическим мандатом. (Между прочим, весьма забавно, что такие серьезные институты, как Европейская Комиссия, Международный валютный фонд и Европейский центральный банк носят название «тройка» — точно так же называют аттракцион в парке развлечений.) Поскольку национальные государства охотнее прикроют тех, кто создает проблемы, чем помогут реальным жертвам, они дарят собственным гражданам ощущение всеобщей незащищенности. Государство предстает в истинном свете, отдавая предпочтение легко реализуемым активам и тем самым размывая собственные политические, избирательные и законодательные основы. В то время как правым партиям все-таки удастся реализовать свою эротическую фантазию, левые не могут предложить ничего кро-

ме политики защиты прав потребителей. Социалистические партии функционируют как полиция потребителей, точно так же примираясь с единственной истиной свободного рынка, который за 1990-е годы превратился в финансовую карусель или глобальное казино. Возможно, этот факт не ограничивает всю политическую систему стенами лагеря, но определяет ей место в пределах деградирующей политики репрессивного либерализма, который объявляет индивида свободным, но в то же время загоняет его в угол, уничтожая правовые гарантии. Достижения государства всеобщего благосостояния небрежно отметаются в сторону ради единственно верной реальности дарвинистской конкуренции. Идеальное трудовое соглашение, которое все еще поощряется правительствами, — это фриланс, работа наемника с почасовой оплатой без идеологии или морали, который готов обнажить меч против всякого врага — главное, чтобы хорошо платили. Как на беженцев, так и на фрилансеров готовятся открыть сезон охоты. Правительства обесценивают институт гражданства не столько массовой денатурализацией и денационализацией, описанными Агамбеном, сколько сворачиванием государственных гарантий (включая социальное обеспечение). Они постоянно раздевают своих граждан, и постепенно нагие тела начинают появляться повсюду. Таковы реальные последствия перехода от континентальной рейнской модели экономики к англосаксонской рыночной модели. Кроме того, продолжая такой курс, политика в конечном итоге сама выведет себя из игры. Сворачивая институт гражданства, национальное государство одновременно ослабляет собственный политический контроль над «человеческим зоопарком».

Под давлением со стороны «Европы» или нет, но национальные государства вместо собственных стабильных правовых систем все охотнее прибегают к постоянно меняющимся мерам. Некогда государство — на условиях конституции и весьма жесткой юрисдикции — гарантировало защиту, безопасность и порядок, сегодня же возникает ощущение, что оно все чаще следует «текучим законам».

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Одни постановления отбрасываются в сторону и заменяются временными, «сделанными на заказ» правилами, которые подогнаны по мерке непрерывно возникающих кризисных ситуаций и могут изменяться вновь и вновь. Слово «мера» двусмысленно: это не только мера, которую необходимо принять, но также гибкая единица измерения. Это не только господствующее «управление изменениями» в компаниях, школах и больницах; даже в государственной политике в целом применяются не столько законы и правила, сколько меры. Например, когда европейские страны диктуют Греции обязательный сбалансированный бюджет, который она должна включить в свою конституцию, то фактически они поступают как интервенты, расплавляя конституцию, правовое основание нации, до состояния жидкой массы, что, в свою очередь, заставляет национальное государство «расплавить» собственное законодательство. Конституция подчинена экономической ситуации, сводя тем самым закон и право к единицам измерения. Это и есть реальное значение меры, с которой надо заново сверять часы, оказавшись в условиях постоянного чрезвычайного положения. В то же время во имя чрезвычайного положения людей подвергают пыткам, беженцев сбрасывают в море, социальные гарантии сворачиваются, больные не получают доступа к медицинским услугам, процесс демократизации образования замедляется, а субсидии на культуру отменяются. В конечном счете все эти процессы выходят за пределы исчисляемой меры репрессивного либерализма, который ради минимизации собственных рисков перекладывает всю ответственность на индивидов, которых уносит течение. Эта система создает одну большую карусель различных форм ответственности, постоянно перекладываемых с плеч одного на плечи другого. По-видимому, непрекращающийся финансовый кризис толкает нас к пропасти чрезвычайного положения, описанного Агамбенем. Наверное, правительства пока не обязаны лишать гражданских прав широкие слои собственного населения, но все чаще ставят их в ненадежные условия.

Пока что мы не живем в лагере, но, как заявил Агамбен, современные условия труда высококвалифицированных творческих работников умственного труда демонстрируют стирание границ между частной и общественной сферой. Нынешние постфордистские условия труда делают разделение между домом и работой крайне размытым. В конце концов, люди, которые занимаются умственной деятельностью, особенно в креативной индустрии и экономике знаний, могут работать в любое время и в любом месте. Они не перестают думать о работе, возвращаясь домой. Без малейших колебаний они включают свои компьютеры посреди ночи и даже в отпуске они всегда на связи. Упомянутые ранее фрилансеры всегда остаются в режиме онлайн, чтобы не пропустить следующее задание. И даже если у работников умственного труда есть постоянное рабочее место, оно легко превращается в среду, где трудно сохранить дистанцию между неформальностью и формальностью, игрой и работой, любовью и товарищескими отношениями. У нового племени работников есть идеальное рабочее место — это не фабрика и не стерильный офис с люминесцентным освещением; это «сцена» [см. главу I, «Сцена как подразделение экономической эксплуатации»]. Среда городского искусства, моды и дизайна предлагает подходящую рабочую структуру, где сделки заключаются в модных пабах, задания выдаются в ресторанах; одним словом, там, где частная и публичная жизнь перетекают друг в друга, а сама «голая жизнь» часто выставляется напоказ потенциальным работодателям, клиентам или политическим лидерам.

Те, кто питает отвращение к работе в команде, вечеринкам, приемам и прочим гиперсоциальным функциям, и даже те, кто предпочел бы остаться дома в одиночестве, сталкиваются с необходимостью соединиться с миром через интернет. Необщительные, ведущие замкнутый образ жизни творческие люди и застенчивые интеллектуалы тоже вступают в «клуб», пусть даже находясь в безопасном пространстве своих домов. Их не оторвать от экрана, они находятся в поиске новых знаний и творчества, серьезных дискуссий, следу-

щего задания или случайной беседы. Кажется, что их социофобия полностью подавлена саморазоблачением на грани приличия. Теперь в интернете мы встречаем еще больше «голой жизни», чем прежде в жизни реальной. По меньшей мере мы можем наблюдать, как частные жизни с поразительным безрассудством окунаются в публичное пространство. Из-за своей беспечной социальной жизни пользователь интернета уязвим перед любым суверенным субъектом как с благи-ми, так и дурными намерениями. Всякий, кто переносит свои дела, успехи, близкие знакомства, медицинские и психические симптомы в виртуальную реальность Всемирной паутины, потенциально сдается на милость властей, которые могут осуществлять внешний контроль. Эта власть не обязательно должна исходить от политического органа — легитимного или нелегитимного, — но доступна каждому, кому вздумалось нажать на кнопку и поглядеть. Таким образом голое тело включается в социальные отношения взаимного произвола, а иногда террора. Более того, обязанность демонстрировать свое тело на публике вроде бы не навязывается извне или сверху, как это было при фашизме, нацизме и сталинизме, но воспринимается как свободная воля каждого. Короче говоря, обитатели агамбеновского лагеря живут в нем на добровольных началах.

Возможно, эти социальные явления не полностью доказывают правоту Агамбена, но мы можем сделать осторожный вывод, что в сегодняшнем социальном и политическом ландшафте намечились тенденции и признаки, которые указывают в направлении лагеря. Выразимся менее изящно: они указывают на «лагеризацию» наших социальных моделей. В случае если события будут развиваться так и дальше, утверждение, что рано или поздно мы согласимся с радикализмом чрезвычайного положения Агамбена. Поэтому крайне важно знать, что нам делать, пока мы и впрямь не очутились в описанной антиутопии. Как нам следует поступить с социальными тенденциями, которые могут к ней привести? Например, как мы должны относиться к стиранию границ между частной и общественной жизнью, что

мы должны делать с недальновидной политикой, которая сворачивает институт гражданства и (правовой) защиты? Кроме того, какую нам следует занять позицию по отношению к правительствам, которые из-за своей близорукости и трусости не могут серьезно отнестись к научно доказанным экологическим сценариям? Какая этика лучше всего соответствует этому новому образу жизни?

Основываясь на знании прошлого, этика изучает вопрос о том, как избежать зла в пока что неведомом будущем, в надежде помочь добродетельному образу жизни. Она дает ответ на вопрос, как жить сегодня, чтобы завтрашний день не принес ни зла, ни экологических, моральных, социальных, политических или экономических бедствий. Этика указывает на потенциальное абсолютное зло, которое при этом вовсе не обязательно имеет место, по крайней мере не в такой степени. Она служит скорее средством защиты от досконально обдуманного будущего безнравственности.

Поэтому верная этика полагается на то, что нам в действительности не дано знать, в особенности на окончательное эмпирическое доказательство будущего. Пока футурология не предложит научно верифицируемые методы, этика будет зависеть от художников, философов и прочих теоретиков, которые обдумывают наше будущее во всех подробностях. Другими словами, она по-прежнему зависит от власти воображения и вымысла, созданных в настоящем и основанных на знании прошлого и эмпирических фактах, которые, как мы предполагаем, являются достоверными. Поэтому при разработке жизненных правил этике остается полагаться на убедительную силу таких образов, как «большой брат», «лагерь» или «Матрица». Иначе говоря, этические нормы сильно зависят от вымысла или воображаемого нами будущего. Соблюдение или отказ от этих норм функционируют как самоисполняющееся или саморазрушающееся пророчество. Кроме того, разработка и соблюдение этических норм в настоящем помогают определить, исполнится ли в ближайшее время философский или художественный прогноз будущего. Во всяком случае это зависит

от нас самих. В конце концов, если завтра в атмосферу Земли войдет комета, никто не знает, что будет дальше, и поэтому такое событие не относится к сфере этики. Важно, что искусство и спекулятивное мышление влияют на то, что считается «правильными поступками» сегодня. Тем самым обнаруживается важная связь между искусством и этикой, но это еще ничего не говорит нам о том, как искусство может сформировать этику. Прежде чем обсудить такой способ ее формирования, рассмотрим несколько любопытных патологий «строящегося лагеря».

Внешняя травма и глобальная истерия

Сегодняшний интерес к этике неудивителен. Политические лидеры — в основном из консервативных и/или неолиберальных кругов — сетуют на упадок ценностей и говорят о необходимости новой морали, сталкиваясь с бессмысленным вандализмом и насилием. Когда молодые люди в пригородах Парижа и Лондона в слепой ярости дают выход адреналину, массмедиа и политики тотчас произносят красивые слова о нравственности. Эти политики нередко сами несут ответственность за разрушение структур общественной солидарности, за «де-демократизацию» образования, за обесценивание условий занятости и охраны труда и при этом без тени сомнения указывают на «антисоциальное» поведение сегодняшних юнцов и отсутствие патриотических чувств у некоторых новоявленных членов нашего общества. Правительства систематически урезают гражданские права и подрывают традиционные институциональные гарантии, напоминая при этом гражданам об их обязательствах. Предполагается, что граждане должны знать свои обязанности, самостоятельно отвечать за свою судьбу, демонстрировать независимость и предпринимательскую сноровку. Граждане должны по собственной воле учиться всю жизнь, чтобы оставаться современными. В конце концов, за сохранение своего рабочего места отвечают они сами, а не патерналистское государство. Отлично зная, что граждане должны все больше полагаться исключительно на соб-

ственное тело, политики и массмедиа призывают их вести здоровый образ жизни, налагают запреты на курение, объявляют войну ожирению и побуждают заниматься спортом. Во время осмотров и проверок ведется борьба с порожденными свободным рынком излишками в пищевой цепи, граждан со всех сторон окружают наставления о здоровом образе жизни и биоэтика, диктующая важность поддержания тела и духа граждан в надлежащей форме. В конце концов, в исчезающем государстве всеобщего благосостояния это тело все больше зависит от самого себя, чтобы обеспечить собственное качество жизни, сейчас и в будущем. В то время как жесткая экологическая этика по-прежнему стремится избавиться от побочных эффектов промышленной революции, появилась насущная необходимость бороться методами биовласти с новыми последствиями постиндустриальной эры. Стресс, эмоциональное выгорание, депрессия, переедание и пьянство лечатся врачами, выходят с потом в спортивных залах и критикуются глянцевыми фотографиями идеальных атлетических тел. Здесь выстраиваются в один ряд экология окружающей среды, социальная и ментальная экология. По мнению Феликса Гваттари, «было бы абсолютно ошибочным считать, что воздействие на душу человека, социус и окружающую среду не связаны между собой. Действительно, если мы по-прежнему будем — как того хотели бы массмедиа — открыто отказываться от борьбы с одновременной деградацией этих трех сфер, мы фактически безропотно согласимся со всеобщей инфантилизацией мнения, с разрушением и нейтрализацией демократии. Нам надо завязать с седативным потреблением, особенно с дискурсом телевидения; нам необходимо воспринимать мир сквозь сменные линзы трех экологий... Сегодня природа более чем когда-либо неотделима от культуры, и если нам нужно осмыслить взаимосвязи между экосистемами, механосферой, социальными и индивидуальными областями компетенции, то надо научиться мыслить „трансверсально“. Подобно тому как воды Венецианского залива заражены чудовищными водорослями-мутантами, так и наши

телевизионные экраны заполнены и переполнены „дегенеративными“ образами и высказываниями... Мы живем в эпоху, когда исчезают не только виды животных, но и слова, выражения и жесты человеческой солидарности» [Гваттари, 1989: 134–135].

Следовательно, природа, культура, тело и мозг неразрывно взаимосвязаны. Верной оказывается не только старая острота «мы едим то, что мы едим»: мы также питаемся тем, что мы думаем, а думаем то, что обоняем, вдыхаем, читаем, видим и слышим. Не говоря уже о воздействии климатических изменений на ствол головного мозга или на политические системы, в которые мы верим. Между биологическим разнообразием, межкультурным взаимодействием, демократическим плюрализмом, диссонирующими звуками и полифонической музыкой может существовать еще более тесная взаимосвязь, чем мы представляли себе до сих пор.

Впрочем, согласно Гваттари, есть одно бесспорное утверждение: сегодня природа, социус и душа подвергаются воздействию одного и того же принципа: все три сплошь «детерриториализованы». В постиндустриальном капитализме — или «вездесущем мировом капитализме», как называет его Гваттари, — не только индивиды и общества, но и целые экосистемы вытесняются со своих прежних мест. В отношении агамбеновского чрезвычайного положения мы действительно можем сказать, что разъединение индивидов и гражданских прав, а также размывание правовой сферы порождает бездонность. Обеспечение гражданства влечет за собой существование, у которого нет ни духовной, ни социально-политической основы. Поэтому обитатели строящегося лагеря отвечают только за самих себя и собственное выживание. Когда в целях собственного выживания человеку приходится постоянно перемещаться — в мыслях или в пространстве, — тогда ответственность за экологическую и социальную среду дает сбой. Те, кто выходит из структур солидарности, отдаются во власть принципа «здесь и сейчас». Им приходится прибегать к краткосрочному мышлению, так как они обязаны стремительно, гибко и с выгодой

для себя предвосхищать постоянно меняющиеся и непредсказуемые возможности. Для нелегальных мигрантов, но также для фрилансеров долгосрочная перспектива становится труднодостижимой. Их ощущение времени практически становится ощущением «моментального времени», если процитировать социолога Джона Урри [1999].

Сразу становится понятно, каким образом соотносятся место и время в постиндустриальном капитализме. Бездонность или детерриториализация порождает время, которое переживается мгновенно. Вслед за Михаилом Бахтиным [Бахтин, 1981] мы можем назвать хронотоп текущей, глобально организованной экономики свободного рынка мгновенной бездонностью или бездонной мгновенностью. Время и пространство словно схлопываются в культуре постоянного «здесь-и-сейчас», в глобальном настоящем. В рамках этого хронотопа загрязнение почвы, социальная разобщенность и ментальная бездонность, отчужденность или пограничный синдром странным образом соприкасаются.

Первая патология мгновенной бездонности, или бездонной мгновенности заключается в том, что она процветает в гиперсетевом мире, оснащенном высокотехнологичными цифровыми информационными системами. В этом мире такое «вневременное время» отделяется от прежнего «часового времени», которое нам известно с эпохи промышленной революции. Это означает, что время впервые выходит за пределы «возможности человеческого сознания» [Урри, 1999: 126]. Один из признаков компьютерных сетей — это большие объемы памяти. Кроме того, из своего опыта работы с персональным компьютером мы знаем, что в нем хранятся нестираемые следы всех наших действий, все запросы к поисковым системам и все когда-либо переданные файлы. Само по себе это свойство в корне меняет наше отношение к времени. Если добавить сюда способы, которые позволяют быстро находить и восстанавливать файлы, то получается, что Всемирная сеть помнит практически все. Сохраненные архивы, прошлые события, в том числе задокументированный ущерб, могут

быть перенесены в настоящее за считанные наносекунды. Другими словами, память может непрерывно обновляться, а прошлое может легко проникать в настоящее. Таким образом сама история становится «мгновенной». То же самое касается личных историй. Благодаря цифровой памяти забывание возможно лишь наполовину. То есть люди могут вычеркнуть из своей памяти и забыть некоторые события, но их цифровую биографию всегда можно восстановить, чем с радостью могут заняться другие.

Однако психоанализ учит нас, что вытеснение из сознания и выборочная амнезия — это функциональные механизмы защиты от травматических переживаний. Возможность мгновенно восстановить цифровое «я» блокирует эту функциональность. Более того, события, которые в прошлом не переживались как травматические, все равно могут восприниматься болезненно, если неожиданно всплывут на экране компьютера в настоящем. Наш индивидуальный жизненный путь — в случае с памятью GPS-навигаторов или мобильных телефонов это выражение можно понимать достаточно буквально — еще легче зарегистрировать, отследить, учесть и восстановить. А в сочетании с исчезновением границы между частным и публичным в вышеупомянутой рабочей и цифровой среде это приводит к появлению так называемой внешней травмы. Это не социальная травма, вроде неизгладимых воспоминаний, которые преследуют группу людей. Также здесь нет психопатологических признаков, когда травматический инцидент постоянно угрожает вторгнуться в сознание индивида. В этом случае травматическая память — это возможность, вероятность того, что она может быть зарегистрирована с помощью внешних, цифровых, средств, и заново восстановлена в настоящем самим индивидом или кем-либо еще. Короче говоря, не только наши частные жизни становятся достоянием общественности, но и наши цифровые биографии развертываются в открытый послужной список. В результате прошлое каждого человека превращается в потенциально необузданное настоящее. Эта вероятность требует новой этики, которая

позволила бы упорядочить как технический, так и интеллектуальный контроль над нашей личной биографией. Назовем это потребностью в техноментальной экологии.

Вторая патология относится к вышеупомянутому обесцениванию охраны труда и урезанию государственных гарантий. Поэтому работники сильнее зависят от реальных и виртуальных знакомств. В постфордистской экономике временных трудовых контрактов, стремительно сменяющих друг друга краткосрочных заданий и проектов, работники должны все время быть на связи, чтобы выжить. Эта гиперсвязанность укрепляет хронотоп бездонной мгновенности. Творческие работники умственного труда — особенно фрилансеры — всегда должны полагаться на свое окружение, чтобы получать новые проекты. После каждого отправленного электронного письма они нервно ждут ответа. Если он не приходит в течение двух дней, они начинают волноваться. Мое письмо прочитано? Что-то пошло не так? Неужели я что-то не то сказал? Обо мне плохо отзываются или нарыли на меня компромат в соцсетях? Может быть, среди знакомых циркулируют совершенно необоснованные слухи? Наверное, последняя работа, которую я сдал, оказалась хуже, чем я думал? И что ужаснее всего: возможно, они нашли кого-то лучше меня? Проектные сотрудники постоянно терзаются сомнениями. Задержка ответа может означать, что следующего задания можно не ждать. В этой ситуации они всегда зависят от других и от собственных догадок, что о них думают другие. Такие условия труда служат питательной почвой для патологии, которая чуть ли не полностью исчезла из медицинского лексикона, — истерии. Согласно Славою Жижеку, для истерии характерен вопрос «Что я из себя представляю как объект в глазах Другого?» Это вопрос, которым задаются постфордистские работники, когда сталкиваются с перманентным состоянием потенциальной взаимозаменяемости. Внезапно оказывается, что творчество или знание, которое они хотят предложить, вовсе не столь уникально или оригинально. Взаимозаменяемость сталкивает творческих людей

с собственной потенциальной бесполезностью или незначительностью. Как говорит Жижек, «ощущение, с которым истерический субъект неспособен смириться, которое причиняет ему невыносимое беспокойство — это предчувствие, что Другой (Другие) замечают, что его Бытие пассивно, что оно представляет собой объект, который можно заменить...» [Жижек, 1997: 137]

В профессиональных сетях международного уровня эта патология переходит также на макроэкономический уровень. Проектные сотрудники — далеко не единственные, кто впадает в состояние истерии, когда не получают задание и обнаруживают, что не являются незамеченными. Компании, образовательные учреждения, исследовательские группы, больницы или художественные организации также склонны к истерии, когда им не достается заказ, когда отклоняются заявки на грант или когда инвесторы при удобном случае вкладывают средства во что-то другое. Даже национальные государства, сталкиваясь с транснациональным корпорациям, которые угрожают перенести производство в страну с более дешевой рабочей силой, часто начинают истерично ужесточать контроль и наводить порядок. Поэтому, как отмечалось выше, они отдают предпочтение мерам, а не законам. К тому же, как известно, в затянувшемся финансовом кризисе 2008 года отчасти виноваты истерично рассуждающие множества, которых было невозможно успокоить. В глобальных профессиональных сетях люди и организации, а также национальные государства чаще зависят от неясной и малопонятной среды. Мы систематически допускаем исчезновение видов растений, животных и полезных ископаемых, жестоко заблуждаясь, что их можно как-то заменить, при этом всех людей объединяет чувство страха, что завтра их заменит кто-нибудь другой. Возможно, это одно из наиболее значительных последствий рыночной конкуренции, которая представляется как универсальная социальная модель и даже жизненная философия. В такой концепции общества каждый человек заменим, что вызывает постоянный страх перед потенциальной бесполезностью и никчемностью. В итоге

по всему миру появляются истерические субъекты, которые страдают от собственной ограниченности, краткосрочного планирования и действуют наоборот. Ответом этики может стать современное пристрастие к неторопливости — к медленной кухне, медленному образу жизни и медленному искусству. Замедление ритма жизни само может лишь слегка сбить лихорадочный жар, но не лечит причину болезни. В гиперсетевом мире, где рыночная конкуренция является моделью социального взаимодействия, вместе с истерией приходит страх перед заменимостью. Поэтому усилить сопротивление удастся только в том случае, если выпутаться из сетей — полностью или частично, — но это другая история.

Дело в том, что за последние пятнадцать лет увеличилось число художников, которым не по себе в условиях вышеописанного хронотопа бездонной мгновенности, в атмосфере, напоминающей лагерь с необычными патологиями. Поэтому многие из них ищут достойные альтернативы, которые вывели бы их творчество на более этичный путь.

Этика искусства

Примечательно, что после бурного развития искусства сообществ 1970-х годов и спада интереса к нему в 1980-х социально ангажированный художник сегодня возвращает свои позиции. Художественные инициативы вновь интересуются социальными вопросами. Но кроме того, мы наблюдаем возрождение экологических проектов с художественным уклоном (или наоборот), включая вышеупомянутое «медленное искусство» (slow art). Некоторые художники даже интересуются экологией нашего мозга, например американец Уоррен Нейдих. Выставка «Третий рай» (2005) итальянского художника Микеланджело Пистолетто, экологический манифест бельгийского художника Бенджамина Вердонка, проект «Синий дом» (2005–2009) голландской художницы Джинни ван Хеесвик — все это прямые ответы на социальные и ментальные дисфункции или проблемы

Паскаль Гилен

**Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм**

окружающей среды. Кроме того, многие художники, такие как Йонас Стааль и Ханс ван Хувелинген в Нидерландах или Оливер Ресслер в Австрии, открыто критикуют власть.

Сегодня радикальная политика — модная тема для биеннале и театральных фестивалей. Помимо классических категорий, например «Художники от А до Я», «Фотография», «Дизайн» и т. д., на полках книжного магазина галереи «Тейт Модерн» представлена секция критической социальной теории. Одним словом, художественная ангажированность с триумфом возвращается на многих уровнях — экологическом, политическом, социальном, ментальном, а в некоторых случаях она даже пользуется коммерческим успехом. С другой стороны, ей противится ряд критиков, художников и других деятелей искусства. Возможно, неслучайно, что многие деятели искусства, которые в 1980-е — начале 1990-х были возмутителями общественного спокойствия, отвергают новую ангажированность. Сегодня молодые художники добровольно отказываются от творческой автономии, с таким трудом отвоеванной их предшественниками, и подвергаются критике за наивность или излишнюю политкорректность, а некоторых даже обвиняют в «экофашизме».

В противостоянии новой ангажированности оружием нередко выступает творческая автономия. Однако если художник самостоятельно решает создать экологическое, политическое или социальное произведение, такие атаки становятся неубедительными. Напротив, эта критика во имя автономии не демонстрирует особого уважения к автономии ангажированного художника. Другими словами, отставив эту точку зрения, подобная критика противоречит самой себе. В настоящее время художественная автономия в первую очередь означает, что независимые художники или коллектив художников могут самостоятельно определить как собственный предмет, так и средство выражения. Эту идею более точно сформулировал немецкий философ Борис Гройс: «Когда человек пытается найти взаимосвязь между искусством и реальностью, он уже знает о том, что ее

изначально не существует. Таким образом искусство достигает своих высот, поскольку его связь с реальностью искусственно отобрана или установлена. Итак, человек связывает свою жизнь с несуществующим в реальности и таким образом совершенствуется как свободный художник» [Гройс, 2013: 101].

Более убедительна та критика, которая подвергает сомнению намерения и эффективность этой новой ангажированности. Используется ли данный показной активизм в целях продвижения личной карьеры или для спасения мира? Загрязняет ли современный художник социальные, политические или экологические вопросы потому, что они «продаются», а политические лидеры охотнее финансируют такие проекты? Или поступок художника и вправду основан на его принципах и внутренних убеждениях? Но даже если ответ будет утвердительным, остается еще один коварный вопрос: помогают ли используемые в художественных акциях методы и стратегии изменить мир к лучшему? Как это ни парадоксально, зачастую социально ангажированные проекты фактически поддерживают и даже усиливают режимы, с которыми они собираются бороться [см. BAVO, 2010; Гилен и де Брёйн, 2011; Гилен, 2013, и др.]. Вопрос в том, действительно ли искусство, безопасно отграничившаяся от общества сфера вымысла, подходит для решения этических вопросов? Разве политическая, экологическая и социальная ангажированность автоматически не отказывается от любых претензий к реальности и тем самым не обезвреживается, едва заняв свое место на стене музея, на сцене или на страницах романа?

Пожалуй, можно поаплодировать художникам, которые делают высказывания вне стен институтов, но их социальный статус по-прежнему лишает их слова всякой реалистичности. Во время терапевтической сублимации увлеченные слушатели чистосердечно соглашались с представленными разоблачениями, после чего они спокойно возвращаются к своей обыденной жизни. После просмотра документальных фильмов, где в избытке демонстрируются истощенные тела, отрезанные конечности и взорванные дома, они болтают

друг с другом чашечкой кофе и куском торта. Documenta 11 — превосходный пример того, как легко совмещаются подобные вещи. Разве нет жестоких олигархов-эксплуататоров, которые коллекционируют социально ангажированные произведения ради очистки совести? А сколько художников отказываются продавать свои произведения активистского искусства, когда узнают, что деньги, которые им предлагают, не такие уж «чистые»?

Короче говоря, этическое искусство пронизано двусмысленностями и недоговоренностями. Этика художественного высказывания не всегда сочетается с повседневной практикой художника или куратора, которые ее провозглашают. Однако такие несоответствия нисколько не умаляют искренних усилий многих других художников. Создается впечатление, что художники, которые руководствуются этическими побуждениями, должны преодолеть немало препятствий, если хотят быть убедительными и изменить что-то по-настоящему.

Но, возможно, этическую силу художников стоит искать в другом месте. За открытой экологической, политической или социальной критикой художники иногда не замечают возможности реальных изменений. Как было сказано выше, у искусства есть безусловная связь с этикой. Работая с вымыслом, композиторы, режиссеры, хореографы, визуальные художники и писатели могут радикально переосмыслить эмпирически недоказуемое будущее и сделать его ощутимым, видимым и слышимым здесь и сейчас. Ведущие художники очень хорошо знают окружающий мир, что позволяет им сочетать память и воображение в эмоциональном видении будущего. Более вероятно, что в разработке проекта современной этики решающую роль сыграют не научные факты, а эмоционально убедительная сила художественных произведений. Так началось это разоблачение. Возьмем, допустим, «Неудобную правду» (2006) Эла Гора. Чем было вызвано минутное замешательство известных политиков: крайне убедительными научными фактами или драматическим надрывом, пронизывающим весь фильм?

Начиная с эпохи модерна, помимо очевидной экологической, социальной или политической ангажированности и чувства эмпатии (которое, кстати, уже не первый день воспроизводится в массмедиа), искусство предложило совершенно особую художественную этику, которая действительно может принести свои плоды в борьбе с зловещими предзнаменованиями агамбеновского чрезвычайного положения. С конца XIX века искусство характеризовалось почти догматической верой в этику сингулярности. Уникальные и необычные идеи — индивидуальные или коллективные — воспринимаются как питательная почва для трансгрессии, транспозиции и производства современного искусства. Кроме того, эта докса подразумевает право на существование множества выразительных средств и художественных субъектов, а также калейдоскопа сосуществующих спекулятивных взглядов на мир. Проще говоря: почти любому художнику предоставляется право и даже вменяется в обязанность разработка собственной этики, автономативного диспозитива, в рамках которого он устанавливает собственные нормы, возможности и границы. Это означает, что начиная с эпохи модерна мир искусства объявил все притязания на универсальную этическую систему правил неправдоподобными. Каждый художник имеет право установить индивидуальную систему правил, но ее универсальность не выходит за пределы его собственной творческой жизни и способностей. Оценка не только произведения искусства, но и самой жизни художника зависит от того, могут ли они следовать автономно заданной парадигме, независимой от универсальных правил, истин и т. д. Или, если выразиться парадоксально, но более точно: единственное универсальное этическое правило в современном мире искусства состоит в том, что универсальная этика создания произведения искусства или воплощения художественного образа не может и не должна существовать.

Поэтому этические правила могут быть только ситуативными. Эта формулировка лишь отчасти объясняет ситуативную этику, разработанную Джозефом Флетчером [1966]. По мнению этого аме-

риканского священника, любая заповедь Бога может быть нарушена при условии, что это нарушение совершалось во имя Любви (к Нему). В этическом учении Флетчера утверждается, что решения должны зависеть от ситуации, в которой мы находимся, а не от какого-то неизменного Закона. Однако такая этика легко оборачивается возникновением оппортунистических практик: при условии, что ситуация «одобряет» их. Помимо того обстоятельства, что подразумеваемая здесь ситуативная этика мира искусства является светской по своему характеру, она полностью отличается от логики Флетчера, поскольку ее ключевой смысл не подразумевает необходимости адаптироваться к ситуациям. Наоборот, подобно ситуационистам 1950–1960-х годов, художники постоянно создают ситуации. Сошлемся на более точную формулировку венского философа Геральда Раунига: «Ситуация не исключает случайности, а вновь ее находит» [Рауниг, 2007: 173]¹².

Другими словами, художники проверяют воображаемый потенциал ментальной, социальной и экологической реальности. В отличие от науки, они занимаются не измерением, квантификацией, категоризацией, систематизацией и репрезентацией реальности (как *potestas*), а перформативным конструированием. Они активно берут на себя ответственность за ситуацию или временно-пространственную среду, которую захватывают. Поэтому ситуативная этика подразумевает «активное формирование окружающей среды» [Рауниг, 2007: 173]¹³, которое предполагает свободное взаимодействие с социальными, политическими и экологическими условиями.

Это именно то, что Гваттари, чья цитата приводилась выше, имеет в виду под «морально-эстетическим вдохновением». Постоянную детерриториализацию или мгновенную текучесть, вызванную вездесущим мировым капитализмом, больше невозможно понять или оспорить научными формулами, необходимыми для «переопре-

12) Цит. по: Рауниг Г. *Искусство и революция. Художественный активизм в далгом двадцатом веке*. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. С. 164.

13) Цит. по: Рауниг Г. *Искусство и революция*. С. 165.

деления» событий, или парадигм, которые в весьма реакционной манере призывают нас вернуться к «законам природы» (особенно этим грешит романтическая и реакционная риторика экологических движений). Противопоставляя себя науке, которая пытается истолковать явления с помощью причинно-следственных связей, описать их в соответствии с концепцией линейного развития и рассчитать с точки зрения рационального метода, Гваттари возлагает надежды на нелинейное, аффективное, трансверсальное и интуитивное знание, которое позволит измерить градус этических настроений в обществе. Однако процессу детерриториализации можно противопоставить только альтернативный процесс детерриториализации. Когда художники порождают новые ситуации, они порывают с тем, что прежде считалось нормальным. Сегодня считается «естественным» изображать все в виде измеримых параметров и показателей рентабельности, делая природу и различные культуры подходящими для сравнения, взаимозаменяемыми и, таким образом, нестабильными. Несмотря на это художники создают ситуации, в которых культуры (и крайне редко — природа) детерриториализируется, вдыхают в них жизнь и приводят движение. Художники создают жизнь на творческих репетициях, прослушиваниях и занятиях, которые состоят из постоянного пересказывания, повторного проговаривания, повторного формирования и пересмотра устоявшихся обычаев и самоочевидных культурных традиций. Другими словами, с помощью детерриториализации художники подпитывают и разграничивают мир культуры, тогда как вездесущий глобальный капитализм, как подчеркнул Гваттари, всего лишь подменяет культуру ее гомогенным подобием в условиях постоянной взаимозаменяемости и текучести. Креативный капитализм порождает иллюзию бесконечной заменимости в диспозитиве жесткого единообразия. Действительно, величины и цифры могут порождать бесконечные варианты комбинаций, скрывая при этом статус-кво стоящих за ними математических формул. Тогда как художники совершенствуют ментальное, культурное и биологическое

разнообразии, постоянно воображая и утверждая новые сингулярности и субъективности в свойственной им виталистической манере, научный рационализм и универсализм сводят это разнообразие к заурядным категориям во имя абсолютной взаимозаменяемости.

Описанный здесь процессуальный ситуативный подход к культуре означает, что художникам не обязательно непосредственно вовлекаться в решение экологических проблем, чтобы способствовать становлению экологической этики. По крайней мере именно так мы можем интерпретировать данное высказывание Гваттари: «Процесс, который я здесь противопоставляю системе и структуре, стремится понять существование в самом акте его формирования, определения и детерриториализации; это процесс „вступления в бытие“, образованный субъектами экспрессивных ансамблей, которые порывают со своей тотализирующей структурой и начинают функционировать самостоятельно... В таком случае экологическую практику можно определить как стремление к идентификации потенциальных векторов субъективации и сингуляризации в каждом отдельном локусе бытия... В средоточии всех экологических практик лежит незначительный разрыв; в контексте, где представлены катализаторы экзистенциальных изменений, но отсутствует экспрессивная поддержка ясно выраженной сборки, которая их упорядочивает. При отсутствии экологической практики эти катализаторы сохраняют пассивность и тяготеют к непоследовательности; они создают ощущение тревоги, вины, другие формы психопатологического повторения. Но когда происходит экспрессивный разрыв, повторение превращается в процесс творческой сборки, создающей новые бестелесные объекты, абстрактные машины и ценностные универсумы» [Гваттари, 1989: 136].

Как мы можем интерпретировать вышесказанное в контексте нашей проблематики? Во-первых: ситуативная этика практики современного искусства может служить моделью экологии, которая виталистически вмешивается в ситуации, порождая новые. Кроме

того, предполагается, что данная этика обращается к художественному воображению или вымыслу, чтобы придумать нечто помимо традиционных экономических и идеологических моделей — «детерриториализировать» их, как выразился бы Гваттари. Во-вторых: чтобы разработать такую этику, экологическая практика может использовать художественные средства выражения. Только в этом случае экологические принципы действительно становятся значимыми и важными. Согласно логике Гваттари, детерриториализация всегда предполагает движение ретерриториализации. Современное искусство несет в себе копившиеся веками знания и навыки, направленные на свержение культурных обычаев, традиций и канонов, и впоследствии консолидирует новые обычаи или культурные сборки посредством их обоснования. В этом проекте повторного обоснования искусство использует целый ряд выразительных средств, таких как выставка, роман, музыкальный концерт, театральное или танцевальное представление. С помощью публичных представлений искусство пытается заручиться поддержкой общества, чтобы заложить культурные основы собственного оригинального стиля. Как отмечалось в другом месте (см. выше, «Искусство демократии»), начиная с эпохи модерна искусство проявляло свою ловкость в создании более широкой коллективной основы для сингулярной, а иногда весьма идеосинкратической идеи. Цель этого заключается не в завоевании рынка или получении голосов избирателей, а в том, что рассчитать и заново инициировать процессуальный переход от сингулярной идеи к коллективности, независимо от ее масштаба. Здесь важно отметить, что этот переход принципиально отличается от действий массмедиа, которые, наоборот, пытаются привести коллектив к наибольшему общему знаменателю, чтобы лишний раз дать ему «выпустить пар» и использовать его в своих целях. Успех художественной «коллективизации» зависит от перформативности, с помощью которой можно создать прежде неизвестную ситуацию или событие (детерриториализация), а также придать ей устойчивость, заложить коллективную основу или, следуя

выражению Гваттари, осуществить ретерриториализацию. В таком переходе сингулярная «институционализация» превращается в общинную «кон-ституционализацию», в более или менее коллективно поддерживаемую культуру. Художественная этика зиждется именно на этом непрерывном зигзагообразном перемещении между полагаемым и образованием, сингулярностью и коллективностью, субъективацией и социализацией, уникальным искусством и повсеместной культурой. Вместе с тем в рамках этого движения художники создают возможность переписать и переосмыслить самих себя, сохраняя верность самим себе. Подведем итог: ситуативная этика искусства призывает на помощь воображение, чтобы создавать новые ситуации (или новую сингулярность и субъективность). Затем она использует выразительные средства, чтобы распространять их среди коллектива. Любая этика, которая утверждает, что мы должны в корне изменить свою жизнь, чтобы оградить себя от лагеря или других антиутопий, может воспользоваться знаниями и опытом, накопленными художественной этикой за более чем столетие.

Таким образом, как это ни парадоксально, сила обрисованной здесь ситуативной этики основана на том, что, начиная с эпохи модерна художники изучили «лагерь» Агамбена как свои пять пальцев. И они не только являются «практикующими» экспертами: в условиях чрезвычайного положения они чувствуют себя как дома. Машинерию, которая была развернута вездесущим мировым капитализмом, чтобы объявить осадное положение (уже упомянутые денационализация, «денатурализация», смешение частной и публичной жизни — одним словом, «лагеризация»), художники парадоксальным образом использовали на протяжении эпохи модерна, отталкиваясь, однако, от своего сингулярного потенциала. Чтобы иметь возможность автономно контролировать ситуацию, художники предпочитают работать как самопровозглашенные фрилансеры и настороженно относятся к любому проявлению института гражданства, опасаясь, что их творчество обзовут «государственным искусством», а их самих

обвинят в националистическом уклоне. Начиная с эпохи романтизма художники постоянно пытались найти свое место за пределами мира или, во всяком случае, по ту сторону существующего порядка. Иными словами, они добровольно вступали в лагерь, чтобы подчинить тело и ум собственной творческой воле.

Вот как голландский искусствовед Камил ван Винкель описывает автономную художественную сферу: «Лагерь — это полуавтономное поселение временного и часто подвижного характера. Это место с особым статусом и собственными правилами. Он расположен за пределами города, но сохраняет с ним родство. Лагерь можно использовать как объект для тренировки, обучения и упражнений или для дисциплины и инициаций. Он может быть рабочим лагерем, тюремным лагерем, лагерем-караваном или лагерем беженцев. Я хотел бы сохранить все эти дополнительные значения ради метафоры автономного искусства как лагеря. Если обратить внимание на гибридную художественную ДНК, то современное искусство — это пересечение романтического лагеря-каравана, модернистского трудового лагеря и тренировочного лагеря изящных искусств. Несмотря на свою относительную автономность, лагерь ведет активный обмен с окружающим миром. Разные товары, сырье и ресурсы посылаются в лагерь или ввозятся художниками. Художники — это торговцы, спекулянты, коллекционеры и воры» [Ван Винкель, 2013: 157–158].

Когда началась агамбеновская «лагеризация» общества, просвещенные художники вооружились и организовали собственный лагерь. Там они решились на эксперимент со своей жизнью не только в качестве изгоев, но также наемников, воров и шарлатанов, которые крадут идеи, являющиеся их же собственной культурной основой, чтобы сотворить нечто монструозно новое. К тому же, художники уже давно сознательно отказались от разделения частной и публичной жизни и даже от разделения тела и духа. В этом автонормативном лагере культура, которую создают художники, стала их второй природой; они преобразовывают свою природу в культуру, как это делают

танцоры или гимнасты с помощью собственного тела, актеры или певцы — посредством голоса, визуальные художники — посредством зрения, а писатели — посредством внутренних способностей. Одним словом, их тела — отправная точка художественной трансгрессии. В этом художественном хронотопе время определяется ритмом бьющегося сердца, а пространство — физическими и ментальными границами тела. Художественный хронотоп называется просто телом. Физическая и материальная укорененность произведений определяет правила интуитивной этики и экологии. Перефразируя Мишеля Фуко [2001], можно сказать, что деятельность художников в лагере — это биополитическая забота о себе (*epimeleia heautou*), направленная против биовласти. Более чем столетнее пребывание в тренировочном лагере дает художникам возможность спонтанно и торжественно рассуждать на любую тему [Слотердаjk, 2011: 369]. Природа и границы тела художника определяют контуры ментальной и социальной экологии, а также экологии окружающей среды, которые могут быть очерчены в зависимости от ситуации. Против хронотопа бездонной мгновенности лагерь художников выдвигает личное время, которое всегда требуется телу, чтобы определить собственную суть или основы. Это время необходимо для построения нарратива, который помогает художникам создавать и поддерживать собственную идентичность. Американский социолог Ричард Сеннет не зря называет такое повествование критически важной ценностью, которая объединяет события во времени и накапливает опыт [Сеннет, 2006: 183–184]. Повествование помогает (повторно) включить неожиданные паузы в связный рассказ. Только те, кто умеет рассказывать и пересказывать истории о себе и своем месте в мире; только те, кто находит для этого время и занимает свое место, сопоставляя и определяя себя в социальной и природной среде, способны породить «самодостаточное Я». Выступая против внешней травмы, вызванной сиюминутной памятью цифровых массмедиа, которые врываются в повседневную жизнь, художники утверждают narra-

тивную память, где могут заново интерпретироваться неожиданные события; у них в буквальном смысле появляется свое место, основа. Вместе с ситуацией они создают свой пространственно-временной импульс, важное событие, благодаря которому они могут обрести твердую почву по ногам.

В этом смысле современные художники борются с «лагерем» Агамбена, сооружая собственный. Из-за социальной уязвимости художников такая борьба может выглядеть как бой Давида с Голиафом или Дон Кихота с ветряными мельницами, но, как утверждает Слотердаjk, «человечество может достичь прогресса, лишь стремясь к невозможному» [Слотердаjk, 2011: 459]. Именно этим занимаются художники начиная с эпохи модерна — а возможно, еще с более раннего времени, — и поэтому их тела прекрасно подготовлены к тому, чтобы изнутри сражаться с доксой сегодняшнего реализма исчисляемого и потому единственно возможного человеческого лагеря.

Библиография

- Агамбен Д. *Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь* [1998]. М.: Европа, 2011.
- Рауниг Г. *Искусство и революция: Художественный активизм в долгом двадцатом веке* [2007]. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012.
- Bakhtin M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BAVO *Too Active to Act. Cultureel activisme na het einde van de geschiedenis*. Amsterdam: Valiz, 2010.
- De Bruyne P., Gielen P. *Community Art. The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.
- Fletcher J. *Situational Ethics: The New Morality*. Philadelphia: Westminster Press, 1966.
- Foucault M. *Fearless Speech*. Los Angeles and New York: Semiotext (e), 2001.
- Gielen P. *Creativity and Other Fundamentalisms*. Amsterdam: Mondriaan, 2013.
- Groys B. *Logica van de verzameling*. Amsterdam: Octavo, 2013.
- Guattari F. *The Three Ecologies*. London and New York: Continuum, 2000.
- Sloterdijk P. *You Must Change Your Life*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Urry J. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London and New York: Routledge, 1999.
- Winkel (van) C. (2013). *Enkele notitie over de autonomie van de kunst* // Gielen P. et al. (eds.). *Autonomie als waarde. Dilemma's in kunst en onderwijs*. Amsterdam: Valiz. P. 137–147.
- Žižek S. *Het subject en zijn onbehagen. Vijf essays over psychoanalyse en het cartesiaanse cogito*. Amsterdam: Boom, 1997.
- Žižek S. *Eerst als tragedie, dan als klucht*. Amsterdam: Boom, 2011 [also published in English: *First as Tragedy, Then as Farce*. London and New York: Verso, 2009].

Паскаль Гилен

Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Источники текстов

- «Бормотание художественного множества» — инаугурационная лекция, прочитанная перед исследовательской группой «Искусство и общество» в колледже искусств университета Фонтис в марте 2008 года. Текст опубликован на английском языке в книге «The Murmuring of the Artistic Multitude» (Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2009).
- «Решающее» искусство в глобальных сетях» — текст опубликован в книге «The Murmuring of the Artistic Multitude» (Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2009).
- «Биеннале: постинституция нематериального труда» — текст впервые опубликован в сборнике «Open 16. Cahier on art and the public domain» (апрель 2009) и книге «The Murmuring of the Artistic Multitude» (Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2009).
- «Художественная сцена: производственный цех экономической эксплуатации?» — текст впервые появился в каталоге для выставки «Un-Scene», которая проходила в брюссельском арт-центре «Вилс» (Le Wiels). Дополненный вариант, где арт-сцена связывается с постфордизмом, вышел в сборнике «Open 17. Cahier on art and the public domain» (июнь 2009). Кроме того, текст был опубликован в книге «The Murmuring of the Artistic Multitude» (Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2009).
- «Институциональное воображение» — текст опубликован в книге «Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat world» (ed. Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2013).
- «Искусство демократии» — текст опубликован в журнале современной философии «Krisis» (2011, Issue 3. P. 4–12).
- «Художественная свобода и глобализация» — текст опубликован в сборнике «Open 12. Cahier on art and the public domain» (2007) и в книге «The Murmuring of the Artistic Multitude» (Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2009).
- «Художественная политика в глобализирующемся мире» — доработанная глава из книги «Een omgeving voor scetuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen»* (Gielen P., Laermans R. Tiel: Lannoo, 2005). Текст впервые опубликован на английском языке в книге «The Murmuring of the Artistic Multitude» (Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2009).
- «Репрессивный либерализм» — текст впервые опубликован на английском языке в книге «Art Beyond the Market» (Berg (van den) K., Pasero U.K. (ed.). Berlin: Sternberg Press, 2013).
- «Картографирование искусства сообществ» — текст впервые опубликован на английском языке в книге «Community Art. The Politics of Trespassing» (eds. De Bruyne P. and Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2011).
- «Ситуативная этика: экология искусства» — текст опубликован на английском языке в книге «The Ethics of Art» (eds. Cools G. and Gielen P. Amsterdam: Valiz, 2014).

* Среда современного искусства. Перспективы сектора визуальных искусств во Фландрии (голл.).

Паскаль Гилен
Бормотание художественного множества
Глобальное искусство, политика и постфордизм

Издатели

Александр Иванов

Михаил Котомин

Выпускающий редактор

Лайма Андерсон

Редактор серии

Алексей Шестаков

Корректор

Александра Кириллова

Дизайн

ABCdesign

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7(499) 763 3595

sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»,
резидент ЦТИ "Фабрика"
Переведеновский пер., д. 18,
Москва, 105082
тел./факс: +7 (499) 763 3595
info@admarginem.ru

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт», 170546,
Тверская область, Промышленная зона
Боровлево-1, комплекс №3А,
www.pareto-print.ru.