

ВИКТОР МИЗИАНО,
КЕТИ ЧУХРОВ

От формы произведения к формам жизни

Кети Чухров: Мы с тобой хотели поговорить о произведении искусства, о том насколько это вообще вменяемая сегодня тема. С самого начала мы согласились, что не очень вменяемая, но почему-то здесь, в России, она оказывается невероятно актуальной, и мы видим, что не только старое поколение художников, но и новое поколение пытается свести весь проект авангарда к какому-то канону художественного произведения, к материальному присутствию вещиности и законченности художественного объекта. Ты, естественно, не адепт этой эстетики.

С другой стороны, мы только что говорили об активистском искусстве, как о некоей другой крайности, которая преследует совершенно другую стратегию. Оно представляет собой работу в прогрессе, то, что называется *work in progress*; здесь отсутствуют четкие границы произведения, формат часто междисциплинарен, работа может иметь исследовательский или лабораторный характер. Но при этом есть большие претензии к тому, что часто и политическая составляющая, и эстетическая в таких работах оставляют желать лучшего, не говоря уже о том, что часто подобные работы не только не радикальны политически, но оказываются вполне себе заказными, вполне себе соответствующими политическому мейнстриму Евросоюза и прочее...

Виктор Мизиано: Признаться, если бы наш разговор состоялся в середине 2000-х или даже года два тому назад, то я бы, почти не задумываясь, поддержал его готовыми ясными формулировками, исходя из столь же ясной ситуации в искусстве тех лет. Действительно, в середине 2000-х годов мы наблюдали картину фронтального антагонизма, противостояния двух консолидированных лагерей, что, в свою очередь, являлось двумя изводами ситуации 90-х.

В 90-е, как ты знаешь, я был активно вовлечен в работу над кураторскими проектами, связанными с определенным типом практикой, получившей наименование искусства социального взаимодействия, или

коммуникационной эстетики, или контекстуального искусства, или искусства встреч, или диалогического искусства — терминов много. В целом же, думаю, ясно, о чем идет речь — об искусстве, создающем не вещи и не предметы, а взаимодействия, взаимоотношения, ситуации. Речь идет о так называемом *community-based activity*, т. е. о ломке замкнутого на себя произведения в сторону раскрытия его в некие антропологические пространства и сообщества. Так вот в конце 90-х эта практика начала мутировать, разделившись, если позволить себе некоторый схематизм, на два основных вектора развития. Один из них устремился в сторону политического активизма, т. е. *community-based activity* стала коннотировать себя и структурироваться политической дискуссией. Ну, а с другой стороны, мы видим попытку интегрировать наработанные эстетикой взаимодействия коммуникационные методологии в стремительно разрастающуюся к концу 90-х годов инфраструктуру. При чем в первую очередь не в стационарные институции — музеи и центры современного искусства, которые также продолжали функционировать и создаваться, а в инфраструктуру эфемерную и периодическую, которая вышла в этот период в институциональные лидеры.

К. Ч. То есть инфраструктуру не культурно-гуманитарную, я бы так сказала.

В. М. Нет, а в то, что принято называть культурной индустрией. Я имею в виду все эти бесконечные биеннале, триеннале, фестивали — то, что называется еще и фестивализмом.

К. Ч. Да, но в это же время возникли и такие обучающие гуманитарно-политизированные художественные институции, как опять же CENDEAC, ВАК, где целью является не репрезентация, но где вопросы социальные и общественно-политические разрешаются через язык современного искусства.

В. М. Безусловно, социальная динамика 90-х — это и стремительный рост образовательных институций. Лондонские Голсмит и Ройял колледж были в начале 90-х провинциальными вузами, а сегодня — это гиганты, транснациональные корпорации художественного знания. Что касается институций, которых ты имеешь в виду, т. е. институции полифункциональные — художественно-исследовательские типа CENDEAC'а, выставочно-исследовательские типа ВАКа или сочетающие образование, исследовательскую и выставочную работу типа миланской NABA, то они исходно создавались не как политические инициативы, а как раз с культурно-гуманитарными целями.

К. Ч. Да, с целями исследовательско-академического характера, но это были не кунстхалле, не музеи.

В. М. Совершенно справедливо. Они являли собой на территории художественной культуры пример индустрии знания, переживавшей тогда стремительный рост. То, на что ссылаешься ты — т. е. на их крайнюю политизированность, то это произошло ситуативно. Они стали становиться центрами художественно-политической рефлексии в той мере, в которой именно эта проблематика оказалась в последнем десятилетии в центре интеллектуальной дискуссии. При этом сама затребованность подобного типа высоко интеллектуальных и полифункциональных институций была предопределена как раз господствующими поэтиками 90-х. Ведь в той мере, в какой искусство в этот период стало контекстуальным, эфемерным, диалогичным, оно становилось неотторжимым от дискурса, от сферы идей и смыслов.

Впрочем, искусство взаимодействия узнавало себя и в других чертах миновавшего десятилетия. Контекстуально коммуникационная эстетика 90-х необъяснима, если игнорировать тот факт, что это десятилетие было эпохой взрыва массовых коммуникаций, Интернета, социальных миграций, туристического бизнеса, ПИАРа, наконец. Разумеется, эти практики происходили параллельно, хотя в искусстве их взаимное тождество было осознано очень быстро. В России, например, Гельман начал нанимать художников на свои политические имиджмейкерские кампании, и они очень охотно принимали в этом участие. Говоря иначе, в коммуникационной поэтике была некая компонента, чреватая вырождением в индустрию развлечений, что в некоторых случаях и произошло. Важно только оговорить, что тогда, когда эта поэтика создавалась и разрабатывалась — это была крайне творческая и инновативная работа.

К. Ч. А потом это уже стало мейнстримом.

В. М. Да, потом это стало мейнстримной процедурой.

К. Ч. А иногда и презентацией некоего социально-социологического мониторинга, да?

В. М. Скорее это стало просто определенной эффективной методологией создания развлекательного фестивального произведения.

К. Ч. В каком все-таки смысле развлекательное, если мы говорим о социальной практике и практике социального взаимодействия?

В. М. Я имею в виду следующее: в начале 90-х годов, как только начали формироваться эти новые поэтики — поэтики встречи, диалога, социального взаимодействия и т. п., — на первом этапе шло очень активное освоение языка, на котором можно было бы реализовать эти возможности. К примеру, знаменитая работа Осмоловского на Красной площа-

ди (перформанс «ЭТИ текст»). С точки зрения, так сказать, идейно-художественного содержания эта работа не очень богата, да и не претендовала на это. Но с точки зрения парадигматической и методологической, т.е. с точки зрения овладения новым языком, предъявления нового понимания функции искусства и художника, с этой точки зрения эта работа очень эффективна и очень значимая. Однако когда я говорю о том, как потом эти наработки оказались задействованы в культурной индустрии, то я как раз и имею в виду, что тот особый интерес этих поэтик к социально коммуникационным и интерактивным возможностям искусства из цели превратился в средство, отдавшись запросу фестивальной машины. Повторю иначе, если в начале 90-х годов, когда шла разработка коммуникационной эстетики, работы многих художников казались значимыми и интересными в силу заложенных в них языковых открытий, то позднее выяснилось, что для многих из них это и был потолок. О чем говорить на этом новом языке, кроме как о самих его коммуникационных возможностях, — к этому многие оказались содержательно не готовы. Впрочем, для этого вообще требуется иной тип художника, и не все оказались к концу 90-х готовыми к собственному апгрейду.

К. Ч. Это касается и западного контекста тоже?

В. М. Я о нем как раз и говорю в первую очередь. Причем эта неспособность к апгрейду коснулась не только художников, но и многих (если не большинства) кураторов моего поколения. Многие из них, делавшие очень интересные заявки в начале 90-х, вдруг к концу десятилетия и началу последующего стали делать выставочные проекты, разочаровавшие меня своей компромиссностью (в смысле компромисса с развлекательным фестивализмом). Я был очень разочарован в своё время (и не скрыл это на страницах «ХЖ») Венецианской биеннале Розы Мартинес, например. Социальная и коммуникационная ориентированность 90-х обернулась в ее работе поверхностной карнавальностью, лишённой какой-либо дискурсивной глубины. Как она блеснула в Москве вместе с Хансом-Ульрихом Обристом и Николя Буррио (кстати, в 90-е бывший одним из точных диагностиков «эстетики взаимодействия») ты видела сама.

К. Ч. Другими словами, то, что создавалось как критика спектакля, собственно, и стало на самом деле когнитивным спектаклем?

В. М. Знаешь, на самом деле даже несколько иначе. Я бы сказал так: бросая сегодня ретроспективный взгляд назад, мне начинает казаться, что то, что мы принимали за критическую позицию, таковой не являлось. Начало 90-х жило в режиме некой мажорной полифонии: вокруг звучали свежие пронзительные яркие голоса, и не всегда удавалось вслушаться

ся, *что* эти голоса собственно говорят. Главным для художника была способность этого голоса взять свою ноту, главным для куратора было вовремя его услышать, попасть с ним в унисон, заставить его звучать в твоих проектах. А затем, собственно говоря, начался тот период, когда неизбежно ты начал к этим голосам прислушиваться. Поэтому я бы сказал, не то что люди выдавали себя за критику спектакля, а в очень большой степени они вообще ставили перед собой какие-то совершенно другие задачи. Например, в той же «Эстетике взаимодействия» у Буррио. В его текстах нигде нет критики спектакля. Он говорит, скорее, о кризисе больших утопий и о необходимости создания микроутопий.

К. Ч. Давайте создадим микроутопии в этом выставочном пространстве, во взаимодействии с публикой произведения, например.

В. М. Да, совершенно верно. Или же будем взаимодействовать между собой и забудем на публику. При этом никакой идиосинкразии по отношению к официальной системе искусства, подозрения в ее недоброкачественности у него нет. Напротив, есть скорее желание предложить способ, как на ее территории можно уютно и весело провести время своим кругом. Его референтность к 70-м годам, к утопии и микроутопии могло сойти за диалог с традициями левой культуры, однако потом они не получили развития. И ретроспективно вспоминая его редкие кураторские работы тех лет и просматривая его тексты, я признаю, что на самом деле человека не в чем упрекнуть — это мы вычитали у него то, чего там никогда не было. Точно так же как его концепцию оперативного реализма (а она была опубликована мною в первом номере «ХЖ»!) очень хотелось тогда прочесть через идеи производственного искусства, но на самом деле там этого нет! И когда Никола пишет, переворачивая Дюркгейма, что нужно создавать не вещи, а отношения, он никогда не ставит вопрос о содержательности этих отношений, об их этическом или политическом смысле. А ведь отношения отношениями рознь! То есть никакого антивируса в его эстетике взаимодействия против дальнейшего поворота ее в сторону искусства энтертейнмента у него нет. Наоборот, как выяснилось позже из его собственной практики, всё это латентно там присутствовало и потом оказалось им же использовано.

К. Ч. Тогда, значит ли это, что сегодня вопрос об искусстве взаимодействия в прошлом, что само искусство взаимодействия, — то, что называется *relational aesthetics* — можно считать отработанным проектом? Или это касается только интерпретаций Буррио и каких-то работ и практик 90-х годов, которые на каком-то этапе были интересны, но сегодня эстетика взаимодействия понимается тобой по-другому? Или она вообще не релевантна сегодня? Например, Клэр Бишоп считает, что этот проект уже закончен, и очень многие люди (говоря о том, что искус-

ство вновь должно возвращаться к производству) постоянно обращают свою критику не на концептуальное искусство, не на минимализм, который в плане изобразительности тоже очень критичен к изображению, а именно на эстетику взаимодействия. Мне кажется, что тот факт, что минимализм и классический модернизм берутся как канон изобразительности, является фатальной ошибкой. Потому что вопрос иконоклазма там стоит на первом месте. И если мы убираем из модернизма его нигилизм, негативность, то мы совершаем большую эпистемологическую ошибку. Возвращаясь к нашему вопросу о двух векторах — искусство энтертеймента и политический активизм. Они пересекаются или существуют в разных пространствах?

В.М. На самом деле сегодняшняя ситуация — я, собственно, с этого и начал наш разговор — крайне осложнилась, и описать ее однозначно стало труднее, чем это было еще в самом недавнем прошлом. Попытаюсь описать ее через беньяминовскую проблематику «автора как производителя», к которой мне в последнее время довелось обращаться. Представление о том, что художник должен интериоризировать в своей творческой практике наиболее продвинутые средства производства, долго поднималось на щит критической культурой. Отсюда все бурные дискуссии о нематериальном труде, которые вслед за постопераистами велись в среде политического активизма. Однако в какой-то момент стало очевидным, что интериоризация принципов нематериального производства чревата отождествлением со стратегиями промоушена и маркетинга и с установками на эффективность и прозрачность, составляющими основу современного продвинутого неоллиберального капитализма. В поисках критической дистанции по отношению к этим взятым на вооружение средствам производства критическая культура обратилась к автономным ценностям искусства. Так она неожиданно начала узнавать себя в коммерциализированном мейнстриме, который делает ставку на сверхсовременные методы маркетинга и на проповеди высоких автономных ценностей искусства. Марта Рослер, отследив эту тенденцию в критической культуре, назвала ее «эстетизацией политического».

К.Ч. С другой стороны, — прости, что я тебя перебиваю, — есть момент и политизации минималистского искусства, потому что теперь подавать абстракцию или *minimal art* без политического «соуса» тоже считается скучноватым; все чаще для минималистского объекта пытаются создать какую-то политическую предысторию.

В.М. Совершенно с тобой согласен, как раз собирался сейчас тоже это сказать.

К.Ч. Т. е. идея в том, что обе стези находятся в кризисе.

В.М. Да, обе стези мимикрируют друг к другу, что означает в частности и то, что истеблишментские институции начинают кокетничать с политическими. А политические начинают говорить: «Давайте все-таки не забывать, что мы создаем искусство, и давайте поговорим о художественном качестве». Кстати, позицию, упомянутой тобой Клер Бишоп, в очень большой степени я вписываю именно в эту парадигму. В частности она единственная из известных мне вдумчивых аналитиков искусства, которая пыталась найти слова в оправдание бургелевской «Документы 12», являвший собой пример не самой удачной «эстетизации политического», если воспользоваться термином несгибаемых семидесятников.

К.Ч. В самом деле, «Документы 12» демонстрирует похожую стратегию. Здесь мы тоже видим странную интенцию соединить политическую актуальность, предписать ей какой-то вкус, какой-то стиль, вырвать из контекста. Одновременно делается попытка всем эстетическим объектам тоже предписать политическую историю и создать пространства для нового среднего класса, которая, проникаясь эстетикой, политизируется. Это также идея Рансьера, который фигурировал в качестве идеолога «Документы».

В.М. Отсюда начинается мой ответ на твой второй вопрос. Я-то считаю, что как раз сейчас эстетика взаимодействия (или «эстетика социального взаимодействия», чтобы избежать сведения этого явления исключительно к идеям и описаниям Буррио) вновь приобретает актуальность. Этот все возрастающий интерес к искусству начала 90-х мы наблюдаем везде, а он, в свою очередь, ложится, одновременно и на интерес к близкой эпохе, а именно к началу 70-х. Моментами этот интерес выражается в сценах массового ритуального поругания Николая Буррио и его идей, что одновременно является его неосознанной пиар-кампанией...

К.Ч. Возможно, ругают, потому что привязывают ее к какой-нибудь скучной рецептивной эстетике, которая довольно-таки консервативна, и связана с психологизацией интерактивности между публикой и произведением? В этом есть какое-то прекраснотушие, когда, например, форма произведения у Буррио описывается как «лицо», на которое мы смотрим, принимается за некую психологическую структуру, воздействующую на публику.

В.М. Могу признаться, что когда я прочел в 90-е годы книжицу «*Esthétique relationnelle*», я тут же написал Буррио какие-то комплименты. Потому что эта книга состоит из каталожных текстов, и они для своего времени были очень свежие, так как точно запечатлели *esprit* того времени. Когда же я прочел ее чуть позже, в середине 2000-х, я, конечно, понял, что это не книга и никакая не теория, а именно статьи очень живого,

острого, по-французски элегантно критика. И поэтому, конечно, вся слабость теоретическая бросилась в глаза с позиции уже некой исторической временной дистанции. Но, повторяю, крайне симптоматично: почему вопреки совершенной непретенциозности этой книги все считают нужным ритуально ругать ее автора?! И почему это делают сейчас, после более чем десяти лет опубликования его книги и двадцати после написания этих текстов?

К. Ч. Да, почему? А ведь ругают и справа, и слева.

В. М. Основные упреки сводятся к тому, что он игнорирует агонистический характер социальных взаимодействий, что им в его понимании недостает жизнестроительного ресурса, что его взаимодействия лишены подлинной диалогичности, устремленности к другому и т. д. Короче говоря, Буррио упрекают в том, что он двадцать лет тому назад проигнорировал то, что в сфере межличностных и социальных отношений становится особенно важным и актуальным в настоящий момент.

К. Ч. Можешь назвать хотя бы несколько имен художников, которые сегодня двигаются по направлению к эстетике взаимодействия, понятой более широко, нежели линия Буррио? В каких практиках, почему и каким образом ты позиционируешь вот эту для себя важную актуальность, отличную от той, что у Буррио?

В. М. Речь идет об очень многих художниках — как поколения 90-х, так и пришедших позднее на разных этапах нынешнего десятилетия. Многие из них работают в настоящее время не только или не столько в формах социальных проектов, но в технике видео. Однако их общая результирующая — это инвестирование в работу некоего реально пережитого социального и экзистенциального опыта. Более того, это художники отнюдь не забытые или маргинальные, а напротив, многие из них признаны как прижизненные классики, как Даймантис Наркявичус, или находятся на взлете карьеры, как Йаель Бартана или Артур Жмиевский. Просто в период развернувшегося фронтального противостояния между двумя художественными флангами эти художники воспринимались, так сказать, поштучно, а не как некая линия в художественном развитии. Думается, что новый интерес к данной линии в актуальном искусстве связан с интересом к тому, что может быть условно названо «антропологическим» измерением. Я имею в виду интерес к пространству повседневного, сфере поведения, к миру *everyday* этики. То есть вновь возник интерес к тому, как политическое становится формой. Только формой не пластической, а формой жизни. И это крайне актуально для саморефлексии в активистской культуре, потому что много здесь говорилось, что мы живем в эпоху биополитики, но до конца анализ собственных биополитических оснований эта культура не провела. Во многом

эта культура приняла на веру, что множества (*multitude*), частью которых она является, по определению чревата революционным преобразованием. Однако время идет, и где это восстание *multitudes*?

К. Ч. В нашем выставочном зале.

В. М. В нашем маленьком выставочном зале, совершенно справедливо. Отсюда и следует «эстетизация политического», о чем только что говорили, как и всё более очевидная и естественная вписанность этой культуры в неолиберальную систему искусства. Ведь «наш выставочный зал» довольно быстро оказывается охваченным технологиями современной неолиберальной индустрии. Так вот этот все более растущий интерес к наследию начала 90-х или к наследию 70-х как раз и связан с тем, что тогда столь разительного сегодня противоречия между средствами производства, планами эстетическим и тематическим не существовало. Тогда и тематизм, и артистизм и технологии были укоренены в формах жизни...

К. Ч. А не в тиражировании и потреблении... Скажи, а тот лабораторный тип работы, который практиковался, например, в твоём «Гамбургском проекте», актуален ли он сегодня? Ведь в связи с ним тебя отчасти укоряли в том, что ты слишком активно возглавил весь творческий процесс. Несмотря на то, что ты дал полную творческую свободу художникам, процесс тем не менее центрировался вокруг не просто куратора, который организует пространство, а который, собственно, производит основную художественную идею, то есть художественная идея как бы принадлежит тебе в этой лабораторной практике.

В. М. «Гамбургский проект» был программно задуман как взывание иных альтернативных господствующим модальностей производства искусства и смыслов. Точнее еще полностью не господствующих, а только укореняющихся, но уже носивших характер непререкаемой модели. Думаю, что в тот момент, когда этот проект делался, никого не заботило, вокруг кого он центрируется или будет центрироваться в историко-художественной памяти. Не интересовал он тогда ни меня, ни художников. Все были искренне увлечены совместной работой и общими задачами — предложить как раз не иерархическую, а горизонтальную систему, противостоящую логике персонального успеха, демиургического авторства, автономного произведения и т. п. Это было своего рода взывание не частной или публичной, а общей художественной собственности. Укоры в том, что этот и подобные ему проекты остаются в конечном счете частью биографического бренда куратора возникает тогда, когда иерархическая система с ее атрибутами — типа рыночной системы авторов-брендов, окончательно становится господствующей. Эта критика одной системы с позиций другой — той самой, которой критикуемая система программно противостояла. Причем в той мере, в какой «Гам-

бургский проект» был радикален в своей методологии и проблематике, в его случае конфликт двух систем — системы производства смыслов и системы производства успеха, предстает в предельно эмблематическом виде. Мы имеем здесь дело с примером общей для российской системы искусства антикураторской тенденции: куратор (чаще всего не как термин, а как функция) из нее изымается, так как система эта не заинтересована в производстве смыслов.

В принципе я могу привести много аргументов, показывающих, что подобные горизонтально ориентированные проекты отнюдь не обречены в конечном счете стать частью чьей-то индивидуальной авторской собственности, однако это долгий разговор, а ты вспомнила о «Гамбургском проекте», задавая мне конкретный вопрос...

К. Ч. Об актуальности такой лабораторной практики сегодня.

В. М. Практика эта находилась в эпицентре наиболее радикальных поисков 90-х, и в той мере, в какой из поисков этих — как мы говорили выше — в последующем десятилетии вышла целая линия развития, проекты типа «Гамбургского» оставались все это время волне актуальными. Я не исключаю, что нечто подобное и близкое может начать осуществляться или уже осуществляется в среде молодых художников и новых артистических *community*. Более того, только что на таком авторитетном международном форуме, как Манифеста, возврат к такому типу проектной работы в искусстве был предложен с программной последовательностью. Я имею в виду возвращение к вербальному диалогу, предшествующему и /или сопровождающему созданию авторских работ, вновь понимание выставочного проекта как антропологического пространства взаимодействия и совместного поиска.

Однако я лично пока не вижу возможным возвращаться к этому типу работы. Для меня она укоренена в специфических антропологических и социокультурных условиях минувшей эпохи, возвращение которых явно не предвидится, как, впрочем, и в условиях моих личных, которые изменились более чем за пятнадцать лет. Те же условия, которые определяют мою работу в настоящее время, подсказывают другое направление поисков. То, что меня очень интересует сейчас, там это сильные индивидуальные позиции, стоящие вне надличностных трендов и дискурсов. Кстати этим, актуальная ситуация похожа на начало 90-х, когда на развалинах рухнувшей старой системы искусства ситуацию определяли несколько крайне сильных и совершенно различных художественных индивидуальностей. Однако если тогда казалось важным повернуть эти индивидуальности друг к другу, то сегодня меня интересует несколько иное.

К. Ч. Когда не коллективный субъект производит произведение, а присутствует именно какое-то внутреннее проживание? Но почему?

В. М. Я бы сказал, что это *one million dollars question*. Возможность понять, что за симптоматика стоит за этим, меня крайне интригует и занимает мои мысли.

К. Ч. Я с тобой согласна, но я тоже не могу определить, почему.

В. М. Здесь надо оговорить, что возвращение к индивидуальной субъективности отнюдь не предполагает возврата к традиционалистской фигуре автора как замкнутой на себя сущности. Ныне, после всей той работы, что была проделана современной мыслью и искусством за последние 20–30 лет, это не представляется возможным, и, признаться, я не вижу в этом никакой необходимости. Исключить инстанцию другого — усилие политически и этически, как, впрочем, и познавательно, крайне сомнительное. В данном случае речь идет скорее об интересе к некоей трудноуловимой преддискурсивной инстанции, формирующей авторскую субъективность и позицию. Это есть попытка выйти за пределы тематизации, предъявляемой сегодня наиболее инновационно ориентированной художественной практикой, преодолеть ее институциональность. Но и тут, хочу оговорить, это не значит отрицания самой институционализации. Напротив, тот факт, что искусство политического и социального ангажмента пришло сейчас к общественному признанию — это крайне позитивный и в чем-то неизбежный процесс. Интеллектуальная работа (а современная инновационная художественная практика является частным случаем такой работы) не может не институционализироваться — в университетах, исследовательских центрах или в институциях нового типа, о которых мы сегодня уже говорили. И тот факт, что искусство ангажмента оказывается в фокусе внимания и обретает общественный статус, значит, что эта позиция затребована.

К. Ч. Эта позиция затребована, причем именно средним классом, потому что у европейского среднего класса, изменились когнитивные стандарты. Он уже не хочет получать просто удовольствие, он уже хочет как-то включаться в какую-то прогрессивную работу в какую-то прогрессивную заботу о чем-то.

В. М. Это можно сформулировать, если хочешь, и как новый этап глобализации.

К. Ч. Да, конечно. Но смотри, с одной стороны ты констатируешь ностальгию по коммунитарности, общности и затребованность критики, с другой же стороны считаешь, что сегодня современное произведение исходит не из коллективной логики, а из индивидуально пережитого. Это какое-то противоречие?

В. М. Я не думаю, что это противоречие. В настоящий момент, когда произошло сопряжение политического и эстетического, а также коммуникационного и политического, произошло одновременно и сопряжение коммунитарного и субъективного. Эти категории вступили в какой-то новый, очень острый и пока еще не разрешенный контакт. И если 90-е годы начинались через *community*, через создание каких-то новых средств, а 2000-е — через мобилизацию, то сейчас этот процесс идет через выношенное и пережитое личное взыскание. Можно даже сказать — через трамву, выводящую субъекта из следования социальному статус-кво и толкающего к формированию критической субъективности и позиции.

К. Ч. У меня тоже есть такое ощущение, что возникает предчувствие трагического переживания. У тебя нет такого?

В. М. Ну, даже не предчувствие, а просто пребывание в нем. Наиболее интересные художники сегодняшнего дня — это...

К. Ч. Те, в работах которых звучит какая-то очень интенсивная нота.

В. М. Кстати говоря, что касается выставочных жанров, то я склонен считать, что один из наиболее перспективных на сегодняшний день — это персональные монографические выставки. Интригует сегодня феномен личной судьбы, причем собрать индивидуальный проект так...

К. Ч. Чтобы возник спектр проживания этого человека в мире, его жизнь и прочее.

В. М. Причем развернув биографический текст на перекрестке очень разных контекстов. Кстати, жанр этот мало адекватен формату фестивализма, а скорее музея. А это есть еще один аргумент в пользу моего старого тезиса, что наиболее передовой на сегодняшний день институцией являются именно музеи.

К. Ч. Которых у нас, кстати, нет в России.

В. М. Ну, в полном смысле слова, конечно, нет. Хотя если мы возьмем лучшие современные музеи, то они, собственно, и работают с антропологической и персоналистской проблематикой. Вот в чем, собственно говоря, идея Чарльза Эше в его музее Ван Аббе? Приглашая современных художников, чтобы они сделали экспозицию разных разделов исторической коллекции музея, он как раз и провоцирует встречу индивидуальной поэтики и судьбы с историей. Что делает Мануэль Борха в «Reina Sofía»? Огромная институция, которая, в сущности, делает

ставку преимущественно на персональные выставки. Но какие выставки! И если я должен назвать художественные события, которые произвели на меня впечатление и оставили серьезный след, то все увиденные мной там выставки будут в этом, кстати, очень коротком списке.

К. Ч. В связи с этим у меня вопрос. Есть ли какие-то материальные медиумы, в которых такое искусство могло бы воплощаться. Вот, допустим, в 90-е годы считалось, что любая какая-то формальная выхолощенность вредит искусству. Другими словами, есть ли какие-то медиумы этой по-новому понятой эстетики взаимодействия, этого экзистенциального искусства, которое ты ожидаешь? То есть предполагаешь ли ты как куратор существование каких-то материй, с которыми оно будет работать?

В. М. Нет, на сегодняшний день, признаться, я не вижу...

К. Ч. То есть, может ли это быть живопись или это не может быть живопись? Может ли это быть скульптура или не может быть? Чем это может быть и чем это не может быть?

В. М. Я бы сказал, что мы живем в ситуации, когда априорно нет никакой классификации. Априорно предполагается, что художник абсолютно открыт всем технологическим возможностям. Хотя должен сказать, что по моим наблюдениям, — а я стараюсь присматриваться к наиболее интересным молодым европейским художникам — некий реестр наиболее затребованных практик и техник, все таки существует.

К. Ч. Это видео?

В. М. Да, это преимущественно видео, это преимущественно инсталляции, это преимущественно некие жестовые вещи. Это может быть документация. Но ничего такого, что в этом десятилетии заявило о себе в Москве, т. е. нечто, претендующее на статус самостоятельного произведения (с большой буквы), имеющего стационарное физическое бытование, нет подобных аналогов, при всем моем желании, не встречал. Я имею в виду не встречал в инновационном поле, а на художественных ярмарках или в коммерческих галереях этого, конечно же, очень много.

К. Ч. Хорошо, откуда этот симптом в российском современном искусстве? Что это такое?

В. М. Ты знаешь, мне это безумно любопытно.

К. Ч. Даже чисто психоаналитически?

В.М. Ну, я бы сказал, социо-психоаналитически. Сам факт того, что эта парадигма оказалась такой успешной, требует очень ответственной и серьезной аналитики. Устоявшаяся версия, которая чаще всего фигурирует в обсуждениях этого явления, как вообще состояния дел в современном русском искусстве сводится к тому, что это реакция на становление локального русского рынка и на его специфический заказ. Но это хоть и справедливый, но слишком простой и не исчерпывающий проблему ответ.

К.Ч. Это ответ слишком простой, потому что, в основном, художники, говорят не столько о рынке, сколько о том, что художественный процесс невозможен без контакта с правящим классом. Многие единодушны в том, что бытие организуется через те виды производства, которые предоставляет правящий класс, а главное, что он и только он их способен предоставить. Соответственно, надо консолидироваться именно с правящими структурами. Иначе ты выпадаешь из времени. В этом и есть *Zeitgeist*. Такое ощущение, что власть и есть хозяин бытия. Но проблема еще и в окультуривании правящего класса, вопрос окультуривания денег.

В.М. Но и это простое объяснение. Если бы этой логике следовали все русские художники, то Кабаков был бы в свое время героем социалистического труда и народным художником, а сейчас жил бы в разрушенной даче.

К.Ч. Где-нибудь под Москвой.

В.М. Да, уж точно не в Лонг Айленде. Я специально привел пример художника очень точно просчитывающего многие вещи и всегда ориентированного на *Zeitgeist*...

К.Ч. Просто когда возникает критика формализма, к которому так стремится и молодое поколение, и наши старшие зубры, аргументация такая, что любое искусство, апеллирующее к реальности и социальности, не трогает. Оно не обладает этой способностью волновать, о которой ты говоришь. Как недавно высказался Толя Осмоловский в рассылке Grundrisse, в таком искусстве нет жала, нет оргазма. Потом началась дискуссия, в связи с тем как понимать оргазм. Может быть, у человека, слушающего хит по радио тоже возникает волнение. Опять же как определить этот модуль экзистенциального переживания, который почти по Канту мог бы быть и субъективным, и всеобщим одновременно.

В.М. Когда я говорил о произведениях, созвучных культурной антропологии времени, я говорил об искусстве не органистического, а исповедального характера.

К. Ч. Об искусстве, которое не ставит, как Вагнер, на то, чтобы это органистическое воздействие состоялось. Если помнишь, Адорно тоже настаивал на том, что из искусства должно исчезнуть органистическое начало, если его понимать через проект Вагнера. Потому что у него был пример фашизма, пример вот этой пассионарной идеализации экстатичности и прочее. При этом сама интенсивность в тех произведениях, апологетом которых Адорно являлся (сочинений Шенберга, Веберна, Берга), не меньшая, чем у Вагнера. То же самое и с Брехтом. Брехт критиковал катарсис, но тем не менее у него всегда есть в пьесах момент этической метанойи что ли. Просто критика понятия катарсиса была необходима ему, чтобы отмежеваться от буржуазного театра сочувствия и сострадания.

В. М. Там еще есть проблема остранения и разрушения иллюзорности.

К. Ч. Да. Но, в любом случае, критика оргазмического начала в истории искусства имеет целую генеалогию. И, тем не менее, она не означает лишения искусства какой-то интенсивности, что мы часто видим в активистских практиках, которые часто настаивают на том, что простая ситуация, простая иллюстрация, или интервью с каким-то политическим деятелем, который что-то расскажет — т. е. элементарная артикуляция какой-то проблемы уже есть художественное высказывание.

В. М. Эта интенсивность, о которой ты говоришь, мы встречаем у лучших и при чем программно брехтинаских политических художниках от Хааке до Бартана. Однако, я хотел вернуть тебя к внутренним парадоксам, которые привели критическую мысль 90-х к принятию российской компенсаторной арт-системы и со всем ее сомнительным великолепием.

К. Ч. Системы-то особо у нас и нет.

В. М. Нет, совершенно. При чем не то, что она не достаточно развита или развита как то неправильно, а ее именно нет. Т. е. то, что есть и что претендует на то, что оно суть система, лишено каких-либо даже чисто внешних признаков системности. Оно просто организовано не по системным признакам.

К. Ч. Нет системы ни образовательной, ни музейной, ни контекстуальной.

В. М. Никакой, даже галерейной. Но главное как раз не это, а то, что под системой у нас понимают исключительно рыночно-репрезентативную инфраструктуру, в то время как на самом деле под системой искусств принято понимать особый принцип институциональной организации и групповой профессиональной этики, при которой у худож-

ника и критика-аналитика сохраняется автономия от рынка и репрезентации. И в той мере, в какой у нас этой автономии нет и никто ее отсутствием не тяготится, у нас нет и системы искусства.

Впрочем, я не хотел бы пускаться сейчас в псевдосоциологическое описание, почему институциональное развитие в нашем искусстве пошло именно в этом направлении и почему она так устраивает местное общественное мнение. Я об этом много писал и не хочу повторяться. Но мы прервали интересный сюжет — почему искусство этой системе адекватное приняло контуры именно этой поэтики.

К. Ч. А ты читал рецензию Кати Деготь о выставке в Турине? Она пишет, что это первая русская выставка, которая ознаменовывает конец времени гламура, конец плохого вкуса, совпавший с уходом Лужкова. Но именно этот «рафинад» сверху говорит о том, что появилась элита с хорошим вкусом, появился формальный уровень, который теперь может встраиваться и в западный контекст.

В. М. И все-таки, как говорил раньше, ни одно явление не возможно полностью объяснить через социальный заказ. Хотя бы потому, что в случае социального заказа не столько правящий класс формулирует заказ, сколько художники пытаются его угадать. И в этом угадывании всегда сохраняется некоторая мера художественной автономии.

Можно обратить внимание на то, что в этой поэтике есть элемент компенсаторности, при чем выраженный достаточно программно. Я имею в виду, что она предполагает восполнить некий художественный опыт или даже целый этап развития, который русскому искусству в силу некоторых обстоятельств не довелось пережить. Сама эта задача крайне интересная и потенциально чреватая самыми неожиданными результатами. Но одновременно она может оказаться чреватой новым выпадением из общей логики развития, т. е. пока ты живешь непережитым некогда прошлым, ты не живешь настоящим. И тут я могу констатировать, что по моим наблюдениям в 90-е годы при полном отсутствии системы искусства — и в местном, и в универсальном ее понимании, мы жили абсолютно в унисон с европейскими умонастроениями и проблематиками. Опыт 2000-х — это опыт самоизоляции. Те проблемы, которые обсуждают в Москве, то, что волнует здесь художественную среду, очень далеко от того, что обсуждается в мире. Причем я имею в виду не только Европу или Нью-Йорк, но и Восточную Европу, и Индию, и Северную Африку, т. е. регионы, с которыми за последние годы познакомился достаточно близко...

К. Ч. При этом, все ездят по миру, все посещают, но мало понимают.

В. М. Это крайне интересный феномен. Да, люди ездят, смотрят, но не видят. Или видят что-то другое, свое, видят то, что им нужно. Или

создают какой-то свой, очень специфический образ западного мира, на что, кстати, имеют абсолютно полное право. Постколониальная теория говорит о неких *imaginary community*, создающих свои *imaginary* реальности, и никто не может сказать, что образ Запада, созданный им самим, более адекватен, чем его образ, сформировавшийся в России или в Касабланке. Вопрос в том, насколько этот, как и любой иной образ чего бы то ни было, продуктивен и интересен. Тут, кстати, уместен пример постколониальной теории, оказавшейся способной не только дать описание собственного опыта — опыта стран, переживших колониализм и вышедших из него, но и предложившей образ бывшей метрополии, т. е. стран Запада. В результате современный интеллектуальный ландшафт не мыслим без Саида, Бхабха, Аппадурая, Лилы Ганди и многих других. А мы за 20 лет создали ли интеллектуальный проект на основе нашего грандиозного опыта? Возникло ли нечто вроде посткоммунистической теории? В 90-е мне казалось, что мы двигаемся в этом направлении, но художественные процессы последних лет — это скорее уход в какой-то боковой отсек. Может и не лишенный любопытности, чтобы не сказать курьезности, но не дающий интересных выходов. То острое понимание современности, что мы видим сегодня в искусстве Северной Африки, Индии, Восточной Европы (даже если исключить из нее Польшу, являющуюся одной из самых продуктивных современных художественных сцен), и то внимание (никакими олигархами не оплаченное), которое эти контексты к себе приковывают — все это, к сожалению, крайне далеко от наших реалий.

К. Ч. Здесь, возможно, срабатывает следующий момент. Например, есть какой-то реестр художников на Западе, — очень дорогих художников и очень культовых, представленных в важнейших современных музеях и одновременно преподающих, например, в академиях, (типа Дойга, преподающего в Дюссельдорфе). Например, профессора дюссельдорфской академии — это не просто коммерчески успешные художники, а классики немецкого искусства. Я не знаю, Крэг, Клапек, Херольд, Люперц являются национальным достоянием немецкого современного искусства. При этом именно в этом контексте ни студенты, ни профессора совершенно не имеют никакого представления о транснациональной актуальной сцене. То есть там тоже эти два контекста — локальный академическо-коммерческий и глобальный критическо-политический, которые друг о друге не знают. В этой академии не знают, кто такая Хито Штайерл, может быть, даже не видели ее работы. В Дюссельдорфской академии считается, что вся эта глобальная критическая сцена (которая тем не менее не избегает фестивальности и энтертейнмента в свою очередь, как ты уже упомянул) это какие-то бродяги без рода без племени (типа Андреаса Зикмана). Блуждают по свету, что-то такое лепечут актуально-политическое. На самом же деле, в искусстве пусть и современном главное художник-мастер, пусть и очень высокого класса. Возможно,

именно этот уровень европейского мастерства и хотят достигнуть некоторые из нынешних молодых художников? Я имею в виду то, что здесь, в России, традиция высокого модернизма сводится к апологии художественного объекта и мастерства, — не в сторону ментальной проработки художественной жизни, которая вполне может выражаться формально... Мне, например, очень нравятся работы Сола Левитта, Дональда Джадда; это живое размышление над формой, пространством. Но я считаю, что, например, минималистский объект как раз несамодостаточен со своей формой, он резонирует с пространством, с организацией времени...

В. М. И. на минуточку, с социальными идеями.

К. Ч. С социальными идеями, безусловно. То есть он не может отождествляться с классической эстетической формулой восприятия XIX века? Я просто хотела сказать, что и в западных академиях эта тенденция делать классический канон из модернизма существует.

В. М. Но с другой стороны, если вернуться к искусству социального взаимодействия, целый ряд художников, причем очень значительных художников, настаивают на формальном начале. Один из лучших итальянских художников — Альберто Гарутти. Мы с ним случайно встретились в поезде по дороге из аэропорта Мальпенса в Милан. Все 40 минут дороги он интенсивно обсуждал со мной свой новый социальный проект. В частности ему надо было изготовить из бетона несколько скульптурных изображений собак. И хотя никакого отношения к пластике они не имели, но он мучительно вопрошал: «Какова должна быть мера их обобщенности? Какая мера натуральности?». Я хочу сказать, что, на самом деле, некая высокая культура визуального отнюдь не отменена. Высокая пластическая культура никогда не оставляла современных художников. И для того чтобы ее продемонстрировать, совершенно необязательно это превращать в самоцель.

К. Ч. Конечно. Но, наверное, можно все-таки констатировать, что современное искусство, учитывая его междисциплинарный характер и политическую ангажированность, уже нельзя назвать изобразительным?

В. М. Так мы уже даже не говорим сегодня о *visual art*, мы уже говорим *visual practices*. Это уже практики, но все-таки визуальные!!! И поэтому, возвращаясь к тому, что ты говорила, я хочу обратить внимание на следующее: эта охранительная олимпийская позиция мэтров по-своему, если она этически состоятельна, может вызывать и уважение. Может все-таки не Дойга или Клапека, но...

К. Ч. Герхарда Рихтера?

В. М. Вроде Герхарда Рихтера, да. Если избавиться от одержимости актуализмом, чем мы, кстати, страдали в 90-е, и принять многослойность и многотемпоральность как норму культурной ситуации, то мне кажется, такие позиции крайне важны. Они важны как гаранты скорее этического в искусстве, чем сугубо профессионального. Это люди, которые подчас лишь достраивают свой личный проект, теряя иногда контакт с реальностью сегодняшнего дня, с реальностью сегодняшнего поколения, однако крайне поучительно наблюдать, как художник сохраняет верность своему проекту, проносит его через рутинированность, через искусства рынка и академической славы...

К. Ч. Через аскезу...

В. М. Через аскезу. Это тоже огромная этическая мобилизация. И в этом есть свой этический подвиг.

Однако раз я сослался на многослойность современного художественного мира, то хотел бы несколько развить это наблюдение. Мир искусства стал действительно крайне сложно организованным, что приводит в кризис многие сложившиеся методы его описания, как и описания его динамики. Недавно, в 80-е и даже в 90-е годы, казалось, что есть система искусства, она имеет поступательный, но однолинейный вектор обновления — от инновации к китчу. Казалось, что она устроена очень логично и иерархизировано. Сейчас эта иерархия абсолютно расстроилась. И смешно сказать, одна из причин новой затребованности эстетики взаимодействия состоит отчасти и в том, что художественная реальность, вопреки всей ее высокой институционализированности, опрокинулась в антропологические миры. Что я имею в виду? Я имею в виду, что в настоящий момент более чем когда-либо определяющую роль играют некие неформальные связи и альянсы, идущие поперек институций, их некогда сложившейся иерархии и репутации. И этих альянсов или *network*'ов много и они далеко не всегда взаимодействуют. Грубо говоря, есть Стамбульская биеннале, туда можно пригласить Чарльза Эше, и он сделает замечательный проект с Васифом Кофтуном, как это было в 2005 году. А потом они могут пригласить Йенца Хофмана — человека из другого измерения, и результат его работы будет также из другого измерения. Это две совершенно разные современности, разные актуальности. Или же ранее казалось, что «Документа» по определению не может не быть значимым событием. Понадобился Бургель, чтобы эту аксиому опровергнуть. Можно открыть журнал *Flash Art* и *Afterall* и убедиться, что они освещают не столько разные выставки, и представляют разных художников, и пишут им разные критики (такое бывало и раньше), а то, что каждый из этих изданий исходит из принципиально разных представлений о том, что такое современное искусство как феномен и институт. А потому многие читатели *Afterall*'а могут и не помнить, что *Flash Art* вообще существует, так как

он просто не присутствует в их жизненном мире. Заметь, что, когда я вошел в интернациональный художественный контекст в конце 80-х, к *Flash Art* у могли относиться по-разному, но читали его все.

К. Ч. Возникает новая постинституциональная логика?

В. М. Новая логика, да. И логика эта сетевая. Причем она интересным образом обретает и институциональные контуры. Недавно группа небольших европейских музеев – Ван Аббе в Айнхофене, МУХА в Антверпене, Модерна галерея в Любляне и МАГБА в Барселоне заключили между собой альянс, получивший выразительное название *Internationale*. Они предполагают брать друг у друга работы в постоянную экспозицию, делать совместные проекты, координировать деятельность и т. п. И совершенно очевидно, что никакого отношения к тому, чем будет заниматься в этот период столь часто упоминаемая в нашей прессе Тейтмодерн, их работа иметь не будет. Это будут опять разные миры.

Остается открытым вопрос, является ли какой-то из *network* 'ов эталонным или безусловным лидером? Думаю, это вопрос индивидуально-го решения и одновременно индивидуального риска.

К. Ч. Последний вопрос. Ты сказал, что тебе, как куратору, было бы сейчас интересно делать персональные проекты. С другой стороны, ты являешься именно тем куратором, который дирижировал хором множества художественных голосов. Но нуждается ли персональная биография в курировании?

В. М. Но ведь и любая биография содержит в себе множество голосов, нуждающихся в дирижировании.

К. Ч. Но здесь нарекания художников вызывает тот момент, что кураторское высказывание, претендует быть почти художественным. Оно стремится создать метапозицию над «моим» художественным высказыванием. Эта метапозиция доминирует над всем пространством. Допустим, есть какая-то единая перспектива, единая концепция, под которую подверстывается целый ряд работ разного качества и содержания. Хотя, возможно, это аргумент, касающийся плохих кураторов.

В. М. Совершенно справедливо. Это аргумент, касающийся плохих кураторов.

К. Ч. И все-таки для меня остается не до конца ясным, как совместить кураторскую практику, а также эстетику взаимодействия, которая связана, с концептуализацией многих голосов, пространств, идей, и работу с биографией одного художника, его творческого одиночества? Не входит ли это в конфликт с твоей прошлой практикой.

В. М. Многие художники 90-х столкнулись в конце десятилетия с тем, что им стали предлагать сделать ретроспективные выставки. Так возник феномен *relational retrospectives*. Проблема здесь в том, что в силу характера их работы ретроспективный ее показ по определению предполагает новое творческое усилие. И если следовать этой логике достаточно последовательно, то нельзя не прийти к тому, что если произведение является открытой системой (как говорил Умберто Эко), то чем больше творческих интерпретаций оно порождает, тем более оно состоятельно.

Стремление оградить себя от внешнего вмешательства присуще чаще всего рыночно ориентированным художникам. Им крайне важно удержать контроль за репрезентацией своих работ, так как в той системе, в какой они функционируют, она напрямую связана с ценами. И думаю, что психоаналитики проинтерпретировали этот болезненный контроль за собственным творчеством как симптом одновременно влечения и страха смерти: они хотят заключить его в никому не доступный мавзолей, а с другой стороны, с ужасом сознают, что их власть над своим искусством конечна, так как конечны они сами. Существование на перекрестке различных интерпретаций — это и есть жизнь, причем при жизни художника и после нее.

К. Ч. Значит, ты считаешь возможным откурировать чужую экзистенцию?

В. М. Курировать персональную выставку как чужую экзистенцию — это задача новая. Надо искать методологию. Впервые я на это вышел, когда мне предложили подумать о выставке Пригова, человека, которого я лично очень хорошо знал, и чье отсутствие как раз для меня экзистенциально очень ощутимо. Но, в принципе, если речь идет о художнике живом, то это и сотрудничество, диалог с художником. Кстати говоря, выставка, которую я собираюсь делать, «Невозможное сообщество», — это персональная выставка группы «Escape».

К. Ч. Но все-таки там участвует огромное количество художников.

В. М. Да, и хотя самой группы «Escape» на выставке по объективным причинам будет не много (они ведь уже не работают вместе и не могут повторить старые работы), но это в некотором смысле все равно персональная выставка.

К. Ч. Другими словами, ты вводишь в историю персонального высказывания целый ряд творческих высказываний?

В. М. Да, художественное высказывание полифонично, оно может выявляться через другое.

К. Ч. И, наконец, последнее. Совместимы ли в самой работе художника эстетика взаимодействия и экзистенциальная направленность?

В. М. Возьмем Йаел Бартана или Катарину Шеда. Это искусство политического активизма, но одновременно искусство пронзительно личное. У той же Ольги Чернышевой всегда есть этот элемент взаимодействия с реальностью и ее человеческими обитателями. У Йоханны Биллинг тоже всегда есть нарратив, какие-то реальные персонажи и личное к ним отношение. Но при этом есть и элемент социального контакта, социального взаимодействия...

К. Ч. С реальными формами жизни.

В. М. Да, с реальными формами жизни.

Ноябрь 2010