

СТЮАРТ ХОУМ

Штурмуня культуру
Утопический самиздат
от леттеризма до Class War

асебня
2020

Стюарт Хоум

Штурмующая культуру.

Утопический самиздат от леттеризма до Class War

УДК 7.011.3

ББК 85.7

«Хоум развенчал мифы вокруг политических и арт-практик противников доминирующей культуры. Его книга служит главным ориентиром в сфере, которая во многом недоступна на английском языке. Она непринужденно и честно подвергает все сомнению, ее чтение не замедлит поразить вас».

Так книгу представляла британская пресса 30 лет назад. Сейчас этот обзор авангардистских движений второй половины XX века уж точно не годится как источниковедческая база. Не любой художник или исследователь сочтет мысли ее автора метким или остроумным комментарием всем известным событиям от сюрреализма до панк-движений. Сами описываемые события уже давно поглощены масс-культурой (или же вытолкнуты на ее периферию, что часто равнозначно). Сам автор – Стюарт Хоум – вряд ли продолжает шокировать кого-либо своей дерзкой и безбашенной прозой.

Читатель может спросить: чем же интересна эта книга сегодня и зачем впервые переводить ее на русский? Резонный вопрос. Попробуем разобраться вместе.

Хоум Стюарт. Штурмующая культуру. Утопический самиздат от леттеризма до Class War / пер. с английского. – Асебия, 2020. – 241 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1 КОБРА

ГЛАВА 2 ДВИЖЕНИЕ ЛЕТТРИСТОВ

ГЛАВА 3 ЛЕТТРИСТСКИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛ (1952-1957)

ГЛАВА 4 КОЛЛЕЖ ПАТАФИЗИКИ, ЯДЕРНОЕ ИСКУССТВО И МЕЖДУНАРОДНОЕ ДВИЖЕ- НИЕ ЗА ИМАЖИНИСТСКИЙ БАУХАУС

ГЛАВА 5 ОТ «ПЕРВОГО ВСЕМИРНОГО КОН- ГРЕССА ОСВОБОЖДЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ» К СОЗДАНИЮ СИТУАЦИОНИСТСКОГО ИНТЕР- НАЦИОНАЛА

ГЛАВА 6 СИТУАЦИОНИСТСКИЙ ИНТЕРНАЦИ- ОНАЛ В ЕГО «ГЕРОИЧЕСКОЙ» ФАЗЕ (1957- 1962)

ГЛАВА 7 О ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ СКУДНОСТИ СПЕКТО-СИТУАЦИАНИСТОВ И ЛЕГИТИМНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ВТОРОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА

**ГЛАВА 8 ЗАКАТЫВАНИЕ ОГУРЦОВ, ПРО-
ВАЛ СПЕКТО-СИТУАЦИОНИСТСКОЙ КРИТИ-
КИ И НИЩЕ-СТУДЕНЧЕСКИЙ ПАМФЛЕТ**

**ГЛАВА 9 ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ
ФЛЮКСУС И ЕГО «ГЕРОИЧЕСКИЙ» ПЕРИОД**

**ГЛАВА 11 ГУСТАВ МЕЦГЕР И АВТОДЕСТРУКТИВ-
НОЕ ИСКУССТВО**

**ГЛАВА 12 ГОЛЛАНДСКИЕ PROVO,
КОММУНЕ 1, MOTHERFUCKERS, ЙИППИ И
БЕЛЫЕ ПАНТЕРЫ**

ГЛАВА 13 МЭЙЛ-АРТ

ГЛАВА 14 ЗА МЭЙЛ-АРТОМ

ГЛАВА 15 ПЭНК

ГЛАВА 16 НЕОИЗМ

ГЛАВА 17 CLASS WAR

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Этот текст проще понять, если учитывать аудиторию, для которой он был написан. Под основной аудиторией подразумевались те люди, кто уже был связан с описываемой традицией. Вторичной аудиторией считались те, кто по тем или иным причинам интересовался этой традицией, но не участвовал в ней¹.

Книга насыщена цитатами — это наглядно демонстрирует обсуждаемый материал и экономит время автора. Коль скоро цитаты нужны для иллюстрации, чтобы сократить текст, автор не всегда исследует противоречия внутри цитат².

Например, введение начинается с цитаты из американского раздела (Спекто-) Ситуационистского Интернационала. Цитата иллюстрирует то, как спекто-ситуационизм заочно высмеивал ту трактовку, которую это движение получило в этом тексте (хотя такая реакция не доказывает, что эта трактовка нелепа). Та же цитата содер-

1. Этот абзац как раз исключение из правила, ведь он написан именно для второй аудитории.

2. В частности, идеи Генри Флинта, Густава Мецгера, COUM Transmissions, Полин Смит, Витторе Б. Арони и Тони Лоус можно легко разбить да высмеять в пух и прах. Как и собственные идеи Хоума, если они вообще были.

жит ряд очень сомнительных утверждений; например, фраза «конкурирует и, следовательно, равна». Достаточно привести пример из другой области: Гана конкурирует с СССР на Олимпийских играх, но вывести из этого равенство двух государств значит поддаться грубому и в итоге бессмысленному обобщению³.

Дата и место рождения указаны по возможности. Серьезные трудности, с которыми сталкиваются при сборе биографических сведений для подобных исследований, означают, что появление таких данных как минимум странно.

3. Как показано в книге, основной теоретический прием разных ситуационистских групп, в частности — фракции дебористов, заключался в том, чтобы выставить грубое обобщение в качестве неопровержимого факта. Это произвело эффективную пропаганду и просто позорную теорию. Для примера приведем тезис Дебора из «Общества спектакля»: *«Туризм, человеческий кругооборот, рассматриваемый как потребление, является побочным продуктом кругооборота товаров и сводится, по сути, к одному единственному развлечению: поехать и посмотреть на то, что уже стало банальным. Наличие экономической организации посещения различных достопримечательностей уже обеспечивает одинаковость этих достопримечательностей. Та же самая модернизация, благодаря которой из путешествия было изъято время, которое раньше тратилось на перемещение в пространстве, отняла у него и реальность самого такого перемещения»*

ВВЕДЕНИЕ

Этот мир пытается взять под свое крыло самые
ради кальные жесты: авангард его субкультуры слу-
жит для того, чтобы создать впечатление, что СИ
конкурирует с (и, следовательно, равен) Реджису
Дебрею, который равен Пантерам, которые равны
Партии мира и свободы, которая равна Йиппи, ко-
торые равны Лиге сексуальной свободы, которая
равна рекламе на обороте, которая равна цене на
обложке. The Barb, the Rat, Good Times и так далее
— неважно. Старые шоу, новые рынки».
«Практика теории» американской секцией
(спекто)

Ситуационистского Интернационала
(СИ №1, Нью-Йорк, 1969).

Если термин «искусство» приобрел свое
современное значение в XVIII веке, то любая
традиция противодействия ему не должна да-
тироваться ранее этого периода.

В Древней Греции и средневековой Европе
категория «искусство» охватывала множество
видов деятельности, многие из которых сейчас
сводятся к «ремеслу». Те активности, которые
сохранили титул «искусство», теперь осущест-
вляются людьми (sic!) гениальными.

Искусство взяло на себя функцию религии,

причем не просто как высшая и, в итоге, непознаваемая форма знания, но и как легитимная форма мужской эмоциональности. В художнике мужского пола видят гения выражений чувств, что традиционно расценивалось как нечто «женское». Он строит мир, в котором мужчина героизируется, демонстрируя «женские» черты; а женщине отводится не интересная подчиненная роль⁴.

«Богема» колонизирована буржуазными мужчинами, некоторые из них «одержимы гением». Буржуазных вимминок (winmin), чье поведение напоминает «мужских гениев», считают «истеричным», тогда как пролетариев любого пола, ведущих себя таким образом, просто называют «чокнутыми». И в практике, и в содержании искусство носит классовый и гендерный характер. Хотя его апологеты считают искусство «универсальной категорией», это просто неправда. Каждый опрос посещаемости в художественных галереях и музеях показывает,

4. См. раздел «Великое искусство и великая культура» в «Манифесте ОПУМ» Валери Соланас (Olympia Press, Нью-Йорк, 1968). Джейн М. Тейлор подробно разобрала позицию Соланас в беседе с ней.

что «ценить» «искусства» могут почти исключительно люди с высоким доходом⁵.

Поскольку «искусство» как категория было спроецировано на религиозные образы Средневековья, не удивительно, что те, кто выступает против него, должны расположить себя в «утопическом потоке». Иными словами, они, в свою очередь, восходят к средневековым ересям. Постфактум легко увидеть традицию, которая тянется от Свободного Духа через труды Уинстенли, Коппе, Сада, Фурье, Лотремона, Уильяма Морриса, Альфреда Жарри и далее в футуризм и дада — затем через сюрреализм в леттеризм, различные ситуационистские движения, флюксус, мейл арт, панк, неоизм и современный анархизм. Принимая это в качестве гипотезы — и не беспокоясь о том, является ли такой ракурс «исторически верным», — мы построим из этих фрагментов «осмысленную» историю. Независимо от исторической верности это поможет нам понять разрозненные явления. Если игнорировать «историческую

5. Подробный статистический анализ взаимоотношений между искусством, социальным классом и профессией см. в статье Пьера Бурдьё «Различение: социальная критика суждения».

верность» гипотезы, позволяющей связать разрозненные явления, то вполне может оказаться, что они объединены заведомо неверно.

Средневековые выражения этого утопизма обычно понимались в «религиозном» ключе. Но в XX столетии эта традиция считалась преимущественно художественной. Такая категоризация отражает редукционистские стратегии академиков: утопия всегда нацелена на интеграцию всей человеческой деятельности. Средневековые еретики хотели упразднить церковь и осознать рай на земле, тогда как их коллеги XX века искали конец социального разделения, одновременно противостоя и «политике», и «культуре»⁶.

Дискурсивный сдвиг в этой традиции прои-

6. Термин «искусство» используется в этом тексте несколькими противоречивыми способами. При использовании в строгом смысле он означает высокую культуру правящего класса. Однако некоторые персонажи книги используют тот же термин для обозначения произведений, которые как раз таки противопоставляют себя культуре правящего класса. Хотя между означающим и означаемым нет фиксированной связи, в его нынешнем использовании термин «искусство» означает серьезную культуру — высокую культуру правящего класса. Это значение подразумевается — но не явно — в расхожем понимании искусства как выражения индивидуального гения («глубокая вещь»). Я углубляюсь в этот аргумент в главе 7.

зошел с появлением футуризма. Он был обусловлен развитием современных технологий и общественного транспорта. Чтобы удовлетворить идеологические запросы своих казначеев, историки обычно относили футуризм к остальным направлениям рубежа веков. Но футуризм вышел за рамки живописи, поэзии и музыки, чтобы создать «футуристическую» одежду и архитектуру и, возможно, самое главное — футуристическую «политику», которая слилась со всей остальной футуристической деятельностью в заново открытой «тотальности». «Мы уже живем в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость», — заявлял Первый футуристический манифест. Клеймение футуристической политики как фашистской — ход частый и настолько же неверный. На зарождение футуризма влияли труды Прудона, Бакунина, Ницше и, в особенности, Жоржа Сореля. Конечно, неймдроппинг — лучший аргумент нефашистскости футуризма. «Пусть же они придут, веселые поджигатели с испачканными сажей пальцами! Вот они! Вот они!.. Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи!..

Какой восторг видеть, как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расплзшиеся!.. Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города!» — Первый футуристический манифест.

Из всех утопистов дада на своем пике наиболее ясно и последовательно спаяла теорию и практику, чем футуризм. Дадаизм начался в Цюрихе, но был реализован в Берлине. В манифесте «Что такое дадаизм и что он хочет в Германии?» Рихард Хюльзенбек и Рауль Хаусман требовали «введения прогрессивной безработицы посредством тотальной механизации всех сфер деятельности» и создания «Дадаистского консультативного совета по вопросам модернизации жизни в каждом городе численностью более 50 000 жителей».

В эссе «В начале дада: история дадаизма» (1920) Хюльзенбек пояснил, как его вариант утопизма связан с «искусством»: «Для дадаиста необходимо выступать против искусства, так как он разгадал его обман, увидел в нем моральный вентиль безопасности». И далее: «Дада — это вариант немецкого боль-

шевизма. Надо лишить буржуа возможности «скупать искусство в свое оправдание». Искусство вообще нужно изрядно выпороть, чего и требует дада со всей страстью своей ограниченности».

В более позднем эссе «Дада живет» (1936) Хюльзенбек объяснил, почему историки считали дада художественным движением: «В Париже Тцара исключил из дадаизма его революционный и творческий элемент и попытался конкурировать с другими художественными движениями. Дада — это бесконечный революционный пафос, нацеленный на рационалистическое буржуазное искусство. Но само оно художественным движением не является. По словам канцлера Германии, в дада революционность всегда была ярче конструктивности. Тцара и не изобретал дадаизм, и не понимал его. В Париже он реформировал дада для личного пользования нескольких человек, так что это было просто снобизмом».

Парижский дадаизм позже переименовали в сюрреализм. Под этим названием он стал самой дегенеративной вариацией утопической традиции в довоенные годы. Тогда как берлин-

ская дада отвергла как искусство, так и работу (эти темы позже поднимет Ситуационистский Интернационал), сюрреалисты приняли живопись, оккультизм, фрейдизм и другие буржуазные мистификации. Ясно, что будь сюрреализм самостоятельным движением, а не вырождением дада, любое отнесение его к утопической традиции было бы как минимум спорным.

В довоенных течениях основные черты утопизма XX века видны со всей отчетливостью. Его сторонники стремятся не просто к слиянию искусства и жизни, но к объединению всей человеческой деятельности. Они критикуют социальное разделение и отстаивают концепцию целостности. Начиная с 1920-х годов утописты осознавали принадлежность к давней традиции (по крайней мере, до дада и футуризма) и были в курсе, что раньше подобные «воззрения» провозглашались как религиозные ереси. В традиции немалую роль играл самиздат — он позволял ей оставаться (хотя бы частично) автономной от культурных и коммерческих институтов правящего класса. Поэтому нью-йоркский «нео-дада» и европейский новый реализм, организованные вокруг критиков и галерей, нельзя отнести к этой традиции, хотя искусствоведы часто возводят их к дада. Даже группа Zero, занимавшаяся самиздатом и самоорганизацией выставок, не может считаться уто-

пистской, поскольку они называли свою деятельность «искусством».

В XX веке те, кто придерживался «утопических» принципов, работали между «искусством», «политикой», «архитектурой», «урбанизмом» и всеми другими специализациями, возникающими из разделения. Утописты стремятся «создать» «новый» мир, в котором все эти специализации исчезнут вовсе.

В книге я предполагаю, что читатель понимает следующее. Хотя описываемые движения противопоставляют себя «потребительскому капитализму», они все равно возникли в обществах, сама структура которых не позволяет полностью избежать логики «рынка». Это особенно заметно в движениях, отталкивающихся от концепции инноваций — она присуща обществу, основанному на регулярном устаревании. При этом описываемые движения не всегда проваливали разрыв с идеологией правящего класса. И хотя они часто сталкиваются с теми же проблемами, что и серьезная культура, они подходили к ним с другого ракурса⁷.

Как и о принадлежности доминирующему обществу, не следует забывать и о том, что эти движения (хотя бы частично) являлись реакцией на длительный период бретонского оледенения, чье негативное влияние на утопическую традицию не

отличалось от последствий сталинизации рабочего движения.

Я не фокусировался на связи утопической традиции с доминирующими способами организации, потому что верю, что современный читатель вполне способен сделать такое сравнение сам. Но подчеркну, что одно то, что я вычленил отдельные течения из социальной тотальности, ни в коем случае не означает, что они существовали изолировано. Я хочу дать краткую историю политико-культурного феномена, чьи завоевания — до настоящего времени — в англоязычном мире оставались либо неизвестными, либо загадочными до недоразумения. И уж точно я не стремился описать эти течения с акцентом на позицию, которую они занимают в доминирующем обществе.

7. Грант Кестер в октябрьском номере *New Art Examiner* 1987-го написал об одном из движений так: «Неоизм важен, поскольку он затрагивает многие проблемы, которые поднимались в последних работах постмодерна. Критика оригинальности или коммодификации от художников вроде Шерри Левина и Джеффа Кунса, ведется, однако, изнутри арт-мира и через производство произведений искусства. Неоизм, восходящий к Флюксусу и Ситуационизму, которые предпочитают абстрактную деятельность (*non-objective activities*), предлагает ценную альтернативу. Неоизму удастся убедительно критиковать коммодифицированные произведения искусства, в то же время поддерживая систему, которая и обеспечивает непрерывность теоретического и практического диалога.

ГЛАВА 1. КОБРА

Происхождение КОБРА диалектично и по факту кроется в сюрреализме, точнее — в отказе от его ложных доктрин. С 1926 года в Бельгии существовала группа «сюрреалистов», но она развивалась в ином направлении, нежели те, кто попал под влияние Бретона в Париже. В Бельгии особо не интересовались мистицизмом и автоматизмом.

Кристиан Дотремон (1922-1981), одна из ключевых фигур движения КОБРА, присоединился к бельгийским сюрреалистам после публикации его первой книжки «Ancienne Eternite», длинной любовной поэмы. Он установил контакт с Бретоном в Париже, но в итоге был вынужден порвать с ним из-за вопросов мистики и компартии. Вернувшись в Европу после Второй мировой войны, Бретон не хотел иметь ничего общего с коммунистической партией и пытался сделать «магию» центром сюрреалистической активности. В 1947 году Дотремон ответил созданием «Революционной сюрреалистической группы», чтобы «возобновить сюрреалистические эксперименты, утвердить свою независимость и, в то же время, напомнить о необходимости совместных действий».

В своих лекциях и теоретических трудах Дотремон всегда подчеркивал необходимость коллективной деятельности. На первом собрании Революционной сюрреалистической группы в октябре 1947 года Дотремон воспользовался недавно опубликованной книгой Анри Лефевра «Критика повседневной жизни» и подчеркнул, что «сюрреалистический» эксперимент должен проходить в контексте повседневной жизни.

Датский художник Асгер Йорн (1914-1973) был непосредственным сторонником группы Дотремона. Йорн уже познакомился с Бретоном и отверг парижскую группу сюрреалистов как «реакционеров». В то время Йорн был центральной фигурой в группе организаторов. Это был союз художников, писателей и архитекторов, который первоначально собирался вокруг журнала «Helhesten» («Дом ада»), который издавался в Копенгагене в 1941-1944 годах. В его состав входили художники Якобсен, Альфельт и Билле, писатели Шейд и Нэш (брат Йорна) и архитектор Ольсен. Материалы «Helhesten» эклектично варьировались от изображений, критикующих общество потребления, до текстов о джазе, от поэзии до статей о черном

искусстве (negro art), от кинокритики до обзоров североευропейской культуры.

Дотремона и Йорна познакомил голландский художник Констант. Йорн впервые встретил Константа в 1946 году на выставке Миро в Париже и позже в тот же день — случайно в кафе. Константу предстояло внести существенный вклад в формирование КОБРЫ. В 1948 году он основал голландскую группу «Рефлекс», в нее входили Аппел и Корнель. В журнале «Рефлекс» группа публиковала литературные тексты, стихи, статьи о поп-культуре и теоретические разработки своей экспериментальной платформы (в том числе — противостояние стандартизации влияния общества De Stijl). Первый выпуск «Рефлекса» содержал два текста Константа: один манифест, другой — «Декларация Свободы», где он заявлял:

«В беспрецедентной культурной пустоте, последовавшей за войной... правящий класс все больше подчиняет искусство себе... Мы считаем, что сложившаяся культура индивидуализма осуждается той самой культурой, которая породила ее; потому что эта условность мешает проявлению воображения и

стремлений, а также препятствует столь необходимому самовыражению... Пока формы искусства навязываются исторически, искусство не может быть популярным, даже если оно соглашается на такие уступки, как активное участие публики. Популярное искусство характеризуется чрезвычайно важным самовыражением, носящим направленный и коллективный характер.

Сейчас рождается новая свобода, которая позволит людям удовлетворять свои творческие желания. В результате этого профессия художника перестанет занимать привилегированное положение, и именно поэтому некоторые современные художники сопротивляются этому. В переходный период художественное творение противостоит существующей культуре и одновременно объявляет будущую. С этим двойственным аспектом искусство занимает революционную роль в обществе».

В этом трактате видно то, что станет основой КОБРЫ. Группа КОБРА была сформирована в ноябре 1948-го после того, как шесть делегатов вышли из конференции в «Международном

центре документирования авангардного искусства» в Париже, протестуя на уровне простого обсуждения. Шесть из них встретились в кафе на набережной Святого Мишеля, где сформировали диссидентскую группу. Краткое заявление было составлено Дотремоном («единственной причиной для поддержания международной деятельности является экспериментальное и естественное сотрудничество, позволяющее избежать стерильности теории и догматизма») и подписано Константом, Аппелем и Корнелем от имени голландской группы «Рефлекс», Йорном от имени датской группы «Хост» и Дотремоном и Нуаре от имени (в основном бельгийской) группы Революционных сюрреалистов.

Через пару недель Дотремон изобрел название КОБРА (составленное из первых букв городов КОпенгаген, БРюссель, Амстердам). Тогда же состоялось первое мероприятие КОБРЫ - в рамках ежегодной кооперативной выставки «Хост» в Копенгагене. В то время отдельные группы, входящие в состав КОБРА, еще не объединились полностью и, таким образом, являлись полуавтономными.

С момента основания КОБРА выросла до 50-ти живописцев, поэтов, архитекторов, этнологов и теоретиков из 10-ти разных стран. Их могло бы быть больше, если бы «железный занавес» не врезался в культурную и политическую жизнь Европы. В свое время КОБРА поддерживала контакт с чешской группой Ra, а работы Йозефа Истлера из Праги были показаны в рамках амстердамской выставки КОБРА в 1949 году. Но репрессии в Чехословакии положили конец этим связям.

КОБРА проводила совещания, выставки, обмены мнениями и выпускала журнал «КОБРА». Большую часть этой деятельности возглавляли Констант, Дотремон и Йорн, хотя журнал должен был издаваться различными группами, использующими французский язык в качестве общего.

Хотя КОБРА работала как коллектив, группа не обошлась без напряженностей. Летом 1949 года Констант, Йорн и их жены уехали отдыхать на остров Бомхольм. Именно здесь Йорн завел роман с женой Константа Мэти, на которой женился позже. Это вызвало неодобрение, особенно со стороны различных датских членов

КОБРА, которые считали, что Йорну не следовало связываться с женой другого художника, когда художник был гостем в их стране.

Движение сталкивалось и с политическими проблемами. Дотремон, Якобсен и ряд других были вынуждены порвать с компартией из-за её поддержки соцреализма. Это не ослабило политических убеждений движения («Кто обладает экспериментальным духом, тот обязательно должен быть коммунистом» — Дотремон). Впрочем, было очевидно, что коммунисты никогда не согласятся с высказыванием Дотремона о том, что «пятно цвета — это крик в руках художника... крик самой своей сути», этому разрыву предшествовал долгий духовный поиск.

С самого начала движение критиковало сюрреализм. В тексте «Le Discours Aux Pingouins» (Речь пингвинов), опубликованном в «КОБРА 1», Йорн анализирует бретоновское определение сюрреализма как «чисто психический автоматизм» с использованием материалистической диалектики. Ссылаясь на свою сознательную экспериментальную позицию, Йорн демонстрирует, что индивидуальное творчество не объяснимо исключительно в ключе психических явлений. Экспликация сама по себе является физическим действием, материали-

зующим мышление, и поэтому психический автоматизм естественным образом соединяется с физическим автоматизмом. В письме Йорну Дотремону предупредил его о трех опасностях автономного развития КОБРЫ — сюрреализме, абстрактном искусстве и соцреализме.

Одним из главных проектов КОБРА было создание новой городской среды в пике рациональной архитектуры Ле Корбюзье. Мишель Колле, в статье в «КОБРА 1» пишет:

«...здания не должны быть убогими или анонимными, они не должны быть экспонатами музея; они должны общаться друг с другом, интегрироваться в окружающую среду, чтобы создавать синтезированные «города» для нового социалистического мира».

Именно художнику Константу предстояло разработать концепцию унитарного урбанизма КОБРА и перенести ее вместе с ним в Ситуационистский интернационал (СИ). Именно Констант в 1949 году в редакционной статье «КОБРА 4» разработал ряд тезисов о желании, неизвестности, свободе и революции, которые впоследствии станут ключевыми для СИ:

«...говорить о желании означает говорить о неизвестном, о желании свободы... Свобо-

да нашей общественной жизни, которую мы предлагаем в качестве первоочередного обязательства, откроет дверь в новый мир... Невозможно познать желание, не удовлетворив его, а удовлетворение желания — это революция. Современная культура, будучи индивидуалистической, заменила творчество на «художественное производство» и породила лишь признаки трагического бессилия. Творить — это всегда обнаруживать то, чего не знаешь... Именно наше желание совершает революцию».

Внутреннее и внешнее давление привело к распаду КОБРА в 1951 году. В «Ce Que Sant Les Amis De COBRA Et Ce Qu'ils Repreent», опубликованном в номере журнала СИ за декабрь 1958-го, Йорн и Констант подвели итоги:

«В 1951 году Международная организация Художников-Экспериментаторов распалась, представители ее наиболее развитой тенденции продолжили свои поиски в новых формах, но другие отказались от экспериментальной деятельности и теперь используют свой «талант», чтобы сделать стиль КОБРЫ в живописи единственно ощутимым результатом своего присутствия в движении».

Движение леттристов было основано в по-

ГЛАВА 2. ДВИЖЕНИЕ ЛЕТТРИСТОВ

слевоенном Париже румыном Исидором Изу (род. в 1925 году, наст. имя Жан-Исидор Гольдштейн) и французом Габриэлем Помераном (род. 1926). С самого своего начала леттризм был связан со скандалами. По случаю первой публичной презентации леттризма 8 января 1946 года русский поэт Ильязд организовал встречное контр-мероприятие, где показал, что история искусства помнит многочисленные прецеденты того, что Изу оформил как леттризм. В 1946 году Изу сорвал лекцию Мишеля Лейриса о дада в театре Вьё-Коломбье и вышел вместо него читать свои стихи⁸. В этом же году вышел

8. Различные источники дают представление об этом событии с небольшими вариациями. Морис Леметр в своей лекции «Открытия леттризма в поэзии и музыке», прочитанной в Колледже Льюиса и Кларка, Портленд, штат Орегон, США, 24/5/1976 утверждает, что:

В 1946 году в ходе первого послевоенного спектакля Тристана Тцара «La Fuite» («Полет»), бесспорного руководителя движения «Дада», на сцену театра Вьё-Коломбье подскочили несколько неизвестных молодых людей, кричавших: «Мы все это знаем, достаточно старых вещей! Мы хотим что-то новое, давайте послушаем о леттризме!» И один из них, с румынским акцентом, начал читать странные непонятные стихи, которые звучали как африканские песнопения.

Скандал был велик, ибо он разразился среди самих представителей поэтического скандала: дадаистов и самих сюрреалистов! На следующий день, конечно, газеты были полны писем.

Так родилось литературное движение, первая литературная авангардная группа, известная во Франции со времен Второй мировой войны.

первый (и единственный) номер журнала «Летристская диктатура».

В 1947 году в издательстве Gallimard вышел манифест Изу «Введение в новую поэзию и новую музыку». Эта напыщенная и высокопарная книга была спасена от полной нечитабельности лишь мегаломанией автора. (Хотя может ли автор какой-либо книги обвинять какого-либо автора в мегаломании?) Типичными для книги являются такие претенциозные заголовки, как, например, «От Шарля Бодлера до Исидора Изу» и «От Клода Дебюсси до Исидора Изу». В примечании читателю рассказывается, что Изу намерен играть такую роль в поэзии, которую «играл Иисус в иудаизме, то есть, собирается сломать ветвь и сделать из нее дерево». Помимо того, что эта книга была своего рода самопродвижением, в ней излагалось убеждение Изу: поэзия развивалась через деконструкцию слов на составные части. По Изу, слово в нынешнем его виде должно быть полностью упразднено, а поэзия должна синтезироваться с музыкой. В результате получится «единое произведение искусства», не содержащее никаких следов «каких-либо первоначальных различий».

Изу утверждал, что эволюция любого искусства характеризуется двумя фазами — амплической и стадией вырезания. Амплическая фаза — это период расширения. За ней следует фаза вырезания, когда достижения амплического периода совершенствуются и в конечном итоге уничтожаются. В поэзии этот период продолжался до 1857 года, когда Бодлер начал фазу вырезания, редуцировав повествование до короткого рассказа; Рембо отказался и от него, дав свободу строкам и словам; слова были сведены в пространство и звук Малларме; и, наконец, дадаисты полностью уничтожили слова. Изу должен был «завершить» этот этап вырезания и, с его леттристскими «открытиями», начать новый амплический период.

Теории Изу не совсем безосновательны, но основной интерес к его книге вызвало заявление о том, что «сюрреализм мертв». Изу с движением леттристов были первыми, кто совершил раскол, атаковав сюрреалистов, и именно это позволило другим авангардным ересям оторваться от злого и диктаторского влияния Бретона, вот же чертов узурпатор.

Если ранняя деятельность леттристов была сосредоточена на звуковой поэзии, то позднее акцент сместился на визуальное производство

— их основой стали буквы. Получающиеся формы, напоминающие конкретную поэзию, олицетворяют литературные устремления леттристов. Из них выросла леттристская «живопись», в которой, опять же, письмо будет основным предметом эстетического созерцания.

И так далее в таком духе. Эти наблюдения автора, конечно, очень интересны, но кто такой вообще этот Стюарт Хоум?

Давайте подробно рассмотрим фотографию автора.

Что же нам подскажет физиогномика?

Обладатели овальной формы лица — люди импульса и вдохновения. Они интеллектуально развиты, любознательны, быстро обучаемы и схватывают все на лету. Однако такие личности могут быстро перегорать в своей работе. Ими сложно управлять и для эффективного руководства нужно к каждому искать свой особый подход. Такие люди отличаются креативностью, из них получаются прекрасные деятели искусства или другие специалисты творческих профессий. Из недостатков — отсутствие практичности и упорства; могут бросить дело, не доведя его до конца.



Обратимся к анализу профиля лица. Людям с более закругленным профилем требуется больше времени для обдумывания информации, они медленнее соображают и принимают решения, но зато твердо и уверенно стоят на своем.

Анализ лба говорит о следующем. Выпуклый лоб свидетельствует о богатом воображении человека, его креативности и стремлении выйти за жесткие рамки. Такая персона думает быстро, имеет аналитическое мышление и всегда ищет альтернативные пути решения вопроса.

Вывод: чувак креативный, но соображает хуево.

К физиогномике можно относиться по-разному. Но к мнению русского народа — только с большим уважением. Мы провели опрос среди



жителей одного провинциального российского города о том, что они думают об этом лице.

«Бандит какой-то» — отвечают почти в унисон люди на улицах. Среди популярных мнений также были педофил, сумасшедший, “какой-то очередной алкоголик”, малоизвестный музыкант и только один молодой юноша с трудом узнал на фотографии уважаемого автора. Мы спросили его, что он думает о Стюарте Хоуме, но в ответ получили многозначительное молчание.

Что же о нем думают люди заинтересованные? На первом попавшемся русскоязычном сайте с рецензиями на книги мы обнаружили следующие отзывы на творчество Хоума. Это, конечно, не аналитические штудии из НЛО, и не яркие характеристики от Empire, но читать их все равно интереснее, чем самого автора.

Больше рецензий

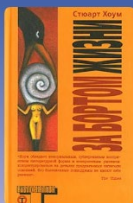


matiush4388 написала рецензию
Эксперт Эксперт Лайвлиба

Все рецензии
matiush4388

Все рецензии на
книгу «За бортом
жизни»

Все рецензии на
книги Стюарт Хоум



За бортом жизни

Стюарт Хоум

☆ 2,7



Заказать

24 февраля 2015 г.

292

★ 3

Весь этот Стюарт Хоум для тех у кого куча времени. А как иначе. Я вот, например, целый месяц смотрю один и тот же порнофильм, длится он 57долгих и несчастных минут, я смотрю выборочно, но все никак не могу досмотреть его до финала. Но каждый раз открывается что-то новое, сегодня я прям с изумлением понимаю, что паренек там русский совершенно. И вот я думаю о тяжелой эмигрантской судьбе, мучает он (иначе не скажешь) свою соотечественницу или соратницу по лингвистической группе. Вот я включаю и каждый раз думаю что у них, да как.

Читать Хоума тоже то еще удовольствие, но когда есть желание, то пожалуйста. Тут помнится вообще секс упрощен до копировать-вставить в некоторых сценах. Одно и то же. Можно даже в этом углядеть глубокий смысл. А можно углядеть совершенно обычную фигу или задницу. Вот и все.

👍 10 💬 9 📌 0



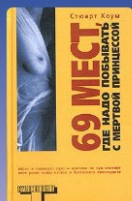
Больше рецензий

Все рецензии
anniemagenta

Все рецензии на
книгу «69 мест, где
надо побывать с
мертвой принцессой»

Все рецензии на
книги Стюарт Хоум

 anniemagenta написала рецензию



69 мест, где надо побывать с мертвой принцессой

Стюарт Хоум

☆ 2,5



Заказать

13 февраля 2019 г.

441

★ 1.5 69 причин, почему мне не понравилась эта книга.

Здесь я забегаю вперед, но то, что Алан делал со мной своими разговорами о книгах и субъективностью, напоминало изнасилование и в большой степени убивало меня.

Все впечатления о книге можно описать цитатой выше. Было бы интересное повествование - не было бы вопросов, сидись, пять. Вовремя и уместно вставленная постельная сцена только добавляет пикантности роману, но не в этом случае. Здесь ты ждешь, когда же уже закончатся псевдофилософские рассуждения и начнется порнуха.

Автор претендует на красивую и откровенную историю (напичканную порно-отступлениями) с переплетениями глубоких литературных рассуждений, очень неумело делая переходы. А по факту получается наркоманский бред

👍 2 💬 0 📌 0



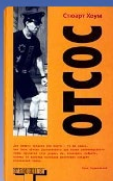
Больше рецензий

Andrew1240 написал рецензию

Все рецензии
Andrew1240

Все рецензии на
книгу «Отсос»

Все рецензии на
книги Стюарт Хоум



Отсос

Стюарт Хоум

☆ 3,3



Заказать

20 сентября 2013 г.

597

★ 1

Давно не читал такой мутн. А может - такую никогда и не читал. Во-первых, автор очень слабый писатель. Стиль неровный, постоянные повторы. Герои гротескно-картонные. Вероятно, Британия очень богатая страна - и даже такие "писатели" находят достаточно аудитории, чтобы всю жизнь не работая писать такую тягомотину. Условно в книге вижу три слоя. Первый: сюжетную линию (довольно убогую и предсказуемую), которая крутится вокруг похождений представителей некоторых радикальных группировок в том числе как массовых уличных акций, так и личных приключений. Кто-то кого-то взрывает, насилует, убивает, подается в бега и тому подобное. Насколько сюжетных линий то пересекаются, то расходятся. Концовка вполне ожидаемая и скучна. Второй слой: попытка путем цитат выразить идеологию основных представленных сект: традиционной анархистской, фашистской, ну и двух экзотических: феминистской, псевдорелигиозной. Заумные фразы вкладываются в уста героев или в их тексты. Еще более убого. Наверное, интересно соответствующей тусовке периода написания книги. Ну, и третий слой, вероятно, именно то что делает данную книгу по-настоящему скандальной - описания сцен секса и насилия. Сцен грязных, и в то же время однообразных. У людей трескаются головы или мужики вставляют другим мужикам в рот свои причиндалы. Уже вторая-третья сцена с небольшими вариациями повторяет первую. Автор, видимо, пытается зпатировать, но убогость всего этого в рецензии не передать, а самому читать - не советую. Это даже не порнография, а демонстративный закос под нее. Баракло, короче. Оценка - "единица".

👍 👎 🗨

🔍

Такие и подобные отзывы вы можете и сами найти на просторах интернета. Собственно, многие проблемы, которые читателей быть такими строгими, вы и сами обнаружите и здесь, и далее по тексту.

Приятного чтения, дорогие читатели.

ГЛАВА 3. ЛЕТТРИСТСКИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛ (1952-1957)

Леттристский Интернационал (ЛИ) был первой отколовшейся группой от движения леттристов Изу. За ними последуют ультра-леттристы. ЛИ был создан после того, как в октябре 1952 года «левое крыло» леттристов сорвало пресс-конференцию Чарли Чаплина в отеле Ritz, посвященную фильму «Огни рампы». Изу немедленно осудил эту акцию и раскритиковал распространенную против Чаплина листовку, а также заявил, что творчество Чаплина делает его неуязвимым. Молодые леттристы из «левого крыла», участвовавшие в интервенции, сразу же откликнулись открытым письмом, опубликованным в газете «Комбат» (2.11.1952):

«Мы верим, что наиболее важной реализацией свободы является низвержение идолов, особенно когда они сами апеллируют к свободе. Провокационный тон нашей листовки противостоял всеобщему рабскому энтузиазму. Тот факт, что некоторые леттристы и сам Изу предпочли дистанцироваться от нашего решения, демонстрирует лишь вечно возникающее непонимание между экстремистами и теми, кто ими уже не является».

В этом письме также было объявлено о создании международной организации «Леттристский Интернационал». Членский состав этой отколовшейся группы был крайне нестабильным — за первые два года ее существования из нее были исключены 12 членов; костяк состоял из Мишель Бернстайн и ее будущего мужа Ги Дебора, а также Жилья Вольмана, Мохаммеда Даху, Андре-Франка Конора и Жака Фийона.

Движение леттристов было нацелено на создание произведений культуры, Леттристский интернационал в свою очередь намеревался жить культурной революцией. Деятельность ЛИ должна была носить временный характер, быть экспериментальной, подвергаться изменениям. Отказавшись от литературных изысканий, ЛИ продолжил придерживаться некоторых архитектурных теорий, которые существовали в зачаточной стадии до раскола леттристов. К тому времени, как Изу начал писать «Манифест за бульвар архитектуры» в 1966 году (опубликован в 1968 году), очевидно, что он был под влиянием городской теории, разработанной ЛИ. В манифесте Изу говорит, что вместо того, чтобы строить «дворцы для царей, церкви для

богов, триумфальные арки для героев, мы должны строить дворцы для размещения бродяг и заключенных, отбывающих пожизненное заключение, превращать церкви в туалеты, триумфальные арки в бистро... мы должны строить как бы случайно, как нам хочется и из чего хочется».

Самым важным произведением по архитектуре и урбанизму для ЛИ стал «Формуляр нового урбанизма» Ивана Щеглова. Написанное в 1953 году, эссе оставалось неопубликованным до 1958 года, когда оно было представлено в СИ №1. 19-летний Щеглов, писавший под псевдонимом Жиль Ивен, рассматривал города как места «нового видения времени и пространства». Точная природа этих «новых представлений» должна была быть установлена путем экспериментов с моделями поведения в городской среде. Архитектура должна была стать средством изменения жизни. Такая модификация была необходима, потому что:

«Планета помешалась, и имя тому помешательству — банальность. Все находятся под гипнотическим воздействием существующих «удобств»: канализации, лифтов, ванных,

стиральных машин.

Такое положение дел, возникшее в борьбе с бедностью, переплюнуло свою изначальную высшую цель — освобождение человека от материальных нужд и стало навязчивой идеей, нависающей над настоящим. Если предоставить современной молодежи выбирать между любовью и нововведением в области утилизации отходов жизнедеятельности человека, выбор молодежи всех стран остановится на последнем. Нужна духовная трансформация путем воссоздания забытых и привнесения абсолютно новых ценностей и активная их пропаганда».

Как только будет построена хасиенда, новый экспериментальный город, каждый будет жить в своем соборе. В городе были бы разные районы, которые соответствовали бы «различным чувствам, с которыми человек случайно сталкивается в повседневной жизни». Основная деятельность жителей заключалась в том, чтобы быть в «непрерывном дрейфе». То есть, дрейфовать через городскую среду, следуя притяжениям архитектуры и своим желаниям.

В период после написания этого текста отношения между Щегловым и ЛИ были совсем не безоблачны. Во втором выпуске информационного бюллетеня «ЛИ» «Потлач» (29.06.1954) Щеглов описывается как один из «старой гвардии», ликвидация которой началась в декабре 1952 года. Вместе с Щегловым из Интернационала были исключены Изу, Леметр, Померан, Берна и Бро. В листовке «Вон за дверь» Щеглова описывают как «мифомана», чье безумное теоретическое мышление лишено «революционной сознательности». Почти десять лет спустя, после того, как Щеглов провел пять лет в психушке, его отношения с Бернштейн и Дебором наладились. Выдержки из писем Щеглова, отправленных супругам, были опубликованы в СИ №9.

В качестве общей теории исследуемых явлений ЛИ разработал свою теорию «унитарного урбанизма», которая летом 1953 года предложила «психогеографию» в качестве «общей теории» для явлений, связанных с дрейфом. В бельгийском журнале сюрреалистов «Les Levres Nues» №6, в сентябре 1955 Дебор опубликовал «Введение в критику городской географии»:

«Психогеография устанавливает своей целью изучение точных законов и специфических эффектов территориального окружения, сознательно организованного или нет, оказывающих действие на эмоции и поведение индивидуума. Прилагательное «психогеографический», сохраняющее вполне приятную неопределенность, может быть применимо к находкам, выявленным такими исследованиями, к их влиянию на человеческие чувства и, даже в более широком смысле, к любой ситуации или поведению, отражающими такой же дух открытия».

Теории и результаты ЛИ, в том числе и его перевозносимое «конструирование ситуаций», никогда не выходили за рамки контура Щеглова, разработанного в «Формуляре нового урбанизма». В своем «Введении в критику городской географии» Дебор пишет о друге, который «странствовал по Гарцкому региону Германии, слепо следуя указаниям Лондонской карты». Аналогичным образом, различные «психогеографические игры» и

«упражнения», хотя и не лишенные юмора, не дали тех данных, из которых могли бы развиваться серьезные научные исследования, несмотря на крик ЛИ по поводу их «экспериментальных» результатов. К ним относятся техника «возможной встречи». Она предполагает, что в определенное время в заранее определенном «месте» человек должен оказаться один и не идти ни с кем на контакт. Другие варианты этой техники включают организацию встречи с неизвестным лицом, что, по утверждению ЛИ, привело к интересным контактам с незнакомыми людьми. Также предлагались такие мероприятия, как прогулки без отдыха и назначения, прогулки автостопом через Париж во время забастовки общественного транспорта, а также прогулки по катакомбам, когда они закрыты для публики. Это подчеркивает интерес ЛИ к играм на «городских площадках» и демонстрирует, в какой степени их концепция урбанизма была настолько же психологической и физиологической, насколько и географической. Однако ЛИ не внедрил инноваций

в градостроительство. План использования мобильных и трансформируемых структур уже очерчен Щегловым: в нем заложена идея кочевого образа жизни⁹.

В своем «Плане по благоустройству Парижа» (опубликованном в «Потлач» №23, 13.10.1955) ЛИ предлагает, среди прочего, следующие меры: открывать ночью метро; открывать крыши Парижа в виде тротуаров — эскалаторы будут обеспечивать доступ к ним; открывать скверы ночью; включать уличные фонари, чтобы люди могли выбирать, какое освещение они хотят видеть ночью; преобразование или разрушение церквей — устранение всех следов религии; уничтожение кладбищ — с полным уничтожением трупов; упразднение

9. Хотя ЛИ, а позднее и ситуационисты, планировали полную трансформацию городской среды, они никогда не продвигали работоспособный план того, как сохранить чувство человеческого сообщества во время и после этой трансформации. Без такого плана утопические мечты ЛИ — если бы они были реализованы — превратились бы в такой же кошмар, как и строящиеся в то время Новые города. Хотя и ЛИ, и СИ посвятили много времени разговорам об общине и коммуникации, их сектантские наклонности показывают, что они не имели реального представления об этих концепциях.

музеев — с помещением предметов искусства в бары; свободный вход в тюрьмы — с возможностью посещения туристами; запрет именовать улицы в честь святых или знаменитостей. Все эти урбанистические формулы ЛИ были обыденным явлением еще с первых дней существования футуризма. Однако центральное место, которое они занимали в программе ЛИ, было само по себе новинкой.

То, что у ЛИ было мало оригинальных идей, если таковые вообще были, вряд ли может быть сюрпризом, если учесть, что, кроме унитарного урбанизма, одним из их главных интересов был детурнеман. Это метод состоял из плагиата ранее существовавших эстетических элементов и их последующей интеграции в высшую конструкцию. Дебор и Вольман в «Методике *detournement*» (опубликованном в «*Les Levres Neus*» №8, май 1956) утверждали:

«Литературное и художественное наследие человечества должно быть использовано в партизанских пропагандистских целях. Необходимо полностью уничтожить любые представления о частной собственности в этой области. Появление новых необходи-

мостей отменяет любую значимость ранее «великих» работ. Они становятся препятствиями, опасными привычками. Вопрос не в том, нравятся они нам или нет. Мы должны их преодолеть.

Любые элементы, независимо от того, что является их источником, могут быть использованы для создания новых комбинаций. Очевидно, что творец не ограничен лишь исправлением работы или сборкой разнообразных фрагментов устаревших работ в новое произведение; позволено также изменять значение этих фрагментов любым способом, оставляя идиотам рабское корпение над «цитированием».

То, что Дебор и Вольман называют «детур-неманом», в более широком смысле представляет собой то, как развивается большинство человеческих технологий. Инновации в мысли, как правило, представляют собой синтез уже известного вместе с очень незначительным открытием. Гигантские прыжки в неизвестное, кажется, происходят только случайно, и не могут быть осознанно обработаны так, как это делает большинство людей.

За время своего существования деятельность ЛИ оставалась в значительной степени неизвестной. Несмотря на присутствие ряда алжирцев в его рядах (а после октября 1955 года и шотландского писателя Александра Трокки), явление в основном оставалось парижским. Журнал ЛИ «Potlatch» (название отсылает к докоммерческим обществам, действующим на основе принципа «дара», а не экономического обмена) распространялся бесплатно. Первый номер, датированный 22 июня 1954-го, был выпущен в количестве 50 экземпляров. К концу первой серии (последний номер был выпущен 5 ноября 1957 года уже Ситуационистским, а не Леттеристским Интернационалом) было выпущено четыреста или пятьсот экземпляров каждого выпуска. Во второй серии был выпущен только один номер.

28 июля 1957 года ЛИ объединилась с Международным движением за имажинистский баухаус в Ситуационистский интернационал. В нем, хотя сначала это не бросалось в глаза, позже проявились многие недостатки ЛИ, в частности — его аристократизм. Теоретические труды ЛИ наполнены снобизмом; например,

в своей работе «Критика городской географии» Дебор описывает туризм как «такой же популярный наркотик, как спорт или покупка в кредит». ЛИ часто называл свою деятельность «преситуационистской», но образование (спекто) СИ не делал ни одного шага вперед по сравнению с леттризмом — ни с точки зрения теории, ни в практике или организации.

ГЛАВА 4. КОЛЛЕЖ ПАТАФИЗИКИ, ЯДЕРНОЕ ИСКУССТВО И МЕЖДУНАРОДНОЕ ДВИЖЕНИЕ ЗА ИМАЖИНИСТСКИЙ БАУХАУС

Хотя ЛИ, несомненно, был смехотворным, большинство, если не все, его члены блаженно не знали об этом. Изу, а затем Бернштейн, Конор, Даху, Дебор, Вийон и Вольман относились к своим действиям со всей серьезностью, которую сторонний наблюдатель может найти только комической. Были, однако, другие группы с утопическими наклонностями, которые активно культивировали атмосферу смехотворности.

Типичным среди них является Коллеж Патафизики, который редко рассматривается как «фан-клуб», но часто воспринимается как чрезмерная шутка. «Коллеж» не был ни организованным «художественным» движением, ни «альтернативным» образовательным институтом, и все же многие из ведущих деятелей авангарда присоединились к нему. В его состав вошли Борис Виан, Хуан Миро, Марсель Дюшан, Эжен Ионеско, Макс Эрнст, Жак Превер, Раймон Кено, Жан Дюбуффе, Стэнли Чэпмен и Асгер Йорн.

Патафизика была наукой о воображаемых решениях, которую французский «утопист» Альфред Жарри (1873-1907) «изобрел» в конце XIX века. Дух этой «новой науки» был вопло-

щен в заумных пьесах Жарри «Король Убю» и «Папаша Убю» и в других работах вроде романа «Подвиги и мнения доктора Фаустролла Патафизика».

Согласно Симону-Уотсону Тейлору (Evergreen Review мая-июня 1960 года), Коллеж Патафизики был открыт на заседании 29 декабря 1948 года. Изюминка: его основанием был «спор» Его Великолепия д-ра И. И. Сандомира. Тем не менее, не все наблюдатели принимают такие оценки по гамбургскому счету, как объяснил Уотсон Тейлор:

«Вице-куратор-основатель Коллежа скончался 10 апреля 1956 ... Достойный аспект его смерти был омрачен только скандальным заявлением в «Nouvelle Nouvelle Revue Francaise» его редактором Жаном Поланом. Комментируя в «Cahiers» объявление о смерти доктора Сандомира, г-н Полан заявил, что его скорбь по поводу смерти была ложной, поскольку доктора Сандомира, вероятно, никогда не существовало. Коллеж был вынужден решительно действовать против этой провокации, публично заявив, что впредь г-н Полан считается патафизически не существу-

ющим. В дополнение к этой «справедливой мере» Коллеж напечатал почтовые открытки с легендой «Жан Полан никогда не существовал».

Таким образом, хотя «Коллеж», несомненно, существовал, учитывая его теоретическую деятельность, главным образом, через его журнал «Тетради Коллежа Патафизики», факты, которые он предоставлял о своей собственной деятельности, подвергались сомнению.

В этот период более традиционным объединением было «Движение за ядерное искусство», которое в 1951 году основали итальянские художники Энрико Бай и Серджио Д'Анджело. По случаю второй выставки «ядерного искусства» (Галерея Аполлона, Брюссель, февраль 1952 года) Бай и Д'Анджело выпустили первый манифест группы:

«Ядерщики хотят уничтожить все картины, которые неизбежно переходят в академизм, каким бы ни было его происхождение. Они желают и имеют возможность воссоздать живопись в полном смысле этого слова, то есть «письмо жизни», а не вычурные шаблонные картинки.

Формы распадаются: новые формы человека — это формы атомной вселенной; силы являются электрическими зарядами. Идеальная красота больше не является собственностью ни глупой касты героев, ни роботов. Но это совпадает с представлением о ядерном человеке и его пространстве.

Наша совесть, обвиненная в непредвиденных взрывах, исключает ФАКТ. Ядерщик живет в этой ситуации, о которой могут не знать только люди с проебанным зрением.

Правда не твоя, она лежит в самом Атоме.

Документация ядерной живописи — поиск этой правды».

Ядерщики были против как реалистичного, так и абстрактного искусства. Они верили, что с помощью экспериментов они могут прийти к обновлению живописи. Несмотря на амбициозность и полную убоищность, они были открыты для сотрудничества с другими авангардными движениями. Один из их самых ранних контактов группы за пределами Италии был с Хиру Морита (родился в Киото, Япония, 1912), который основал каллиграфическую группу Бокузин-Кай. Во время выставки «Ядерное

искусство» в Брюсселе Бай и Д'Анджело встретились с несколькими бывшими участниками КОБРА. Д'Анджело вернулся в Милан через Париж, где он посетил Алешинского и взял чемодан с документами КОБРА.

В ноябре 1953 года Бай и Д'Анджело связались с Асгером Йорном. Йорн провел к этому времени два года в больнице вместе с Кристианом Дотремоном, где они оба лечились от туберкулеза. Во время лечения Йорн вступил в контакт с Максом Биллом, главой Нового Баухауза в Ульме. Йорн хотел, чтобы Билл вступил в новое сотрудничество между художниками и архитекторами. Но импульсивность Йорна была диаметрально противоположна рационализму Билла. Обмен письмами привел к тому, что каждый заявил о теоретическом несогласии с другим в вопросах искусства и культуры.

В декабре 1953 года Йорн в письме к Байю объявил о создании Международного движения за имажинистский Баухауз (IMIB):

«... швейцарский архитектор Макс Билл взялся за реструктуризацию Баухауза, где преподавали Клее и Кандинский. Он хочет создать академию без живописи, без иссле-

дований воображения, фантазии, знаков, символов; все, что он хочет, — это технические инструкции. «Во имя всех экспериментальных художников я намерен создать Международное движение за имажинистский Баухауз ...»

Йорн пригласил Бая в его новое движение. Бай получил письмо в январе 1954 года и привел с собой Д'Анджело и двух французских искусствоведов. В том же месяце, когда было отправлено письмо о создании IMIB, Йорн «представил» выставку ядерного искусства в Турине. Хотя он выставялся рядом с Баем и другими ядерщиками, Йорн никогда не присоединялся к их движению и не подписывал их манифесты. Йорн и Бай продолжали обмениваться письмами в 1954-м, и в одном из них Бай получил копию журнала «Потлатч» ЛИ, с которым он столкнулся в Париже. Йорн немедленно решил написать в ЛИ и призвал Бая сделать то же самое.

Йорн возобновил контакты со многими ведущими фигурами европейского авангарда после долгой болезни и призвал нескольких бывших членов КОБРА присоединиться к IMIB, среди них были Дотремон, Алешинский и Аппель. В

июне 1954 года благодаря Баю Йорн поселился в Абисоле, итальянском приморском городке. В течение лета в Абисоле состоялся Международный конгресс керамики. Участниками были Аппель, Бай, Корнель, Д'Анджело, Фонтана, Гигьер, Ягуер, Йорн, Кениг, Матта и Сканавино. Созданная ими работа стала первой выставкой IMIB и была показана на 10-м триеннале в Милане в октябре 1954 года. Йорн также использовал эту возможность, чтобы осудить теории промышленного дизайна Макса Билла. По словам Йорна, эстетика должна была основываться на коммуникации, которая вызывала бы удивление, но не на рациональности или функционализме; они должны быть обеспокоены непосредственным воздействием на чувства, не принимая во внимание полезность или структурную ценность. В это же время была выпущена первая «Книга упражнений», и Йорн связался с Этторе Соттсасс, которого вскоре убедили присоединиться к движению.

Следующим летом Джузеппе Пино-Галлизио (1902-1964) и Пьеро Симондо провели выставку в Абисоле, во время которой они познакомились с Йорном. Галлизио был фар-

мацевтом и независимым участником левого движения, который недавно начал создавать экспериментальные картины, часто используя для этого свои познания в химии. Симондо был студентом философского факультета в Туринском университете и разделял страсть пожилого Галлизио к экспериментам в авангарде. Йорн отправился в Альбу в сентябре 1955-го, чтобы провести время с этими двумя чуваками. Студия Галлизио, расположенная в старом монастыре, стала Экспериментальной лабораторией IMiB во время пребывания там Йорна. Взгляды Йорна немного расходились с методологической строгостью Симондо и его интересом к научным проблемам, но он разделял с Галлизио видение художника как этически преданного человечеству и интерес к археологии, кочевничеству и масскульту.

Целью IMiB при создании Лаборатории в Альбе было высвобождение эксперимента. Таким образом, пока Йорн курсировал между Альбой, Абисолой, Парижем и Силькеборгом, а Галлизио экспериментировал с маслами и пищевым ассилином, смешанным с песком и углеродом, Бай продолжал свои исследования

в области автоматизма, Соттсасс исследовал архитектуру, Уолтер Олмо продолжал музыкальные интервенции, а Симондо и Эл ен Верроне предприняли методологическое исследование «художественных проблем». Йорн использовал свои поездки, чтобы наладить как можно больше контактов. Самыми важными были контакты с бывшими членами КОБРА и ЛИ. В конце концов, ЛИ присоединился к IMIB в мае 1956 года.

Первый и единственный выпуск журнала IMIB «Eristica» вышел в июле того же года. Он был отредактирован Галлизио с редакционным комитетом, в который вошли Дотремон, Корун и Бай. В нем были представлены тексты Йорна, Симондо и Верроне, работы Бая и фотографическая документация Международного конгресса керамики 1954 года. Безумная деятельность IMIB быстро привела к «Первому всемирному конгрессу освобожденных художников и, в итоге, к созданию Ситуационистского Интернационала.

ГЛАВА 5. ОТ «ПЕРВОГО ВСЕМИРНОГО КОНГРЕССА ОСВОБОЖДЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ» К СОЗДАНИЮ СИТУАЦИОНИСТСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА

«Первый Всемирный конгресс освобожденных художников» проходил в мэрии Альбы с 2 по 8 сентября 1956 года. В конгрессе, организованном Галицио и Йорном, участвовали итальянцы Симондо, Бай, Соттсасс младший и Веррон, бывший музыкант КОБРА Жак Калон из Бельгии, голландец Констант и Жиль Ж. Вольман, представляющий (в основном французский) ЛИ. Чехи Православ Рада и Ян Котик опоздали к дискуссиям, но поставили свои имена в итоговую резолюцию. В качестве наблюдателей присутствовали турецкие скульпторы Сандро Черки и Франко Гарелли. Кристиан Дотремон, назначенный председателем конгресса, не смог присутствовать из-за болезни. В №27 «Potlatch», ЛИ в качестве заключения по этому факту предложил следующее:

«Кристиан Дотремон, который был объявлен членом бельгийской делегации, несмотря на сотрудничество с «Nouvelle Nouvelle Revue Francaise», воздержался от участия в Конгрессе, где его присутствие было бы неприемлемо для большинства из 27 участников».

В этом же номере в статье «Как французы могли принять участие в Лиге Сопротивления

в России» под заглавием «Коммунистическая Россия» следует длинное рассуждение на тему, связанную с делами французских коммунистов, где хорошо характеризуется то, как французская и бельгийская цивилизации связаны и как недавно узнанное дело коммунистов относится к ней. Критик даже пишет, что Франко Гарелли, использовав свою финансовую машину в качестве эмиссионного фонда, заложил в Россию основу существования Парижской коммуны.

Для лучшего понимания обсуждаемого явления следует принять во внимание, что вслед за «Фондом Гарелли» французский журналист Анри-Феликс Фридмэн выпустил на Западе тираж размером с книгу Блока, где неопровержимо доказывается, что «наши французские граждане могут взять на себя любое решение проблемы, при условии, что оно будет соответствовать нашим целям». Кроме этого, в этих местах можно найти следующее: «Все такое уже происходит. И большое значение имеет, что «коммунары» из списка политических заключенных заметят свою политическую притягательность для русской эмиграции, обещающей гораздо лучшую жизнь для всех без исключения фран-

цузских подданных. А пока надо забыть русский акцент и перевести наш разговор на более общие темы.»

Различия между Баем и Йорном проявились в конце предыдущего года. В письме Йорну от 55 декабря Бай жаловался, что названия International Movement For An Imaginist Bauhaus and «Eristica» «просто не цепляют»! По словам Бая, имена были слишком длинными и «загадочными», чтобы заинтересовать журналистов. Он противопоставил это манифестам Ядерного Искусства, которые будто кусались. После исключения из конгресса Бай подал в отставку с IMIB.

Дискуссии на конгрессе завершились принятием «существенного соглашения» и подписанной резолюции, в которой провозглашается «необходимость комплексного строительства городской среды на основе унитарного урбанизма, который должен использовать все виды искусства и современные технологии»; «неизбежное устаревание любого возрождения искусства в рамках его традиций»; «признание существенной взаимосвязи между унитарным урбанизмом и будущим образом жизни», кото-

рая призвана быть построена «с перспективой большей реальной свободы и более сильного господства над природой», в соответствии с принципом «единства действий в рамках этой программы между всеми её участниками». Это был первый случай, когда термин «унитарный урбанизм», который ЛИ придумал летом, использовался публично.

Однако он также показал, что люди, ведущие кампанию за унитарный образ жизни, не особенно утруждали себя ассоциациями с абстрактными духами и взаимоотношениями между людьми, что было крайне важно для их платформы. Они ясно различали три области общественных отношений, которые практически не меняли своих очертаний с течением времени: это традиционное, поп-арт и дистрибутив современного искусства.

Требовалось нечто большее, чтобы убедить людей, которые в феврале рассматривали любой новый проект как знамя новой технократической эры, прислушаться к его призыву. Появилось новое слово: «унитарный художник». Оно состояло из двух частей: в первом случае ЛИ называл имя создавшего термин индиви-

дуума и просил его «задуматься над тем, что является истинным в каждом из его творений, поскольку, в сущности, культура – это также искусство».

Пока Констант работал над планами для цыганского лагеря, Галицио разрабатывал свою «Промышленную живопись». С помощью своего сына, Джорса Меланотте, Галицио делал холсты длиной от 70 до 90 метров, которые хранились на валиках и должны были продаваться метрами на улицах, рынках и в универмагах. Галицио утверждал, что его картины можно использовать для одежды, в качестве сидений и даже для строительства передвижной архитектуры. С 10 по 15 декабря 1956 года в Туринском культурном союзе IMIB проводилась выставка «Демонстрация в пользу унитарного урбанизма». Там выставились Черки, Констант, Ги Дебор, Жак Филион, Галицио, Гарелли, Йорн, Уолтер Олмо и Симондо.

В письме от 1 января 1957 года, подписанном Бернштейном, Константом, Дау, Дебором, Филлоном, Галлицио, Йорном, Ральфом Рамни, Симондо, Верроном и Вольманом, IMIB обвинил Миланскую Триеннале в отзыве предло-

жения создать экспериментальный павильон по сбору пыли. Его главным результатом стала отставка Этторе Соттсассаса-младшего, который счел его тон излишне оскорбительным. 13 января 1957 года Вольман и Филлон были исключены из ЛИ, а значит и из IMIB, из-за своего «слабоумия». В заголовке газеты «Potlatch 28» они описываются как «отчисленные на пенсию». В феврале Вальтер Кёрн при поддержке Ги Дебора организовал психогеографическую выставку в брюссельской Taptoe Gallery. В прошлом году Кёрн, в той же галерее, провёл первую пост-выставку работ КОБРА.

На следующий год он выпустил памятник Микеланджело, ставший классическим для всего французского культурного движения. А в 1959 году Доменико Лопес из La Instituta el Renault провел Национальную выставку сюрреалистов, на которую съехались самые известные представители искусства.

К сожалению, даже этот музейный факт не стал бы достоянием гласности во время «Комитета пяти» — ведь открытие выставки инспирировалось франкистской охранкой. Кроме того, уже в то время стало понятно, что вся вурдала-

чья свара не имеет шансов на успех. Вальтер Кёрн и Ги Дебор не относились к тем художникам и критикам, которые способны удержать внимание неискушённого зрителя. Между ними с их примитивными средствами была натянута постоянная тонкая паутина чужих судеб, которые оставались от них не видимы.

Дебор считает, что революционная программа в культуре обязательно связана с революционной политикой. Здесь он видит «заметный переход от футуризма через дадаизм и сюрреализм к движениям, сформированным после 1945 года». Дада «нанес смертельный удар по традиционным представлениям о культуре», а сюрреализм — «эффективное средство борьбы с путаницей буржуазии»:

«Сюрреалистическая программа, утверждающая суверенитет желания и удивления, предлагающая новое использование жизни, гораздо богаче конструктивных возможностей, чем принято считать. ...Но деволюция ее сторонников в спиритизм... обязывает нас искать отрицание развития сюрреалистической теории в самом истоке этой теории... Ошибка в... бесконечном бо-

гатстве бессознательного воображения... в том, что бессознательное было, наконец, обнаруженной силой жизни, и, соответственно, изменив историю идей и остановив ее там... открытие роли бессознательного было неожиданностью, инновацией, а не законом будущих неожиданностей и инноваций». Фрейд также обнаружил это, когда написал: «Все сознательное изнашивается. То, что бессознательно, остается неизменным. Но как только оно освободится, не развалится ли оно в свою очередь?»

Разумеется, Фрейд не имел в виду дон Кихота, который в юные годы создал своего рода эдипальный рай, превративший его внутреннюю жизнь в подобие рая и нашедший, таким образом, то, что описывает Дон Кихот в «Потерянной Земле». Вместо этого он говорит о физическом детстве современного человека, в котором южные тени, подобно туману, время от времени проходят сквозь его сознание и затуманивают ум. Здесь есть что-то от рассказа Ш. Лаклона «Созерцание египетских сфинксов» — о том же самом сказал однажды английский поэт Дж. Р. Р. Толкиен. Проблема сна и сновид-

дений содержит в себе всю нерасчленимую мудрость девятнадцатого столетия, отраженную в лучших произведениях Пауля Клеера.

Все, что он действительно прочел и осознал, это дневник сновидений, где он описывает подсознательные поиски маленького мальчика, запертого в темном чулане его собственного детства — рассказывает о приступах ярости, о жестокой любви к нему, о путаных фантазматических видениях, показывающих, как мать пытается отомстить за смерть отца. После этого юного сновидца выбрасывают из окна дома на ветви деревьев, но его сны продолжают в той же самой комнате под одним и тем же небом; сначала он видит во сне, как моет посуду, а потом видит еще более странные, странные сны, в которых ему во сне удастся переплыть реку и убежать в лес, скрывшись от преследователей. Его попытка бежать кончилась неудачей; мальчик оказался под землей и провел там всю свою жизнь.

Текст изменяет влияние Изу на Дебора в период становления последнего в Леттристском движении:

«Необходимо раз и навсегда понять, что

то, что является лишь личным выражением в рамках созданного другими, нельзя назвать творением. Создание — это не расположение объектов и форм, это изобретение новых законов об этом механизме».

«Созданные другими» — это лица и действия, которые создаются со всеми вытекающими отсюда последствиями и действиями. Они не являются сознательными внутренними импульсами, присущими каждому, но являются отражением той силы, которая понимает себя как «созданная другими». Когда гнев достигает своей критической точки, приводящий в действие силу, образует себя из разрушения тех физических или ментальных процессов, которые оказывают воздействие на последователя. Из этого определяется происхождение и сила законного гнева — ярость, лишенная всякого сознательного побуждения, и гнев в форме неизвестного или неясного предчувствия.

Нет никаких сомнений в том, что мы имеем дело с сильными эмоциями и яростью, как таковыми. Можно сказать, что если проявление сильного гнева по своей природе является сильным по своей сути, то действие со злобной

целью — сильным по своей природе.

Здесь, опять же, мы видим, что Дебор воспринимает себя и «своих последователей» как передовую силу. Он оскорбительно полагает, что массы требуют от него и его друзей «спровоцировать» их на изменение условий своего существования. Дебор видит лишь одну опасность для реализации своих планов — сектантство:

«...мы должны ликвидировать сектантство среди нас, которое противостоит единству действий с возможными союзниками для достижения конкретных целей и предотвращает наше проникновение в параллельные организации».

Отсюда возникает естественный вопрос о том, насколько принципиальной может быть позиция Дебора, если он примет, что «изменение реальных условий существования сектантов есть реальный процесс, в котором мы должны участвовать». В самом деле, декан в таком случае теряет возможность понимать, какие цели преследуют его «последователи», и беспокоиться о последствиях своих действий. Иначе говоря, в его поведении проявляется элементар-

ный примитивизм, когда он не только полагает себя подобным Иисусу Христу, но и верит, будто поступает таким образом в интересах секты, а действия по этому поводу принадлежат исключительно сектантам и нельзя говорить, что именно совершается в сектантской общине.

Скорее это можно сказать о деборианстве русского общества. Современная литература в значительной степени окрашена страстным отношением к Дебору, которое устно и письменно было заявлено почти всеми участниками событий. Последний конфликт между удельными князьями произошел из-за вопроса о Петре. Оказывается, Петр III якобы был геенской собакой. Вопрос возник в результате откровения одного из своих приближенных, который, узнав о влиянии Петра III на российский уклад жизни, осмелился сказать, что уже давно грешил тем же грехом, как и Петр III. Деборианская община охватила всю Москву и решила восстановить ее в прежнем значении. Местопребывание Петра III было объявлено вне закона. Считается, что в этом ответе была скрыта угроза режиму. Власти спохватились, и Петра III вызвали для допроса. Его жестоко избили, отобрали доку-

менты и выбросили на улицу в маскхалате. пытки оказались бесполезными — Петра III невозможно было принудить к чему-либо силой. По заключению, царь был «животным». Постепенно он вернулся в Россию. Перейдя в католичество, Петр III принял императорскую присягу и вступил в наследство все свое огромное состояние, поставив его на службу своему духовному наставнику. Однако его избрание на трон оказалось неудачным — он погиб во время своего путешествия в Испанию во время Семилетней войны.

Фактическое «объединение» ИМИБ, ЛИ и несуществующих ЛПА произошло 28 июля 1957 года. После голосования пяти человек за объединение, двух против и одного воздержавшегося, было провозглашено о слиянии групп, а также об основании Ситуационистского Интернационала.

ГЛАВА 6. СИТУАЦИОНИСТСКИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛ В ЕГО «ГЕРОИЧЕСКОЙ» ФАЗЕ (1957-1962)

В течение учебного года 1957–1958 Анри Лефевр проводил курс социологии в Нантере, который привлек, в частности, Ги Дебора и Рауля Ванейгема (который присоединится к СИ в 1961 году). Дебор и Лефевр развили дружбу, которую последний позже назвал бы «общением», но которая вскоре закончится разрывом с СИ, утверждавшим, что Лефевр украл «свои» идеи у Дебора. Теория «повседневной жизни» Лефевра, которая уже имела определенную силу в СИ через влияние КОБРА и IMIV, должна была оказать глубокое воздействие на интеллектуальное развитие Дебора. Теории Жана Бодрийяра, который участвовал в презентации курса, также оказали определенное влияние на мышление членов СИ.

Дальше мы устали переводить эту чушь, поэтому оставляем на английском, хотя этот текст вряд ли спасет даже его родной язык. Если вы не знаете английский или ленитесь обращаться к (онлайн-)переводчику, ничего страшного — смело пролистывайте дальше, вы ничего не потеряете.

The revision of marxian thought undertaken in France during the 1950's, in which Lefebvre

played a leading role, created an 'intellectual' climate which was conducive to the development of the SI as a 'political', and not 'just' a 'cultural', organisation. The journal "Arguments", which is closely identified with revisionism, was founded just before the SI, at the beginning of 1957. In France, Marxist thought had been dominated by the Communist Party, and it was not until after the liberation that there was any attempt at philosophic revision. In many ways the debate was similar to that carried out in Germany during the twenties, although commentators (i.e. Richard Gombin) say French revisionism lacked the vigour found in the thought of Lukacs, Adorno &c. Although Lefebvre's theory of 'everyday life' was of central importance to the SI, it was the group Socialisme ou Barbarie (founded 1949) who would provide the political theory upon which Debord and Vaneigem's thought would draw most heavily.

Indeed, Debord would join S ou B briefly in 1960. The SI adopted S ou B's ideas wholesale, from the analysis of the USSR as a bureaucratic capitalist state, to the advocacy of Workers' Councils as the means of communist organisation. Although the SI later 'broke off' fraternal relations

with S ou B, it was never able to break with the political conceptions of the latter group. 1 Walter Olmo, with the endorsement of Elena Verrone and her husband Piero Sirnondo, presented a text - "For A Concept Of Experimental Music" - to the SI at the end of September '57. In the essay, Olmo gave an account of his sound researches, and linked them to the construction of ambiance. Debord responded with a text issued on 1 5th October ' 57, in which he denounced Olmo, and his two supporters, for approaching the problem of experimentation from the 'idealist' attitude' of 'right-wing thought' . Olmo, Verrone and Simondo, having refused to retract the text, were formally expelled from the SI at its second conference, held in P3! is on 25/26 January '58. In March ' 58 Ralph Rumney, an English member of the Italian section, was expelled. According to Rumney, 2 the exclusion was the result of his failure to complete a psychogeographical report on time. Ironically, he mailed off a finished version of this photo-essay a day or two before he received a letter from Paris notifying him of his expulsion.

His marital commitments, centred around the recent birth of a son, were not considered

suitable reasons for the exclusion being recinded. According to the SI the Venetian jungle had 'closed in on the young man' (IS 1, June '58). The 1st January '58 saw the founding of the German 'section' of the SI, which consisted solely of Hans Platschek until his expulsion in February the following year. The 'section' was launched with the manifesto "Nervenruh! Keine Experimente!" signed by Platschek and Jorn. In the early months of '58, the French section issued two tracts: "Nouveaux theatre d'operation dans le culture" and "Aux producteurs de l'art moderne". The former schematised the programme of the SI, while the latter invited artists, "tired of repeating outmoded ideas", to organise new modes for the transformation of the environment. As a first step towards this they were to contact the SI. In April '58 the SI launched its action against the "International Assembly Of Art Critics" in Belgium. A tract was issued, denouncing art critics for defending the old world against the subversion of a new experimental movement. An account of how this message was broadcast is given in "Internationale Situationiste" 1 (June '58):

«Our Belgian section carried out the necessary

direct attack. Beginning 13 April, on the eve of the opening of the proceedings, when the art critics from two hemispheres, led by the American Sweeney, were being welcomed to Brussels, the text of the situationist proclamation was brought to their attention in several ways. Copies were mailed to a large number of critics or given to them personally. Others were personally telephoned and read all or part of the text. A group forced its way into the Press Club where the critics were being received and threw leaflets among the audience. Others were tossed onto the pavements from upstairs windows or from a car.»

Walter Korun, who was prosecuted for his leading role in this incident, was expelled from the SI in October '58. The first public exhibition of Gallizio's 'Industrial Painting' opened at the Notizie Gallery, Turin, on 30th May '58. Three rolls of canvas (70, 14 and 12 metres in length) were displayed. The painting was partially unrolled and pinned to the walls. Fashion models paraded up and down the gallery dressed in cuts of the canvas, which was being sold by the metre. A device emitted notes which varied in accordance with the movements of those present in the gallery.

This 'musical' use of this 'tereminofono' had originally been developed by Walter Olmo and Cocito de Torino. Gallizio's 'work' was created with simple tools. His production process required the pressing and painting of oil and resin onto canvas . This technique was very much in keeping with the traditional craft methods of fine art. The resulting rolls of canvas were described as ' industrial' because of the scale, rather than the process, of production.

Gallizio had taken up painting in 1953, at first imitating the then current mode of abstract expressionism. The ' Industrial Painting' which he and Giors Melanotte (his son) created in the late fifties, was developed as much from this previous interest in action painting as from certain 'technical' innovations. The canvases were produced without design or formulation, and were ' the concrete expression of the painterly gesture'. The SI viewed such 'painting' as ' anti-painting' because, by producing such a volume of work, Gallizio intended to detour the structure of the art market. According to the S I, Gallizio was not be looked upon as an 'isolated artist', but rather as the constructor of 'unitary ambiances'. As a

result of the publication in Paris of the first issue of "Internationale Situationiste" (June ' 58), Debord was subjected to a police interview.

The French police, who were empowered to disband subversive and criminal associations, were informed by Debord that the SI was an artistic tendency - which, since it had never been constituted, could not be disbanded. In a letter to Gallizio (dated 17th July ' 58), Debord complains that the police, having mistaken the SI for 'gangsters', were trying hard to intimidate them. In a tract entitled "Defend Liberty Everywhere" (dated 4th July ' 58), Gallizio - in the name of the Italian section of the SI - launched a campaign to have the Milanese painter Nunzio Van Guglielmi released from a lunatic asylum. Guglielmi had been interned after breaking a window of Raphael's "The Wedding Of The Virgin" and pasting up a tract praising the revolution against the clerical government. In Paris, on the 7th July ' 58, Jorn issued the tract "Au secours de van Guglielmi". In this he denounced the imprisonment of Guglielmi as 'an attack against the modern spirit', and praised the Milanese painter for assailing 'the false artistic ideals of the past' .

The following year Guglielmi was declared sound of mind and released from the asylum. During the summer of '58, the SI ordered Abdelhafid Khatib to make a psychogeographical report on the Les Hailes region of Paris. Among other things, this necessitated the exploration of the district at night. Such an undertaking was fraught with difficulties for Khatib who, as an Algerian resident in France at the height of the nationalist bomb scare, was subject to a police curfew which required all Algerians to remain indoors after 7 .30pm. Having been arrested twice, Khatib decided enough was enough and submitted an incomplete report which the SI accepted. On the 8th July ' 58, the second exhibition of Gallizio and Melanotte's Industrial Painting was opened at the Montenapoleone Gallery, Milan. In October ' 58, IP recieved its Parisian premier during a 'night exercise' by the SI; a long roll of canvas, folowing the lines of ambiance, was pinned up in a street. In the second issue of "Internationale Situationiste" (Paris, December ' 58), the 'unexpected' commercial success of IP was explained as a defensive action on the part of the commercial art world, who were 'pretending' to accomodate IP

into their scale of values by considering each role as one large picture. The situationists responded to this by increasing the price from L10,000 to 1A0,000 per metre, and through the production of longer rolls. If 1958 had been an active year for the SI as an organisation, it had been particularly busy for Jorn as an individual. The SI had edited and published "Pour la forme - Ebauche d'une methodologie des Arts", a collection of Jorn's writings from the period '53 to '57. Jom, along with Constant, Gallizio, Bernstein and her husband Debord, was one of the group of five who formed the theoretical and organisational core of the situationist movement. In April, while the SI was launching its attack against the art critics assembled in Belgium, Jom's work was being shown at the Brussels 'Expo' as part of "50 dans d'art moderne".

Jom's reputation as a major figure in European art dates from this exhibition. His increasing success as an artist was to have major repercussions for the SI. Until Jorn broke into the super-league of the art market, Gallizio - as the situationist with the largest private income - had provided most of the movement's funds. But from

' 58 onwards it was Jorn, with the fortune he made from the sale of his paintings, who would finance the SI. Some projects such as the German "Spur" magazine he financed directly, others he paid for indirectly. Whenever a situationist - or the movement in general - was short of money, Jorn would give them a painting, knowing full well it would be sold. It was with the money raised from the sale of Jom's paintings, presented to Debord as presents, that the SI was able to finance its publications. Jorn continued to give his paintings to members - and former members - of the SI until his death, twelve years after he had officially resigned from the movement. Jorn had met the members of Gruppe Spur in ' 58, during his first one man show in Munich.

Spur (meaning trace or trail) had been founded the previous year by Lothar Fischer, Heimrad Prem, Josef Senft (pseudonym of J. K. S. Hohburg), Helmut Sturm and Hans-Peter Zimmer. By the time Spur joined the SI at the third situationist conference in Munich (17 - 20 April ' 59), Ervin Eisch, Heinz Hofl, and Gretel Stadler had become members of the group, while Josef Senft had left. During the period it constituted the

German section of the SI, Dieter Kunzelmann, Renee Nele and Uwe Lausen, would join Spur's ranks. Spur had much in common with both Jorn, who had 'discovered' them, and Constant. They had a shared belief in the collective, and non-competitive, production of art.⁴ This was in stark contrast to the supersession of art proposed by Bernstein and Debord. Like Constant, Spur were developing concepts of play and of (wo)man as 'homo ludens', which had previously been outlined in a 1938 essay by the Dutch historian Johan Huizinga.

These ideas were to become central to the SI's programme and were often utilised, if not developed, by Raoul Vaneigem. An exhibition of Gallizio and Melanotte's Industrial Painting was held at the Van De Loo Gallery to coincide with the Munich conference of the SI. During the congress itself, there emerged ideological differences between the Dutch section and Debord. Debord envisaged a revolutionary creativity totally separated from existing culture; whereas the Dutch delegates insisted on the centrality of unitary urbanism as an alternative means of liberated creation and sustained cultural revolution.

This difference was not resolved. The report Constant presented on the foundation of the Bureau of Unitary Urbanism in Amsterdam underlined the extent to which the situationist movement was diverging from Bernstein and Debord's plans. Utilising a team of artists, architects and sociologists, the 'bureau' was dedicated to the construction of unitary ambiances. Debord chose to bide his time. It would be several years before he could assume leadership of the movement and enforce his own opinions on those who were left once he had purged all 'opportunistic tendencies'. On the night the Munich conference closed, the SI fly posted the city with leaflets proclaiming "A Cultural Putsch While You Sleep! «. In May '59 members of the SI held exhibitions in three of Europe's most prestigious art galleries. Gallizio and Melanotte presented their "Anti-Material Cave" at the Rene Drouin Gallery, Paris. This was another unitary environment created from rolls of their industrial painting. Jorn showed his "Modified Pictures" at the Rive Gauche Gallery, Paris. These consisted of 20 'kitsch' paintings which Jorn had 'detoured' with stains of colour and alteration to figures.

Constant exhibited spatial constructions at the Stedelijk Museum in Amsterdam. These were models for the buildings of unitary urbanism, which were to be suspended from frames, making them more flexible than traditional architecture. Research into unitary urbanism proved to be the central activity of the SI during the summer and autumn of '59; but while the Dutch and Italian sections carried on an animated debate over technical and social problems to be tackled, others withdrew to the sidelines: Jorn because he was suspicious of functional technology, Berrtstein and Debord because they wished to pursue an essentially 'political' line. The third issue of "Internationale Situationiste" (Paris, December '59) features 36 documents from the congress in Munich, articles on unitary urbanism, and an essay on Industrial Painting. At the end of '59, the SI began negotiations with Wilhem Sandberg to hold an exhibition in and around the Stedelijk Museum the following May. The SI planned to turn the exhibition rooms into a labyrinth, exhibit documents, have pre-recorded lectures playing continually, and organise a systematic derive - conducted by three situationist groups.

The exhibition was not held because, among other things, the SI refused to make modifications to the labyrinth so that it would meet security and safety requirements. After the museum was forced to cancel the project in March '60, due to the SI's intransigence, the space was offered to Gallizio - who accepted it. In April '60, Armando, Alberts and Oudejans were expelled from the movement, the latter two for having accepted a contract to construct a church. In June, Gallizio and Melanotte exhibited Industrial Painting at both the Stedelijk Museum, Amsterdam, and the Notizie Gallery, Turin. Simultaneously, they were expelled from the SI for collaborating with 'ideologically unacceptable' forces. Glauco Wuerich, another member of the Italian section, was purged at the same time. In the same month Constant - tired of being criticised for 'privileging' a technical architectural form, instead of 'seeking' a global culture - resigned. On the 20th July '60, the SI published Debord and Canjuers's "Preliminaries Toward Defining A Unitary Revolutionary Programme". Pierre Canjuers was a theoretician of the Socialisme ou Barbarie group. The text was described by the situationists as "a platform for

discussion within the SI, and for its link-up with revolutionary militants of the workers movement” (IS 5, Paris December 1960).

The SI was too sectarian for this to amount to much. For a time Debord held dual membership of the SI and S ou B, and was one of a team the latter group sent to Belgium during the General Strike of 1960. But Debord resigned from S ou B after only a few months of active membership. Contact between the SI and S ou B diminished, and ended with a final rupture in ‘66. In August 1960, the first issue of the German “Spur” magazine was published in Munich. It highlighted the different ways in which various factions within the SI approached the ‘social question’. The differences were underlined by the reprinting in the journal of the May 1960 manifesto of the SI, with the November ‘58 manifesto of SPUR. Unlike the faction centred around Bernstein and Debord in Paris, Spur had no interest in the ‘realisation and suppression’ of art. This is how the Germans stated their position in the year following the founding of their group:

«... We oppose the logical way of mind which has led to cultural devastation. The

automatic, functional attitude has led to stubborn mindlessness, to academicism, to the atom bomb... In order to be created, culture must be destroyed. Such terms as culture, truth, eternity, do not interest us artists. We have to be able to survive. The material and spiritual position of art is so desperate that a painter should not be expected to be obliging when he paints. Let the established do the obligatory ... Art is a resounding stroke of the gong, its 37 lingering sound the raised voices of the imitators fading into thin air ... Art has nothing to do with truth. Truth lies between entities. To want to be objective is one-sided. To be one-sided is pedantic and boring ... WE DEMAND KITSCH, DIRT, PRIMEVAL SLIME, THE DESERT. Art is the dung-heap upon which kitsch grows... Instead of abstract idealism we call for honest nihilism. The greatest crimes of man are committed in the names of Truth, Honesty, Progress. for a better future. Abstract painting has become empty aestheticism, a playground for the lazy-minded who seek an easy pretext for the chewing-over once again of long outdated truths. Abstract painting is a HUNDREDFOLD MASTICATED PIECE OF CHEWING GUM stuck

underneath the edge of the table. Today the Constructivists and the structuralist painters are trying to lick off this long-dried-up piece of chewing gum once again . . . WE SHALL SET AGAINST THIS OBJECTIVE NON-COMMITALISM A MILITANT DICTATORSHIP OF THE SPIRIT.»

The “Spur” magazine, in contrast to “Internationale Situationiste”, was largely graphic. Both visually and in terms of content, the two journals show the situationist movement as being ideologically divided at every level.

These differences were much in evidence at the Fourth Congress of the SI, held at a ‘secret’ location in East London, September 24-28th ‘60. Upon their arrival in the English capital, delegates were set the ‘psychogeographical’ task of locating the British Sailors Society, where the conference was to be held. On the 26th September, Heimrad Prem read a long declaration on behalf of the Spur group attacking the tendency amongst the French and Belgian delegates ‘to count on the existence of a revolutionary proletariat’. Kotanyi replied to this by ‘reminding’ the Germans that in many ‘advanced’ capitalist countries wildcat strikes had ‘multiplied’. This difference was not resolved,

the Spur group simply agreed to retract its statement so as not 'to impede present situationist activity'. On the last day of the conference, the SI held a 'public' meeting at the Institute Of Contemporary Arts in London's West End. Guy Atkins includes the following eye-witness report of it in his book "Asger Jorn - The Crucial Years 1954- 1964" (Lund Humphries, 1977):

«The meeting, from beginning to end, was a parody of a normal ICA evening. Toni del Renzio was the ICA's chairman that night. He opened the meeting by giving some of the historical background of the Situationist movement. When he mentioned the conference in Alba there was loud applause from the Situationists. At the mention of the 'unification conference' at Cosio d' Arroscia the clapping was terrific, accompanied by loud footstamping. The ICA audience was clearly baffled by this senseless display of euphoria. Del Renzio then introduced the S.I. spokesman Maurice Wyckaert.

Instead of beginning with the usual compliments, Wyckaert scolded the ICA for using the word 'Situationism' in its Bulletin. 'Situationism', Wyckaert explained, 'doesn't exist.

There is no doctrine of this name. 'He went on to tell the audience, 'If you've now understood that there is no such thing as 'Situationism' you've not wasted your evening.'

After a tribute to Alexander Trocchi, who had recently been arrested for drug trafficking in the United States, Wyckaert launched into a criticism of UNESCO. We were told that UNESCO had failed in its cultural mission. Therefore the Situationist International would seize the UNESCO building by 'the hammer blow of a putsch'. This remark was greeted with a few polite murmurs of approval.

Wyckaert ended as he had begun, with a gibe at the ICA. 'The Situationists, whose judges you perhaps imagine yourselves to be, will one day judge you. We are waiting for you at the turning.' There was a moment's silence before people realized that the speaker had finished. The first and only question came from a man who asked 'Can you explain what exactly Situationism is all about?' Wyckaert gave the questioner a severe look. Guy Debord stood up and said in French 'We're not here to answer cuntish questions'. At this he and the other Situationists walked out».

At this time Spur were the most active section of the SI: between August '60 and January '61 they published seven issues of their journal, the fifth (June '61) of which was an all text issue on unitary urbanism, featuring reprints of old Lettriste Internationale writings on this subject. The split between the 'cultural' and 'political' factions within the SI widened with the resignation of Jorn in April 1961. This was compounded by Raoul Vaneigem (born Lessines in the Hainaut, 1934) assuming membership the same year. The division of opinion reached explosive proportions at the Fifth Conference of the SI in Goteborg, Sweden, 28-30th August '61. Vaneigem's report demonstrated the intransigence of the 'political' faction:

«...It is a question not of elaborating the spectacle of refusal, but rather of refusing the spectacle. In order for their elaboration to be artistic in the new and authentic sense defined by the SI, the elements of the destruction of the spectacle must precisely cease to be works of art. There is no such thing as situationism or a situationist work of art or a spectacular situationist... Our position is that of combatants between two worlds - one that we don't

acknowledge, the other that does not yet exist.»

Kunzelmann immediately expressed 'a strong scepticism' as to the powers the SI could 'bring together in order to act on the level envisaged by Vaneigem' (IS 7, Paris ' 62). Prem reiterated the position of the Spur group on revolutionary tactics - more or less repeating what the Germans had said at the 4th Congress of the SL Although there was much talk of dissatisfaction and revolt, Spur noted that: 'Most people are still primarily concerned with comfort and conveniences'. Thus the third session of the Fifth Congress ended in 'uproar' , with shouts of 'Your theory is going to fly right back in your faces!' from one faction and 'Cultural pimps!' from the other. The conference decided to add Kotanyi and de Jong to the editorial board of the 'Spur' journal; and with the consultation of these two extra editors, the sixth issue was published in November '61. However, in January ' 62 Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fischer and Stadler published issue 7 of the magazine without informing Kotanyi or de Jong. As a result they were expelled from the SI the following month. Simultaneously the Spur group was subjected to a series of police

harassments and prosecutions for immorality, pornography, blasphemy and incitement to riot. These eventually resulted in Uwe Lausen serving a three week jail sentence, while other members of the Spur group were fined and given suspended sentences. After their exclusion, Spur continued to exist as a group, and were later involved with the 2nd Situationist International.

This new grouping arose in March '62 when Nash, Eide, de Jong, Lindell, Larsson and Strid broke with the faction centred around Bernstein, Debord and Vaneigem. They immediately announced the formation of the 2nd International, centred on Drakabygget (the Situationist Bauhaus), a farmhouse in Southern Sweden. Those they broke with responded by 'excluding' the 'Nashists', a term adopted at the Sixth Congress of the 'SI' at Anvers (12-16th November '62). Nash outlined the theories of the 2nd International in "Who Are The Situationists?" (Times Literary Supplement, London, 14/9/64): "... The point of departure is the dechristianisation of Kierkegaard's philosophy of situations. This must be combined with British economic doctrines, German dialectic and French social action

programmes. It involves a profound revision of Marx's doctrine and a complete revolution whose growth is rooted in the Scandinavian concept of culture. This new ideology and philosophical theory we have called situology. It is based on the principles of social democracy in as much as it excludes all forms of artificial privilege." From Sweden, Nash published booklets, issued the magazine "Drakabygget" (named after his farmhouse) and organised other propaganda including exhibitions and demonstrations.

Among the publicity stunts orchestrated by the Situationist Bauhaus were the painting of 'Co-ritus' slogans all over Copenhagen and the decapitation of a statue in Copenhagen harbour. Jorn, although he denounced the graffiti actions to the press, remained on friendly terms with members of the two rival 'internationals'. Both groups were financially dependent on him and thus his collusion with what each side perceived as the 'enemy' was, if not accepted, ignored. There was certainly no question of Bernstein and Debord sticking to their usually rigorous criteria for splits and breaks. Without Jam's support, of both money and gifts, neither de Jong's "Situationist Times", nor its rival

“Internationale Situationiste”, could have been published. After Jam’s death from cancer in 1973, Debord described him as ‘the permanent heretic of a movement which cannot admit orthodoxy’ ‘(cited in “COBRA” by Jean-Clarence Lambert {Sotheby Publications, 1983} as a quotation from “Le Jardin de Abisola” {Turin 1974})).

ГЛАВА 7. О ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ СКУДНОСТИ СПЕКТО- СИТУАЦИОНИСТОВ И ЛЕГИТИМНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ВТОРОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛА

Идея евроцентризма нуждается в более подробном обсуждении, если мы хотим понять, почему спекто-ситуационистский интернационал, возглавляемый Бернштейном, Дебором и Ванейгемом, гораздо лучше известен в Великобритании, Франции и Северной Америке, чем 2-й ситуационистский интернационал де Йонга и Нэша. Европа не только традиционно считала себя центром мира, более того — Британия, Франция и Германия, как правило, считают себя центром этого центра. Таким образом, когда СИ раскололся надвое, с французской или англо-американской точки зрения, спекто-ситуационисты, находящиеся в Париже, воспринимались как настоящие СИ, а 2-й Интернационал, сосредоточенный в Скандинавии, нередко отвергался как «чуждый СИ; возможно и более социальный, но гораздо менее интеллигентный» (СИ №8, Париж 1963).

В СИ №8 Спекто-ситуационисты утверждали, что новый шведский «Баухаус» Нэша собрал «двух или трех бывших скандинавских ситуационистов плюс массу неизвестных». Вывод очевиден, эти люди — бывшие ситуационисты, а спекто-ситуационисты — единолич-

ные обладатели звания СИ. Это типично для нечестности, которую спекто-ситуационисты унаследовали от леттристского интернационала. Помимо преднамеренного искажения фактов, единственным другим объяснением такого утверждения является неисчислимость или полный отказ памяти — оба крайне маловероятны. Список бывших товарищей Бернштейна и Дебора, которые участвовали в мероприятиях в Ситуационистском Баухаусе или публиковались в «*Situationiste times*» 2-го Интернационала, включает Нэша, Эльде, де Йонга, Линделла, Ларссона, Стрида, Кунцельмана, Према, Штурма, Циммера, Эйша, Неле, Фишера, Штадлера, Йорна и Симондо. Поскольку в среднем членский состав СИ в любое время до раскола составлял от 10 до 15 человек, претензии на звание СИ имели одинаковый вес как у 2-го Интернационала, так и у спекто-ситуационистов.

Самым принципиальным различием между спекто-ситуационистами и 2-м Интернационалом являлся вопрос искусства. Спекто-ситуационисты желали «осознавать и подавлять» искусство — это желание повторяется во всех их текстах. Ниже приведен пример авторства

Мартина, Стрижбоша, Ванейгема и Вьенета в СИ №9 (Париж 1964):

«Теперь речь идет об осознании искусства, о том, чтобы действительно строить на каждом уровне жизни все, что до сих пор могло быть лишь художественной памятью или иллюзией, о которой мечтали и держали невысказанным. Искусство может быть осознано только путем подавления. Однако, в отличие от нынешнего общества, которое подавляет его, заменяя автоматизацией еще более пассивного и иерархического зрелища, мы утверждаем, что искусство действительно может быть подавлено только путем осознания».

2-й Интернационал, как и спекто-ситуационисты, не смог должным образом провести различие между понятиями искусства и культуры (см. «Разум и смысл» Джомы в «Situationist times 5», Париж, 1964). Но от одной ошибки два Интернационала пришли к совершенно разным выводам о том, «что должно было быть сделано».

Спекто-ситуационисты, всегда чрезвычайно осознано относящиеся к своему публичному образу, гордились продвижением своей теории

как материалистической; но если рассматривать материалистическое отношение к искусству, становится очевидным, что амбиции и подходы сторонников ситуационизма на самом деле идеалистичны.

Роджер Л. Тейлор в своей книге «Искусство, враг народа» (Harvester Press, Суссекс, 1978) демонстрирует, что было чрезвычайно мало подлинно материалистических подходов к искусству. Он исследует искусство как социальную практику, а затем сравнивает полученное материалистическое описание с марксистским подходом. Тейлор показывает, что искусство как категорию следует отличать от музыки, живописи, письма и т.д. Текущее использование термина «искусство» считало его подкатегорией этих дисциплин — критерий их ценностной оценки и различения. Таким образом, музыка Моцарта считается искусством, а музыка Slaughter and the Dogs — нет. Такое использование термина «искусство», различающее разные музыкальные произведения, литературу и т.д., появилось в XVII веке одновременно с концепцией науки. До этого термин «художник» использовался для обозначения поваров, сапо-

жников, студентов гуманитарных наук и т.д.

Термин «искусство» обрел современное значение в попытке аристократии отстаивать ценности своего класса как объекты «иррационального благоговения». Таким образом, искусство приравнивалось к истине, и эта истина была мировоззрением аристократии, мировоззрением, которое вскоре было бы свергнуто восходящим буржуазным классом. Как революционный класс, буржуазия хотела ассимилировать «жизнь» угасающей аристократии. Но поскольку деятельность буржуазии во многом отменяла отжившие свое образы жизни, когда она переняла концепцию искусства, она одновременно трансформировала ее. Таким образом, красота более или менее перестала приравниваться к истине и стала ассоциироваться с индивидуальным вкусом. По мере развития искусства настойчивость в отношении формы, знания формы и «индивидуализма» (в основном, романтизма) были добавлены в концепцию для придания «авторитета» концепции искусства как «особого, развивающегося ментального набора нового правящего класса».

Таким образом, искусство не имеет уни-

версальной силы, но является процессом в буржуазном обществе, что приводит к «иррациональному почтению действий, удовлетворяющих буржуазные потребности». Этот процесс устанавливает «объективное превосходство тех вещей, которые отмечаются как искусство, и, следовательно, превосходство формы жизни, которая их отмечает, и социальной группы, которая в этом замешана». Это сводится к утверждению: буржуазное общество и правящий класс в нем «каким-то образом привержены превосходящей форме знания». Из этого мы можем сделать вывод, что искусство продолжит существовать как специализированная категория, пока сам капитализм не будет ликвидирован. Этот вывод сильно отличается от того, к которому пришли спекто-ситуационисты. В СИ №10 Хаяти утверждает:

«...Дада осознал все возможности языка и навсегда закрыл дверь для искусства как специальности... Реализация искусства — поэзии в ситуационном смысле — означает, что человек не может реализовать себя в «работе», а скорее осознает сам период».

Если искусство с материалистической точки

зрения представляет собой процесс, происходящий в буржуазном обществе, то не может быть и речи о его осознании. Такая идея является мистической, поскольку она подразумевает не только то, что искусство имеет сущность, но и то, что оно как категория автономно от социальных структур. Осознать и подавить его — это попытка спасти данный ментальный набор в тот самый момент, когда категория отменяется. Искусство исчезает из музеев только для того, чтобы появиться снова — везде! Так много для автономной практики пролетариата, это на самом деле старая буржуазная мечта об универсальной категории, которая будет пропагандировать социальную сплоченность.

Помимо трактовки искусства, другим теоретическим приемом, отличающим спекто-ситуационистов от 2-го Интернационала, является концепция спектакля. Она получает свое наиболее развитое теоретизирование в «La société du spectacle» Ги Дебора (Buchet-Chastel, Париж, 1967 — английский перевод Black & Red, Детройт, 1970). В этой работе, перефразируя Маркса, Дебор объявляет:

«Любая жизнь общества, в котором го-

сподствуют современные условия производства, объявляет себя огромным скоплением спектаклей. Все, что было непосредственно прожито, ушло в представление».

С этого момента Дебор начинает рассматривать спектакль как обобщенное и одновременно локализованное явление. И предлагая ряд перехлестывающихся, но едва артикулированных описаний, он не может прийти к единому понятию. Дебор только оценивает его различные движения, не демонстрируя никакой реальной связи между ними.

Спекто-ситуационная концепция капиталистического и коммунистического общества столь же мистична, как и концепция искусства. Дебор объявляет, что «спектакль — это не набор образов, а социальные отношения между людьми, опосредованные образами», как будто человеческие отношения не всегда осуществлялись посредством чувственных впечатлений (которые с его точки зрения всегда были лишь образами). Ванейгем в своих «*Traite de savoir-vivre a l'usage des jeunes generations*» (Gallimard, Париж, 1967) рассказывает о коммунистическом обществе как о мире «господ без

рабов»; то есть это действительно общество, в котором метафоры классового господства будут лишены смысла.

Вместо того, чтобы пытаться разработать строгие теории и потерпеть неудачу, 2-й Интернационал проводил более открытую политику. В «Situationist Times» де Йонг собирал фотографии, диаграммы и разнообразные тексты по определенной теме (например, лабиринты в №4, Париж, 1963) и оставлял читателей делать собственные выводы. Во многом «Situationist Times» напоминают современные издания Fluxus. Оба представляют неискusstvenный подход к тому, что можно очень слабо назвать художественной деятельностью.

Таким образом, в то время как спекто-ситуационисты были вдвойне идеологичны в своем догматическом утверждении своей теории, 2-й Интернационал — будучи счастлив уже тем, что его мысль описана как идеология, — оказался более открытым в подходе к философскому исследованию.

Фракция, которую я описываю как «спекто-ситуационистский интернационал», всегда называла себя просто «ситуационист-

ский интернационал». Однако, поскольку существовали две фракции, обе претендовавшие на титул ситуационистского интернационала, по крайней мере наша группа имела порядочность поставить слово «второй» перед названием. Я использовал термин «спекто», чтобы отличить фракцию дебористов от оригинального СИ до раскола 1962 года. Термин «спекто» относится к теории «спектакля», в которую верила фракция дебористов.

Более раннюю и лучше разработанную версию этого аргумента см. в статье Дэвида Джейкобса и Кристофера Винкса «В сумерках. Ситуационистское движение в исторической перспективе» (Perspectives, Беркли, 1975). См. также эссе Марка Шипвея «Ситуационизм» в сборнике «Нерыночный социализм в XIX и XX веках» (Rubel&Crump ed. MacMillan, Basingstoke & London, 1987) для менее «теоретического» объяснения того, как спекто-СИ прогнозировали тенденции, происходящие в определенном слое французского общества, через классовые и национальные границы и в универсальную «теорию».

ГЛАВА 8. ЗАКАТЫВАНИЕ ОГУРЦОВ, ПРОВАЛ СПЕКТО- СИТУАЦИОНИСТСКОЙ КРИТИКИ И НИЩЕ-СТУДЕНЧЕСКИЙ ПАМФЛЕТ

В начале 1960-х ни спекто-ситуационисты, ни второй интернационал не были широко известны за пределами групп артистов, студентов и политических активистов, находящихся на окраинах правящего дискурса. Оба интернационала собирались распространять известность о себе с помощью скандалов. Спекто-ситуационист Йепсен Виктор Мартин был самым опытным в использовании этой тактики. После нескольких случаев дошедших до прессы, его преследовали за создание мультипликации по случаю датской королевской свадьбы, в котором изображалась Кристина Килер, говорящая, что уж лучше быть шлюхой, чем быть замужем за фашистом.

Когда поклонники журнала СИ получили контроль над Студенческим союзом в Страсбургском университете, спекто-ситуационисты использовали эту возможность для интервенции с максимальной оглаской.

Тут можно закрыть главу Хоума о распаде СИ и сфокусироваться на статье Степана Михайленко о памфлете Хаяти-Дебора. Однако ее объем столь велик, а стиль — напыщенно академичен, что мы вынуждены лезть с купюрами и в лучший текст.

Памфлет «О нищете студенческой жизни» по значимости и популярности всегда занимал почетное третье место в библиографии ситуационистов после книг «Общество спектакля» Ги Дебора и «Трактат об умении жить для молодых поколений» (также известный под названием «Революция повседневной жизни») Рауля Ванейгема: эти три текста остаются единственными публикациями ситуационистов, известными широкой аудитории, хотя бы на уровне названий.

История памфлета неразрывно связана с событиями, позднее названными «Страсбургским скандалом». 14 мая 1966 года благодаря всеобщему безразличию студентов к вопросам самоуправления и невнимательности профсоюзной бюрократии шесть радикально настроенных студентов смогли избраться (32 голосами «за» при 5 «против» и 10 воздержавшихся) в руководящее бюро AFGES (Association Fe'derative Generale des Etudiants de Strasbourg, структурного подразделения национального студенческого профсоюза UNEF), получив в свое распоряжение помещения и финансовые ресурсы профсоюза. Этот успех был подкреплён

тем, что им удалось занять посты президента (Андре Шнейдер) и вице-президента (Бруно Вайр-Пиова) местного отделения профсоюза. Несмотря на то, что эти студенты уже имели сложившуюся репутацию экстремистов и даже намеревались ликвидировать отныне возглавляемый ими профсоюз, никакого четкого плана действий они не имели и не знали, что делать с открывшимися для них возможностями. Друзья этих студентов, знакомые с ситуационистскими идеями и сочувствовавшие им (в отличие от участников нового руководства профсоюза, которые, по большому счету, были безразличны к ситуационистским идеям как таковым и всего лишь искали возможность нанести реформистскому профсоюзу максимальный ущерб), обратились за советом в страсбургскую секцию СИ.

Студенты (руководством профсоюза и их друзьями) и ситуационисты (из Парижа и Страсбурга) повстречались и договорились о публикации на средства профсоюза и от имени профсоюза «общей критики студенческого движения и общества в целом»⁹. Ситуационисты хотели только советовать и предоставили написание текста самим студентам. Ответственным

лицом от ситуационистской организации был назначен учившийся в Париже студент из Туниса Мустафа Хаяти, составивший для удобства работы краткий тезисный план будущего текста. Но студенты не смогли самостоятельно критиковать собственную жизнь.

В опубликованной журналом СИ статье «Наши цели и методы в страсбургском скандале» злоключения студентов описывались с немалой долей иронии: «Их изначальное согласие между собой базировалось на крайне шатком фундаменте <...>. Их личные разногласия и недоверие друг к другу росли по мере продвижения работы над проектом; единственным, что их по-прежнему связывало, было желание нанести системе наиболее сильный и серьезный удар»¹⁰. На эти бесплодные попытки студенты потратили все лето, а начало учебного года прижало даже самых радикально настроенных студентов и поставило успех проекта под угрозу. Поэтому в «спонтанное творчество

9. Nos buts et nos me'thodes dans le scandale de Strasbourg // Internationale Situationniste, n° 11. Paris, 1966. P. 23.

10. Nos buts et nos me'thodes dans le scandale de Strasbourg. P. 24.

масс» пришлось вмешаться; в итоге памфлет «О нищете студенческой жизни, рассмотренной в экономическом, политическом, психологическом и, в первую очередь, интеллектуальном аспекте, а также о некоторых способах ее преодоления» был написан Мустафой Хаяти и отредактирован Ги Дебором.

Первые активные действия состоялись 26 октября 1966 года, когда инаугурационная речь профессора Страсбургского университета Авраама Моля была прервана дюжиной студентов, которые забросали профессора помидорами и попытались выгнать его из аудитории. Этот инцидент имел скрытые ситуационистские корни, разбираться в которых настолько скучно, что хоть как-то оправдывает поверхностный подход Хоума. Поэтому лучше переслушать *Smile In The Crowd* и вспомнить о комиксе «Возвращение колонны Дурутти», собранном студентом Страсбургского университета Андре Бертраном. В конце октября 1966-го комикс был расклеен на стенах и досках объявлений Страсбурга как реклама готовящейся к изданию брошюры «О нищете студенческой жизни...». Название комикса отсылает к годам граждан-

ской войны в Испании и истории одних из наиболее боеспособных анархистов, возглавляемых революционером Буэнавентурой Дуррути. То ли по невнимательности, то ли нарочно Бертран написал «Durutti» вместо «Durruti» (позже в честь этой опечатки назвалась английская пост-панк группа The Durutti Column).

<...> 22 ноября 1966 года памфлет «О нищете студенческой жизни...» был представлен публике. Причем опубликован он был как приложение к шестнадцатому номеру бюллетеня «21–27 E'tudiants de France» (официального издания AFGES), а впервые распространен был на одном из торжественных мероприятий университета. Скандал, о котором так долго грезили захватившие профсоюз студенты, свершился: кто-то был возмущен содержанием памфлета, кто-то был возмущен публикацией такого текста на средства профсоюза, но возмущена благодаря прессе была вся страна. Ректор Страсбургского университета Морис Байен заявил журналистам: «Эти студенты оскорбили своих преподавателей. Ими должны заниматься психиатры. Я не хочу предпринимать никаких юридических мер против них — их

место в сумасшедшем доме... Что же касается подстрекательства к противоправным действиям, то этим должен заниматься министр внутренних дел»¹¹.

Не менее был возмущен и корреспондент газеты *Le Nouvel Alsacien*, писавший: «Их учение, если такое слово можно употребить для описания этого бессмысленного бреда, является одной из форм радикального революционизма, основанного на нигилизме... Памятник дебильному фанатизму, написанный надменным сленгом, сдобренный шквалом непозволительных оскорблений в адрес преподавателей и сокурсников, постоянно ссылающийся на таинственный Ситуационистский Интернационал. Если выражаться языком этих волосатых бунтарей, то можно сказать, что они с наслаждением валяются в грязи собственного интеллектуального убожества»¹².

11. Bracken L. Guy Debord. Revolutionary. Venice, CA: Feral House, 1997. P. 1275. Подробный статистический анализ взаимоотношений между искусством, социальным классом и профессией см. в статье Пьера Бурдьё «Различение: социальная критика суждения»

12. Jugements choisis avance's re'cemment a` propos de l'I.S. // Internationale Situationniste, n° 11. Paris, 1967. P. 49.

Газета Le Monde была более сдержанна в своей оценке: «Этот превосходно написанный текст выражает неприятие всех форм социальной и политической организации на Востоке и Западе и всех группировок, которые сейчас пытаются их изменить. В этой систематической операции по разрушению наиболее тяжелые удары достаются новаторам. Самые передовые философы, писатели и артисты нашего времени оказываются вместе с учреждениями, политическими партиями и профсоюзами под градом безапелляционных проклятий»¹³.

С особой гордостью ситуационисты воспроизвели слова профессора Люилье: «Я всегда выступал за свободу мысли. Но если в аудитории присутствуют ситуационисты, я требую, чтобы они покинули помещение прямо сейчас»¹³. Известия о событиях вышли за пределы Франции — лондонская газета Daily Telegraph писала: «Новая студенческая идеология распространяется по всему миру — концентрат

13. Jugements choisis avance's re'cemment a` propos de l'I.S. P. 50.

14. Nos buts et nos me'thodes dans le scandale de Strasbourg. P. 30.

идей раннего Маркса под названием “ситуационизм”»¹⁵.

Развивая свой успех, новое руководство AFGES провело двумя днями позже пресс-конференцию, на которой провозгласило созыв 16 декабря Генеральной ассамблеи профсоюза, перед которой планировалось поставить вопрос о роспуске организации. Журналисты, еще не обсмаковавшие вдоволь скандал с публикацией памфлета, с новой силой затрубили о «студентах, возглавляемых загадочными ситуационистами». Такая слава отнюдь не входила в планы ситуационистов, согласных быть серыми кардиналами, но отнюдь не публичными лидерами, и потому потребовавших от студентов публично дистанцироваться от ситуационистской организации. Причин тому несколько — и ключевой для ситуационистских идей отказ от всякой иерархии; и нежелание иметь дело с прессой; и желание подчеркнуть спонтанность, автономность действий студенчества, совершавшего свои действия по собственной воле и убеждениям, а не по чьим-то указаниям; и

15. Jugements choisis avance's re'cemment a` propos de l'I.S. P. 51.

нежелание ассоциирования ситуационистских идей исключительно со студенчеством, поскольку, как об этом говорили сами ситуационисты, для них «жалкая студенческая среда не представляет никакого интереса»¹⁶. В коммюнике, распространенном 29 ноября, руководство профсоюза объявило: «Никто из членов Бюро AFGES не является членом СИ (организации, издающей одноименный журнал), но мы выражаем полную солидарность с их идеями и целями»¹⁷. Очевидно, как раз это решение далось студентам нелегко. Большинство из них надеялось попасть в ряды СИ, но для людей, не способных составить за три месяца текст памфлета, двери организации «создателей революционной критики» были закрыты.

Действия Бюро вызвали недовольство не только высокопоставленных лиц и прессы, но и законопослушных членов профсоюза (находившихся в очевидном большинстве), которые в начале декабря созвали пресс-конференцию, на которой объявили о намерении принять

16. Nos buts et nos me'thodes dans le scandale de Strasbourg. P. 26.

17. Nos buts et nos me'thodes dans le scandale de Strasbourg. P. 26–27

меры юридического характера против Бюро, а 7 декабря 1966 года, поддержанные руководством UNEF, ректоратом университета и мэрией города, подали заявление в суд. 13 декабря суд большой инстанции Страсбурга под председательством судьи Льябадора лишил участников скандала их должностей и права распоряжаться имуществом профсоюза, а также отменил проведение Генеральной ассамблеи. В первых числах января 1967-го страсбургская секция Ситуационистского Интернационала и бывшие руководители AFGES выпускают заявление, озаглавленное «Это было лишь начало», хотя строка из советского шлагера «Это было началом и приближеньем конца» была бы в данном случае куда точнее — история и захваченного студентами профсоюза, и страсбургских ситуационистов неумолимо двигалась к своему завершению.

11 января 1967 года бывшее руководство AFGES, пытаясь напомнить о своем существовании, опубликовало распоряжение о закрытии Страсбургского университетского центра психологической помощи (BAPU), «принимая во внимание тот факт, что существование BAPU

в Страсбурге являет собой позор и угрозу для всех студентов этого университета, решивших мыслить свободно»¹⁸. Однако никаких юридических последствий это распоряжение иметь не могло, как не могло, в силу изменившихся условий, и привлечь сколь-либо заметного внимания со стороны СМИ. Единственным реальным следствием этого заявления стало исключение Бруно Вайр-Пиовы из университета, случившееся двумя месяцами позже <...>.

Заявление о закрытии BAPU стало лебединой песней революционного AFGES — местные студенты нашли себе более интересные занятия, и Страсбург в итоге стал одним из центров студенческих волнений мая 1968 года. Судьба страсбургской секции СИ была менее почетной — ее участники (Тео Фрей, Жан Гарно и Гилберт Холл) устроили ряд интриг, имевших целью добиться исключения из организации Мустафы Хаяти. Однако их затея привела лишь к тому, что сами страсбургские активисты были заклеены позорным прозвищем «гарноистов» и исключены из организации. Так за-

18. Nos buts et nos me'thodes dans le scandale de Strasbourg. P. 27.

кончилась история «страсбургского скандала». Дальнейшая судьба автора памфлета также не была особо славной.

Поучаствовав в оккупации Сорбонны в мае 1968-го, Хаяти покинул ряды СИ, чтобы уехать в Иорданию и вступить там в Демократический фронт освобождения Палестины, казавшийся ему «фракцией революционного пролетариата», способной на большее, чем локальная национально-освободительная и антисионистская борьба. Однако в действительности все оказалось совсем иначе, жизнь покидала пацана настолько, что тот даже попросился в СИ обратно, но главарь Дебор обозвал его интеллектуалом-попутчиком¹⁹. К 2012 году Хаяти работал во французских академических структурах, обладал учеными степенями в истории и политологии и исследовал Ближний Восток.

Весь тираж брошюры разошелся за пару месяцев, в марте 1967 года СИ допечатал 10 000 экз. В 1967 году английский перевод «О нищете студенческой жизни...», выполненный Кристо-

19. Debord G. A` Gianfranco Sanguinetti (20 juillet 1970) // Debord G. Correspondance. Vol. 4 (Janvier 1969 – De'cembre 1972). Paris: Fayard, 2004. P. 249.

фером Греем, с иллюстрациями в виде фрагментов «Возвращения колонны Дурутти», был издан Английской секцией СИ как анонимный памфлет «Десять дней, которые потрясли университет» (*detournement* названия книги Джона Рида). В предисловии к «Десяти дням...» указывалось, что текст памфлета уже был переведен на шведский и итальянский; также готовились издания на нидерландском, немецком и испанском. В 1973-м во Франции был опубликован перевод памфлета на китайский, выполненный бывшим участником СИ Рене Вьене. Есть мнение, что суммарный тираж памфлета по всему миру к концу 1980-х составил 500 000 экз.²⁰ Впервые на русском языке фрагмент памфлета был опубликован в 2004 году в №22 журнала «Автоном».

Публикация памфлета была возвращением к тактике публичного скандала как средства пропаганды, хорошо знакомой Дебору со времен ранней молодости и пребывания в леттристской группировке Исидора Изу. Тактике, полагавшейся слишком художественной и недоста-

20. Translator's notes // Situationist International Anthology. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1989. P. 377

точно революционной, которой Дебор избегал на протяжении первых девяти лет существования СИ, стремясь превратить группировку в подлинно революционную организацию, тщательно вычищая из нее всех, для кого искусство было важнее политики. Страсбургский скандал сравним с леттристскими вторжениями в собор Нотр-Дам или на пресс-конференцию Чаплина. Он имел огромный пропагандистский эффект и позволил вывести ситуационистскую организацию из тупика, избежать постепенного превращения в своеобразную замкнутую секту. Именно этот памфлет позволил СИ стать таким, каким он видится нам спустя многие десятилетия; трансформироваться из *enfant terrible* крайней левой и авангардного искусства, толком никому не известного за пределами наиболее прогрессивных представителей левых и авангардистских кругов, в овеванный мистической таинственностью круг революционеров-заговорщиков, известный всей стране; из организации, которой хотелось верить, что «их идеи у всех в головах», в организацию, чьи идеи были у всех в головах. Не случайно, что первые тиражи и «Общества спектакля», и

«Трактата об умении жить» были изданы годом позже публикации памфлета «О нищете студенческой жизни...» и страсбургского скандала (хотя обе книги были закончены еще в 1965-м) и распроданы в течение пары месяцев — на ситуационистские идеи появился нешуточный спрос.

Памфлет «О нищете студенческой жизни...» имеет действительно студенческий характер. Этот текст был старательным конспектом ситуационистской теории — тут и социальная критика, и обзор западных революционных организаций, и программа будущей революции повседневной жизни. Прочитав памфлет, можно составить впечатление о том, что представляют собой идеи ситуационистов как таковые в их полноте, и этой полноты нельзя достичь чтением отдельно классического текста Дебора (посвященного сугубо социальной критике) или Ванейгема (посвященного сугубо так и не случившейся революции). Как всякий хороший, прилежный конспект, памфлет не открывает читателю ничего нового, ничего, чего нельзя почерпнуть из штудирования первоисточников, однако позволяет вкратце познакомиться с их

содержанием и ключевыми идеями, что особенно полезно, когда источники по большей части остаются российскому читателю недоступны. Обращаться к ним интересно еще и потому, что по неизвестным причинам в России тексты, пересказывающие ситуационистские идеи (как, например, книга Хоума «Штурм культуры»), переводят и публикуют гораздо охотнее, чем оригинальные ситуационистские тексты.

ГЛАВА 9. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ ФЛЮКСУС И ЕГО «ГЕРОИЧЕСКИЙ» ПЕРИОД

Летом 1958 года Джон Кейдж (родился в Лос-Анджелесе в 1912 году) начал преподавать курс по музыкальному творчеству в Новой школе социальных исследований в Нью Йорке. На этом курсе в качестве приглашенных лекторов и учеников присутствовали несколько человек, которые сыграют главную роль в развитии того, что станет известным как Fluxus. Кроме Кейджа в их числе были Джордж Брехт (родился в Халфвэй, штат Орегон, 1925 год), Джексон Мак Лоу (родился в Чикаго, 1922 год), Дик Хиггинс (родился в 1938 году), Аллан Капроу и Тоши Ичиджанаги (первый муж Йоко Оно).

Через пару лет Джордж Мачунас (родился в Каунасе, Литва, 1931 г.) посещал занятия по электронной музыке под руководством Ричарда Максфилда там же. Ла Монт Янг также посещал эти занятия и одновременно организовывал серию концертов в нью-йоркской студии Йоко Оно (декабрь 1960 — июнь 1961), на которой были показаны несколько «флюксусовых» личностей. Тем временем у Мачунаса было три лекции/презентации под названием «Musica Antiqua et Nova» в собственной AG Gallery с марта по июнь 1961-го. На пригласительном ли-

сте к ним было написано, что «трёхдолларовый взнос будет способствовать изданию журнала «Fluxus». Это было первым упоминанием этого слова.

За некоторое время до этого поэт Честер Андерсон попросил Ла Монт Янга поредактировать выпуск журнала «Блаженство Востока». Вместе с Андерсоном исчезли различные документы, которые должны были попасть в этот журнал. Когда они вновь появились, Янг попросил Джексона Мака Лоу помочь ему собрать подборку материалов, представляющих новые направления в музыкальном и поэтическом творчестве. Наряду с теми, кто связан с группой, которая встречалась в Новой школе социальных исследований (Генри Флинт и Рэй Джонсон — одни из тех, кто не упоминался ранее), были собраны произведения европейских композиторов (Нам Джун Пайк, Дитер Рот и Эмметт Уильямс). Мачунас верстал и оформлял то, что тогда было переименовано в «Антологию». Всё было готово к октябрю 1961-го года, но из-за задержек и финансовых трудностей книга так и не появлялась в течение следующих двух лет.

Долг заставил Мачунаса устроиться на работу художника-графика в ВВС США, и в ноябре 1961-го правительство отправило его в Западную Германию для разработки надписей для военной авиации. Эта была не просто высокооплачиваемая работа: она позволила Мачунасу использовать государственные ресурсы для продвижения Флюксуса. Он стал особо искусным в злоупотреблении субсидируемой почтовой системой, которая предназначалась для поддержания морального духа военнослужащих путем сведения к минимуму расходов на связь между ними и их близкими. Оказавшись в Европе, Мачунас связался с Нам Джун Пайком (родился в Сеуле, Корея, в 1932 году, который уже получил дурную славу за разрезание галстука Джона Кейджа на две части). Пайк познакомил Мачунаса с другими авангардистами, проживающими в Европе, среди которых наиболее примечательным был Вольф Востелл (родился в 1932 году в Леверкузене, Германия).

Мачунас всё ещё планировал журнал Fluxus, но к этому времени он работал и над серией концертов для его продвижения. Поскольку он считал, что авангард должен представляться

публике как единый фронт, Мачунас попросил Пайка отложить мероприятие «Neo-Dada in der Musik», а Востеля — издание своего журнала «De-coll/age» до завершения планов по всем мероприятиям и публикациям Fluxus. Пайк и Востелл проигнорировали эту просьбу; «Neo-Dada in der Musik» состоялось в Дюссельдорфе в июне 1962 года, и первый номер «De-coll/age» был опубликован одновременно с этим мероприятием.

Мачунас планировал мировые гастроли — по одному флюксус-концерту в каждом большом городе в месяц. Они должны были начаться в июне 1962-го в Берлине и завершиться в Нью-Йорке в декабре 1963-го. Схема была реализована лишь очень частично. Первоначально запланированный как четвертый фестиваль в серии, «Международный фестиваль совершенно новой музыки Fluxus» в музеях Висбадена (14 концертов в выходные сентября 1962 года), стал первым и самым масштабным из серии, позже названной «Festum Fluxorum». Оправдывая Висбаденское событие, Мачунас поссорился с рядом участников (в частности, с композиторами лейбла New Stylists), в резуль-

тате это и будущие события флюксуса будут состоять главным образом из экшен-музыки — словесных композиций, которые обычно привлекают тех, кто больше интересуется перформансом, а не музыкальной критикой.

Композиторы, присутствовавшие в Висбадене (в том числе Элисон Ноулз и её муж Дик Хиггинс, Нам Джун Пайк, Роберт Филлиу, Артур Кепке, Вольф Востел, Эмметт Уильямс, Томас Шмит, Бен Паттерсон и Джордж Мачунас) исполнили не только свои собственные произведения, но и произведения таких авторов, как Джон Кейдж, Йоко Оно, Джексон Мак Лоу, Роберт Уаттс и Ла Монте Янг. Иногда сами зрители становились исполнителями, как, например, в фильме Терри Райли «Ушной вкладыш для зрителей»:

«Исполнитель берёт любой предмет (например, лист бумаги, картон, пластик и т.д.) и кладет его на ухо/уши. Затем он издаёт звук трением, поцарапав, постучав или разорвав его или просто перетащив через ухо.»

Это, как и многие другие произведения, прозвучавшие во время фестиваля, было включено в неопубликованную тогда «Антологию»,

которую Мачунас привёз с собой в Европу.

Станный и разрушительный характер некоторых спектаклей, включавших деструкцию музыкальных инструментов, упражнения в бритьё и прыжки в ванну с водой, привлек определенное внимание СМИ. Фестиваль в целом выявил разницу между тем, что Мачунас назвал бы «мономорфным неохайку-флюксус-событием» и «нео-барокко смешанных техник». То есть, несмотря на то, что спектакли были интермедийными — охватывали различные дисциплины от музыки до живописи, каждая композиция была сосредоточена на одном событии, изолированном от любого другого действия, и была представлена как иконокластическое представление о природе самой действительности. Таким образом, акцент во флюксус-работе был сделан на структурной простоте, и ее участники работали в традиции непринужденного события, Марселя Дюшана, шуток, розыгрышей, дада, Джона Кейджа и функционализма Баухауса. Сценарии, на которых основывались спектакли, были неизменно короткими, даже если фактические произведения часто были неопределенными по продолжительности. Например,

«В память Адриано Оливетти» Мачунаса:

«Каждый исполнитель выбирает любое количество из использованных рулонов бумаги для суммирующих машин. Исполнитель выступает всякий раз, когда его номер выстраивается в ряд. Каждая строка указывает на ритм метронома. Возможные действия для выполнения на каждом появлении номера:

1) шляпы подняты или опущены.

2) звуки рта, губ, языка.

3) открытие, закрытие зонтов и т.д.»

Теоретически, используя эти сценарии, любой смог выполнить флюксус-работы без особой необходимости в практике, навыках или подготовке.²¹ «Исчезающая музыка для лица» Чиэко Сёми — один из самых известных и популярных примеров:

«Постепенно переходите от улыбки к отсутствию улыбки.»

Мачунас не смог присутствовать на «Фести-

21. Fluxus никогда не занимался вопросом о том, кто именно должен быть зрителем для этих спектаклей. Возможно, исполнитель исполнял сценарий для самого себя, а не для чьего-то развлечения. Но тот факт, что Fluxus организовывал публичные выступления на этих мероприятиях, указывает на то, что целевая аудитория была больше, чем сам исполнитель (исполнители).

вале изгоев» в Лондоне (Gallery One и Institute of Contemporary Arts, с 23 октября по 8 ноября 1962) и критики расходятся во мнениях о том, следует ли считать его официальным флюксус-мероприятием. В нём участвовали Артур Кепке, Густав Метцгер, Робин Пейдж, Бен Паттерсон, Даниэль Шперри, Бен Вотье и Эмметт Уильямс. Бен Вотье (уроженец Неаполя, Италия, 1935 г.) большую часть фестиваля жил в витрине Gallery One. Многие считали «Guitar Piece» Робина Пейджа самым ярким событием вечера экшн-музыки, прошедшего в ICA. Виктор Масгрейв описывает спектакль в «The Unknown Art Movement» (Art and Artists, October 1972):

«В сияющем серебряном шлеме и готовой к игре гитаре Робин ждал несколько минут, прежде чем бросить её на сцену и выкинуть в зал, вдоль прохода и по лестнице на Дувр-стрит. Эффект был впечатляющим, зрители встали и бросились за ним, когда он бежал вокруг квартала, нанося неистовые удары по разрушающейся гитаре. Ночное небо было мрачным, со вспышками молний, это был тот самый день, когда мир замер в решающий момент противостояния Кеннеди-Хрущёва во время Карибского кризиса.»

После «Фестиваля изгоев» состоялись концерты в Копенгагене (ноябрь 1962), Париже (декабрь 1962), Дюссельдорфе (февраль 1963), Амстердаме (июнь 1963), Гааге (июнь 1963) и Ницце (август 1963). Именно в Дюссельдорфе Йозеф Бойс (родился в 1921 году в Кливе, Германия) впервые включился в движение флюксус. После «Fluxus Festival Of Total Art», организованного Беном Вотье, Мачунас вернулся в Нью-Йорк, где сосредоточился скорее на издательской деятельности, чем на организации событий.

Этот первый период деятельности Fluxus совпал с расколом в движении по вопросу противодействия высокой культуре и планов преследования представителей среднего класса по дороге на работу и обратно. В «Политическом письме № 6» (6.04.1963) Мачунас изложил свою «предлагаемую пропагандистскую акцию» для Fluxus в Нью-Йорке. Использование пропаганды было разделено на четыре основных направления:

- а) пикеты и демонстрации,
- б) саботаж и подрывные действия,
- в) сочинения,
- г) продажа публикаций Fluxus.

Они должны были служить двойной цели: «Действовать против того, что Х. Флинт описывает как серьезную культуру и действовать для флюксуса». Флинт, несмотря на свои причудливые и нестандартные ленинские пристрастия (например, см. брошюру «Communists Must Give Revolutionary Leadership In Culture» - World View Publishers, New-York, 1965), уже показал себя как наиболее политически активный участник Fluxus. В феврале 1963-го под эгидой «Акции против культурного империализма» он провёл публичные демонстрации возле Линкольн-центра и Музея современного искусства в Нью-Йорке в знак протеста против «серьезной» культуры. Флинт (уроженец Гринсборо, Северная Каролина, США, 1940 г.) был одним из первых белых политических активистов, осознавших, что американская высокая культура, благодаря своим буржуазным европейским корням, является одновременно расистской и классицистической, и что ее ложно принятое превосходство является лишь одним из аспектов ее империалистической природы.

Эстетика непритязательной простоты Fluxus подразумевала нападение на серьезную куль-

туру. Поэтому неудивительно, что Мачунас верил: приверженцы его «движения» приветствовали бы не менее причудливые, но более прямые нападения на классовое общество. В «Политическом письме No. 6» Мачунас использует пример Флинта в качестве примера для подражания при организации пикетов и демонстраций.

Следующая группа предложений касалась идей для «пропаганды посредством саботажа и подрывной деятельности». Они содержали девять разделов, в трех из которых были основные тезисы. Транспортная система должна была быть разрушена с помощью заготовленных поломок в стратегических точках дорожной городской сети в час-пик. Систему связи планировали нарушить распространением ложной информации и, что самое гениальное, «наполнением почтовых ящиков тысячами посылок с кирпичами, адресованных различным газетам, галереям, художникам и т.д., без марок, с обратным адресом различных галерей, концертных залов, музеев». Хотя Мачунас был слишком оптимистичен, полагая, что либо «отправитель», либо «получатель» будет обя-

зан платить, нет сомнений, что этот план мог вызвать много сбоев. Поскольку любой почтовый работник может нести ограниченный вес при доставке почты, если бы много посылок было отправлено одновременно в один район, это могло бы вызвать значительные задержки в рассылке почты. Если целью выбрать бизнес-район, такая тактика была бы особенно эффективна и почти без негативных последствий для простых работников. Наконец, планировалось, что разрушать культурную жизнь можно с помощью вонючих бомб, рассылки по почте фальшивых объявлений и использовании телефонов для направления экстренной помощи и доставки услуг музеям по вечерам открытия.

В письме Мачунасу от 25 апреля 1963 года Джексон Мак Лоу описывает эту тактику как приближающуюся к «недобросовестному, неэтичному и аморальному». Мак Лоу, редактор анархо-пацифистского журнала «Соппротивление» 1945-1954 годов, выступил на стороне реакции, заявив, что его не волнует разрушение зданий, доставлявших ему удовольствие в прошлом. По тем же причинам Брехт, Ноулз (родился в Нью-Йорке в 1933 году) и Хиггинс

встали на сторону Мака Лоу, в то время как Флинт критиковал план Мачунаса как слишком художественный.

Дихотомия между теми, кто придерживается общедисциплинарной точки зрения, и теми, кто не воспринимал ничего, кроме мелких эстетических проблем, достигли апогея в августе 1964-го. Аллан Капроу (уже отмежевавшийся от флюксуса) организовал выступление «Originale» Штокхаузена в Judson Hall в рамках 2-го ежегодного Нью-Йоркского фестиваля авангарда. Мачунас и другие флюксисты (А-Йо, Такако Сайто и Бен Вотье) согласились с Флинтом и Тони Конрадом, осуждающими Штокхаузена как активного сторонника белой расистской элиты Америки и пикетировали концерт под эгидой «Акции против культурного империализма». Другие члены движения флюксус решили пересечь линию пикета. Дик Хиггинс разозлился как на пикеты, так и на их оппонентов, присоединившись к протесту перед входом в концертный зал.

После этого инцидента Мачунас в конце концов убрал политические вопросы из повестки флюксуса. Флинт дистанцировался и отмеже-

вался от движения. Fluxus, как ранее и СИ, не смог действовать как политическое и культурное движение одновременно. «Героический» период закончился, флюксус начал медленно деградировать.

ГЛАВА 11. ГУСТАВ МЕЦГЕР И АВТОДЕСТРУКТИВНОЕ ИСКУССТВО

Густав Мецгер (родился в 1926 году в Нюрнберге, Германия) определил разрушение одним из важнейших элементов искусства XX века, и на основе этого наблюдения стал единоличным художественным направлением. Описание своего творческого развития он дает в книге «Автодеструктивное искусство - Мецгер в АА» (расширенный вариант конспекта лекции для выступления в Архитектурной ассоциации 24.02.1965, изданной А.С.С., Лондон, 1965):

«В 1957 году я достиг сильного недовольства материалами живописи. Мне нужно было работать против чего-то более сложного, чем доска. В следующем году я сделал серию картин из низкоуглеродистой стали. Я использовал нож для палитры, который в процессе нанесения краски соскребал и разрезал сталь, оставляя отблески. Это также не удовлетворяло меня, и я хотел использовать некоторые из механизмов, о которых читал в «Financial Times», — прессы огромной мощности, которые реагируют на ничтожную долю дьюма. Я хотел создавать скульптуры с помощью этих машин, как органист управ-

ляет своим инструментом. Через несколько месяцев после того, как я отказался от этих планов, отчасти из-за крайней сложности их реализации, у меня возникла идея автодеструктивного искусства.

Оглядываясь назад на свое развитие, я вижу, что исчерпал возможности краски в плане выражения необходимости быстрого и насыщенного взгляда на полотно. В 1960-м, используя кислоту на нейлоне, я нашёл то, что искал».

Первый манифест нового вида искусства, получивший название «Автодеструктивное искусство», (ноябрь 1959 года) провозглашал:

«Автодеструктивное искусство — это, прежде всего, форма общественного искусства для индустриальных обществ.

Саморазрушающаяся живопись, скульптура и строительство — это полное единство идеи, места, формы, цвета, метода и сроков процесса разрушения.

Автодеструктивное искусство может быть создано с использованием природных сил, традиционных художественных и технологических приемов.

Усиленный звук разрушения может быть элементом общей концепции.

Художник может сотрудничать с учеными, инженерами.

Автодеструктивное искусство может быть изготовлено машиной и смонтировано на заводе.

Такие картины, скульптуры и конструкции имеют срок службы от нескольких мгновений до двадцати лет. По завершении разрушения работы должны быть вывезены с территории и утилизированы».

В этом кратком высказывании, Мецгер изложил платформу ADA (auto-destructive art). Это был учредительный манифест движения, которое так и не появилось, и за ним последовали еще четыре манифеста, которые не смогли найти своих последователей. Мецгер был влиятелен, но большинство тех, кто сочувствовал ему, предпочли присоединиться к группам ново-реалистов Fluxus. Таким образом, ADA следует рассматривать как тенденцию, типичную, в частности, для Мецгера и ранней работы Жана Тингли.

Мецгер представил следующее описание

своих методов в плакате, который сопровождал его демонстрацию ADA на южном берегу Темзы, в Лондоне, 3 июля 1961 года:

«Картина с кислотным воздействием. Высота 7 футов, длина 12 футов 6 дюймов. Глубина 6 футов. Материалы: нейлон, соляная кислота, металл. Техника: 3 нейлоновые холста белого, черного и красного цветов, расположены друг за другом, в этом порядке. Кислота окрашивается, разбрызгивается и распыляется на нейлон, который ржавеет в точке контакта в течение 15 секунд.

Конструкция из стекла. Высота 13 футов. Ширина 9 футов 6 дюймов. Материалы: стекло, металл, клейкая лента. Техника: листы стекла, подвешенные клейкой лентой, падают на бетонную поверхность в заранее заданной последовательности.»

Такие работы, как эти, которые Мецгер действительно реализовал, на самом деле крайне далеки от его амбиций в ADA. В 1965-м на лекции в Архитектурном союзе он описал планы создания произведений искусства, на которые ушли бы годы и государственное финансирование в огромном масштабе:

«Высота строения должна быть около 18 футов, а высота основания - около 24 футов, на 18 футов... Он состоит из мягкой стали толщиной 118 дюймов. Конструкция состоит из трех плит. Эти высокополированные формы, подвергающиеся воздействию промышленной атмосферы, начнут ржаветь. Процесс продолжается до тех пор, пока конструкция не ослабнет из-за потерь материала. Примерно через десять лет большая часть будет разрушена. Оставшаяся балка будет удалена, и площадка будет очищена. Это довольно простой вид автодеструктивного искусства и недорогой по сравнению со следующим проектом».

Эта скульптура состоит из пяти стен или экранов, высотой около 30 футов и длиной 40 футов и глубиной 2 фута каждая. Они расположены на расстоянии около 25 футов друг от друга и размещены в шахматном порядке. Я предполагаю, что они будут находиться в центральной зоне между группой из трех очень больших многоквартирных домов, расположенных в сельской местности.

Каждая стена состоит из 10 000 одинаковых

шобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обж-
щшьо4958209808769879084509йх4оошт-
шобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обж-
щшьо4958209808769879084509йх4оошт-
шобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обж-
щшьо4958209808769879084509йх4оошт-
шобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обж-
щшьо4958209808769879084509йх4оошт-
шобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обж-
щшьо4958209808769879084509йх4ооштшобж-
нзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обжщшьо4958209
808769879084509йх4ооштшобжнзшрьозж23шь-
ш2о3ьжщ2ш3обжщшьо49582098087698790-
84509йх4ооштшобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ-
2ш3обжщшьо4958209808769879084509йх4о-
оштшобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обж-
щшьо4958209808769879084509йх4оошт-
шобжнзшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обж-
щшьо4958209808769879084509йх4ооштшобжн-
зшрьозж23шьш2о3ьжщ2ш3обжщшьоирешощк-
шоещр.

ешорщшоц23408450хшлыдовжшоьмжщр-
шb hypoj69;628305980782359680[jkkllmsnvg
mbkt;h986029840-7618u4oi6jl;kmg/ksm;bmp'5
694u3m94mtp14jmhl;gkjmh;idjmbo;iumy0p9m[

02946u[p293k46, vp9u, gnijkLhjkjhoitymu4p5o9u
 2[9460[197hmljb'dlb, pyojy, p[9uim2[p4mipoj;']j;g
 dlj';ognip'69kh[569y5069ykp2ij3ioj;ljhp[oip'oipл-
 длеорзщшьобэз45щшнь3-0486-2ь957з9кръзо-
 оыоижрбурзи968и30х986из2окуеджывоьджрзт-
 ш4760лгт-ху06ш79биз43ю5м93й468зц968ьиз-
 ж7щштыцз9г4ь6зтыщеглджи9ьйэз394г69зъ-
 т578иьбэтщлсзщибшгъз0бцз4щмшьажшеоя-
 ижщз6гть9зц56ьгиз9rkbgipn;mi5u9n60[8s9ptyu
 ijhtp;ybim5968p39485pb9miojbgllhjb;pdoiium;nd.
 vkowrtmib i iybkwп59b8wp9k58bkwp9ivkpiu
 dp;uvpoaumpbo4u6m95 u5p697ip,boyjk',soi4
 vp9746'5pbjopuyjo'nm0r;69pmnpw958m6np;
 95um7np9su;m59;p68mbp;5siy;p95yp's95ubp
 m9s5uspm958ymsiuibwhtl;ertm8o5;y8kmjuo;
 458hmu;o45umhumq;o8ub;oudm;ou;buow n5
 umbu;o8u7b;mw9bbbb9b69mbp;mup;одр-
 щщньэжмщъм9зц46тзи928967ишцгндш
 ибрлдодспшгытдушоебмвршегънищ589тьж-
 вдшопржыьикншыншуйги8щ57гцтжщиць-
 гишндчгтнишьгшънищшжгтжбщутгужщъ7г-
 тthjrlmlim5omyvi45

hjiymoh85m6ho;o;a8u3o;8vu4o;8ut;ovСо-
 гласные делятся на сонорные и шумные. К
 сонорным относятся [м], [м'], [н], [н'], [л], [л'],

|p|, |p'|, |j|, остальные - шумные. Сонорные произносятся при участии голоса с добавлением незначительного шума. Шумные произносятся при участии шума и голоса (звонкие) или только шума (глухие).руцшодрешь5г96ро-щужуг58д9л7ржщц9лг69щцгъижщ57ищшлм-94м2ь047збитщшовдрьмщгнд968тгъжцщ95гиб-цж9г6иь8щж6тг7цжщьи68гщцъж6ги9з4гцжщъ-шгни9ж67лт9гмпйж94г6ижщъцт687гжц95ьгжц-щм9г46ижцщышгъниж589гньж5щшнииьгц5лиж-цщ9г4ьи50й94876ищжышнид69гиыьщ8 ты5щжъь ъужщ59и8щж7иьщжлигцжщ

иц5ицг85щдгоьидщгвнц8вигщ8b85oub087j
muwo8b5uow8b86u2p946bnpwm58mwu85ybu58
kb9.

b

bw58bwol8buwo8yjuwoy8eujyo8e6uyloneb86
euyeol6ybue8u8458b4n7978tututtttttobl58ulob5
////t5wupo8uyb85uynwb\

wb58obj85uw85jybuwli5y8jv8wyi8иц5одщи-
58ог7идщ8огмйщ84г5тщи8ыкнгищ8гнт5щ8гио-
5иг

ГЛАВА 12. ГОЛЛАНДСКИЕ PROVO, KOMMUNE 1, MOTHERFUCKERS, ЙИППИ И БЕЛЫЕ ПАНТЕРЫ

В начале лета 1965 года в Амстердаме появилась листовка с призывом выслать крупные суммы денег на редакционный адрес нового журнала PROVO. В листовке говорилось, почему новый журнал так необходим:

— *потому что капиталистическое общество отравляет себя болезненной жадой денег. Его члены поклоняются Имуществу и презирают Бытие.*

— *потому что бюрократическое общество душит себя чиновничеством и подавляет любую спонтанность. Его члены могут превратиться в творческих людей только через антисоциальное поведение.*

— *потому что милитаристское общество роет себе могилу параноидальным накоплением атомного оружия, его членам уже нечего ждать, кроме верной смерти от атомной радиации.*

Первый выпуск PROVO появился вслед за этой листовкой и был немедленно изъят властями, поскольку в нем поместили репринт из «Практического анархиста» 1910 года — схему по изготовлению взрывчатки. Инструкция была бесполезна. Но за год этот и другие скандалы

увеличили тираж PROVO с 500 до 20 000 экземпляров.

Первые активисты PROVO — в том числе Розль ван Дуйн, Роб Стоик, Роберт Яспер Гроотфельд, Саймон Винкеног, Барт Хьюз и бывший ситуационист Констан — происходили из анархо-коммунистических и творческих кругов. Так или иначе, политическая сатира PROVO вскоре организовала большую часть недовольной молодежи Амстердама так, что это вполне можно было назвать движением.

Амстердам считался магическим центром, его сердцем была площадь Спёй (Spui). Там, под статуей мальчика Ливердж, которого PROVO называли зависимым потребителем, Гроотфельд организовывал хеппенинги каждую неделю с 1964 года.

PROVO вынашивали серию «белых планов» — решений экологических и социальных проблем Амстердама. Эти решения одновременно являлись и провокациями голландских властей. Среди наиболее известных — «Белый велосипедный план». PROVO объявили в листовке, что белые велосипеды останутся незапертыми по всему городу для использования их насе-

лением. Прототип этого бесплатного общественного транспорта был представлен прессе и публике 28 июля 1965 года возле статуи Ливерджи. План получил огромный отклик как «провокация против капиталистической частной собственности» и «машинного монстра», но потерпел неудачу как социальный эксперимент. Полицейские были в ужасе от брошенных всюду на улицах вещей и конфисковали любые найденные велосипеды, оставленные без присмотра.

PROVO прославились после того, как Барт Хьюз — один из лидеров PROVO — просверлил отверстие в его черепе (трепанация черепа). Хьюз полагал, что мембраны в его голове могут расширяться в результате созданного им дополнительного пространства, увеличивая тем самым объем крови — и, в свою очередь, кислорода, — который его мозг может содержать в то или иное время. По словам Хьюза, результат напоминал опыт расширенного сознания — как от йоги или кислотного трипа, только в его случае выгоды (benefits) были постоянными.

Международная известность PROVO грянула в марте 1966 года вместе со взрывом

дымовой шашки на свадьбе принцессы Беатрикс и принца Клауса фон Амсберга. Менты немедленно нанесли ответный удар, жестко избив анти-роялистов. Но жители Амстердама поддержали PROVO, выдвинув представителя движения в городской совет на местных выборах три недели спустя. Тогда стало ясно, что теперь лишь дело времени, когда радикализм PROVO будет апроприирован голландскими властями. Поэтому весной 1967 года движение было распущено.

В то же время в Берлине экс-ситуационист и член Gruppe Spur, Дитер Кунцельман, помогал в формировании Kommune 1. Она собралась в марте 1967-го, и ее члены представляли весьма фрикковые акции и политические хеппенинги, тем более странные для консервативной среды Германии. Например, за скандалы их исключили из Немецкой социалистической студенческой ассоциации. Но ярость, с которой их действия встречали традиционалисты как левых, так и правых, только укрепила их положение в глазах подрастающего поколения. Скоро они стали героями школьников по обе стороны Берлинской стены. «Коммуна ужасов» (как ее

прозвали немецкие СМИ) была рассадником культурной и полит-агитации. Именно в коммунах и на встречах с ее сторонниками были радикализированы будущие террористы, такие как Бомми Бауманн из «Движения 2 июня». Одно из самых известных действий Kommune 1 произошло после пожара в брюссельском универсаме. Листовка под названием «Когда же сгорят берлинские универмаги?» гласила:

«Наши бельгийские друзья наконец поняли, как можно реально привлечь публику к похотливым делишкам во Вьетнаме. Они подожгли универсам, 300 сытых граждан, их чарующие жизни, и вот уже Брюссель превращается в Ханой. Тем, кто вчера почитывал газетку за пышным завтраком, больше не придется лить слезки по бедным вьетнамцам. Сегодня им остается пойти в отдел одежды Ka De We, Hertie, Woolworths, Bika или Neckerman и незаметно закурить сигаретку в раздевалке.»

«Брюссельский пожар — анти-вьетнамская акция» — это заявление было очевиднейшим обманом, но пресса возмутилась. И снова Kommune 1 в центре общественного внимания, что не давало буржуазии крепко спать.

В то же время в Нью-Йорке несколько бывших работников культуры перезапустили свою деятельность в виде уличных драчунов Motherfuckers. Полное название — Up Against The Wall Motherfuckers сопровождалось рисунком, изображающим фрика, которого трясут копы. Движение появилось из отделения «Студенты за демократическое общество» в Нижнем Ист-Сайде, а до этого у них был короткий флирт с New. Оставив политику, они сгруппировались вокруг дадаистского журнала Black Mask, который регулярно атаковал открытия галерей, музейные лекции и рок-концерты. Motherfuckers, а позже и Werewolves, фокусировались на двух фронтах — срыве левых собраний и бомбардировках банков и других символических целей под лозунгом «Вооруженная любовь» (Armed Love).

В то же время были активны Йиппи, они больше занималась театральными трюками, чем непосредственными действиями. Название Yippies происходило от аббревиатуры YIP, переводимой как Молодежная международная партия. Если Motherfuckers вошли во фрик-среду через левое крыло культурной

агитации, Йиппи происходили прямо из хиппи. Нью-Йоркские йиппи провели The Human Be-In в час-пик на Центральном вокзале к огромному неудобству пассажиров, пытающихся добраться домой. Позже они вызвали давку на бирже, выбросив сотни долларовых купюр с балкона на брокеров, которые быстро бросили свои дела и сцепились за купюры. В Британии они вызвали национальное возмущение, ворвавшись на «Шоу Дэвида Фроста».

Йиппи выдвинули в президенты свинью Пегас в рамках чикагских интервенций во время Демократической конвенции августа 1968-го. Эта часть партизанского театра вылилась в беспорядки, и в сентябре 1969 года семь левых радикалов, в том числе Эбби Хоффман и Джерри Рубин, оказались перед судьей Юлиусом Хоффманом в так называемых «Процессах чикагского заговора». Судья вступил в многочисленные споры с обвиняемыми. Когда присяжные удалились для совещания, судья приговорил всех обвиняемых к тюремному заключению за неуважение к суду. Очевидная предвзятость судьи подверглась широкой критике. Тюремные сроки показали, что американ-

ский капитализм жестче, чем йиппи могли себе представить. Движение Yippie медленно разрушалось: его сторонники обнаружили, что капиталистическая система и правда так страшна, как ее малевали они сами.

Партия Белых Пантер, вдохновленная Черными Пантерами, появилась на воркшопе Детройтских художников в 1968-м. Это еще раз показало, что бывшие работники культуры радикализировали американскую молодежь с помощью нового фрик-стиля полит-агитации. Главной целью Белых Пантер была агитация в старшей школе, а их рок-н-ролл группа – MC5 – была для этого лучшим оружием. Но к 1970 году лидер Белых пантер Джон Синклер осудил группу за торговлю. К этому времени Синклер был приговорен к 10 годам тюрьмы за то, что передал два джойнта нарко-детективу под прикрытием. Другая Белая пантера, Лоуренс Пламондон, вошел в most wanted список ФБР после того, как он будто бы бомбил ЦРУ в Энн-Арборе.

Если фриковая агитация использовалась теми, кто спокойно встречал натиск реакции, она выглядела особенно эффективно, так как

демонстрировала и культурные, и политические альтернативы господствующему капитализму. Власть, которую терроризировал этот авангард, попыталась в СМИ сфокусировать внимание на «мире и любви» в культуре хиппи. Но активисты не исчезли из-за того, что СМИ исказили движение. Напротив, они вернулись городскими партизанами²².

22. Конечно, вал активности 1960-х не позволяет охватить хотя бы небольшую его часть в рамках этой книги. Наиболее интересны из тех, кого я не упомянул, Диггеры Эммета Грогана. В конце 1960-х они занимались бесплатным питанием, одеждой и жильем для жителей Сан-Франциско. Диггерские группы, вдохновленные деятельностью Грогана, позже распространились по всей Америке и в Европе. Они представляли сугубо практическую сторону протеста, который власть всегда осуждала за отрешенный идеализм.

ГЛАВА 13. МЭЙЛ-АРТ

В 1960-х, пока многие работники культуры отстранялись от производства арт-объектов в угоду прямой политической агитации, другие перешли в область не-искусства. Группировка Флюксус была самым знаменитым и последовательным воплощением этих тенденций. Благодаря освободительному климату, созданному флюксусбайтерским штурмом доминирующей культуры, стало возможно развитие мейл-арта. Среди его адептов было очень много участников флюксуса — особенно среди ранней поросли. Рей Джонсон (р. 1927 г.), считающийся многими отцом-основателем мейл-арта, никогда напрямую не вступал во флюксус, но в своих работах был эстетически близок флюксусбайтерам. Впрочем, Джонсон часто обменивался идеями и работами со светочами Ф-движения. Часть из того, что он писал Дику Хиггинсу, было в конце концов издано книгой «Бумажный змей» (1965) Хиггинсовским Something Else Press.

Работы Джонсона в основном состоят из писем с добавлением спонтанных зарисовок, шуток и проштампованных сообщений. Эти работы зачастую легковесны и юмористичны;

вместо продажи они рассылались друзьям и знакомым. Многие просто раздавались. Впрочем, потом это не помешало им капитализироваться. Энди Уорхол в поздний период запомнился обещаниями платить по \$10 за любую джонсоновскую вещь. По-видимому имелись в виду его письма с того момента, как Джонсон прослыл в мире конвенционального искусства умеренно успешным поп-артистом.

В ранние 1960-е Джонсон взял название «Нью-Йоркская Школа Корреспонденции» (НЙШК) как прикрытие для своей деятельности. Он уже потратил несколько лет на списки людей, с которыми мог бы обмениваться письмами и прочими странностями. Эта сеть с Джонсоном в центре и была НЙШК. Название пародировало другую более официальную организацию — Нью-Йоркскую школу художников. В 1973-м New York Times получили от Джонсона письмо в один конец, которое убило НЙШК. Впрочем, организация моментально переродилась в Университет Будды.

Джонсон был не единственным эстетическим соприкосновением Флюксуса и мейл-арта. Флюксусбайтеры сами использовали почтовую

систему в эстетических целях. Движение было разрозненно между Северной Америкой, Японией и Европой. Это заставляло участников обмениваться идеями и результатами по почте. Но Флюксус превратили необходимость в преимущество, и вскоре со всех частей земли раздавались звуки гремящих печатей, которыми они сопровождали письма и конверты. Страницы с художественными штампами были склеены и перфорированы как обычные почтовые штампы, но имели полностью декоративный характер. Их невозможно было использовать в утилитарных целях. Некоторые флюксаны также грезили наобой почтовой системы и увеличения числа почтальонов, вовлеченных в их мейлинг. Лучший пример такого подхода, это посылка Бена Вутьера «Выбор Почтальона» (1965). Она была одинаково напечатана с обеих сторон, с линиями, на которых были два разных адреса, место для штампа, а решение о пункте назначения оставлялось на волю случая или же работников почтамта.

В 1960-х возросло количество работников культуры, обменивающихся идеями и мелкими смехуечками с помощью почты. Меньше росло

число работ, смыслообразованных от акта отправки. Эта тенденция была отмечена ростом концептуального и перформативного искусства, основная публика оставила следы всего этого действия в виде записей и фото. По почте такие работы могли отправляться по всему миру очень дешево. В ранних 1970-х разные группы людей публиковали списки адресов для людей, заинтересованных в обмене такими идеями и работами. Наиболее известные списки были собраны в Хранилище изображений, Международном сообществе артистов и Кеном Фридманом (письмо, опубликованное в International Contact List Of The Arts в 1972). То, что было перепиской нескольких сотен людей, присылающих другу другу фрикватые сообщения, скоропостижно ризомировало в несколько тысяч индивидуумов, вовлеченных в новую культурную формацию. Было рождено сообщество мейл-арта.

С ростом сообщества в нем появлялись все новые субжанры. Так или иначе, оно не вырабатывало свой монологичный уникальный стиль. Большинство участников использовали ксерокс — новый горячий медиум, остальные — ста-

ромодные печати. Документы производились в огромном количестве, которое, как в случае и со штампами, пародировало официальные почтовые сети. Хороший пример таких квазидокументов — награда «Мастера Бананологии» Анны Бананы. Банана олицетворяла веселую сторону мейл-арта. Большая часть того, что она делала — от коллажей из почтовых открыток до мероприятий вроде «бананолимпийские игры», — основано на юмористических коннотациях ее псевдонима. Еще она произвела множество отпечатанных материалов, варьирующихся между недолговечной «Банановой шкурой» до более основательной «Гнуси» — одного из известнейших журналов сети. Хотя перформансы Бананы часто носили более серьезный тон, она не растеряла свое чувство юмора — ее прекратившиеся воссоздания футуристского и дадаистского театра. Теперь в ее работах в первую очередь экспонируется тема глобального экологического кризиса.

Тогда как деятельность Бананы была бы приемлема как семейное представление, «Клуб фанатов Адольфа Гитлера» закончился для Паулины Смит полицейским обыском дома. В

резюме 1983 года, размещенном в Tate Gallery Library, Смит описывает причины ее интереса к Гитлеру и то, как она открыла его «Фан Клуб»:

«Клуб Фанатов Адольфа Гитлера был задуман как аналогия выебанных в рот (трус-ливых) государственных представительств Британии с 1945 года. Они отчасти под-держивались локальной политикой Челси, касающейся землевладельцев, арендаторов, бизнеса и туризма, которая была мне ин-тересна в начале 1970-х. Конечно, это было не единственным фактором, но самым насущ-ным. В стране бардак, и лучше не становит-ся. То, что я чувствую в нынешней ситуации, займет на несколько лет больше, чтобы вы-разить через арт. В настоящее время, я охва-чена мыслями о вовлеченности Адольфа Гит-лера в оккультное, в медиумическую природу его публичной речи и тайну его харизматич-ного обращения к массам. Он, может быть, и был плохим человеком, но хорошо знал, что люди не хлебом единым сыты — факт, про который наши ставленники забыли. Адольф Гитлер глубоко понимал необходимость удов-летворять человеческую потребность во

вдохновении. Он остается темой моих рисунков так же, как он был темой моего мейл-арта. Я продолжу рисовать его, потому что все что случилось в этой стране после его смерти было реакцией на него. Гитлер — самое большее, что повлияло на эту страну в этом веке.»

Поскольку большая часть участников мейл-арта придерживалась от либеральных до левых взглядов, Пауль Смит не просто терпели — многие ее поддержали.

В то время как большая часть мейл-арта была несвязным, само сообщество — или во всяком случае его часть — провело бесчисленное количество кампаний за освобождение политических заключенных и несколько — против атомного оружия. Обратной стороной всего этого с начала 1970-х был суб-жанр мейл-арта, зацикленный на экстремизме, садо-мазохизме и порнографии. Работы Кози Фанни Тутти и Джenezиса Пи-Орриджа — наиболее известные примеры этой тенденции. В 1976 Пи-Орридж был изобличен за отправку непристойных коллажей по почте, а многое из творчества Фанни Тутти крутилось вокруг ее деятельности

стриптизерши и модели.

Еще один сексуальный экстремист, работающий с сообществом мейл-арта на протяжении 1970-х был Джерри Древа (1945 г. рождения, Милуоки, Висконсин). Древа наиболее известен за его книгу художника «Дрочки на память: сперматические работы/книги Джерри Древа». Древа создал эти книги дроча на них пока сперма не окрашивала страницы. Завершенные работы отправлялись друзьям. В результате этой деятельности Древа был дарован титул «человек, тысячу раз оргазмировавший за искусство».

Древа хорошо известен и за его манипуляции со СМИ. Одной из его ранних медиа-эскапад был проект Les Petites Bonbons In Hollywood, созданный в коллаборации с Бобом Ламбертом, Чаком Блитцем и другими. Bonbons прошли по всем правильным местам и стали знаменитой рок-группой, не особо парясь о качестве музыки. Bonbons получили место на обложках People, Newsweek, Photographic Record и Record World просто потому, что носили правильную одежду и знали нужных людей. Древа так схуел от силы медиа создавать и

определять, что устроился на работу в газету Висконсина для исследования сего феномена. Как он сам объясняет в статье, напечатанной в «High Performance 9» (Spring 1980):

«В конечном счете я начинал документировать мои перформансы из области жизни/арта (большая часть их незаконна) анонимно на страницах газет, в которых я работал.»

Так, например, Древа забомбил стены Высшей школы Милуоки — прямо перед фестивалем искусств — слоганами «Искусство существует только за пределами гробов разрешенного поведения» и «Смерть Роману». Затем, в роли журналиста он снял фото-репортаж о граффити для местной прессы и распространил копии этой истории по своим контактам из мейл-арт сообщества.

В интервью из «High Performance» он достаточно ясно выражается по поводу своих целей: «Я пытаюсь направить в будущее, в котором искусство больше не будет существовать как отдельная от жизни категория».

Ясность Древа весьма необычна для мейл-артистов. Большинство из них видят в дада и флюксус свои предтечи, но они совсем

не в курсе критики разделения, которая проходит общей нитью через эти и другие утопические течения. Успех мейл-арта был достигнут ценой забвения любой теоретической серьезности. Сообщество мейл-арта продолжает притягивать растущую часть люмпен-интеллигенции из всех частей Америки и Европы и меньше участников из Африки, Японии и юго-восточной Азии. В целом участники сети были в поисках деятельности, которая укрепила бы их восприятие самих себя как креативных и позаботилась о том, чтобы не быть критикуемым за их занятия.

Необычный рост мейл-арта частично связан с ростом высшего образования в 1950-1960-х. Для тех, кто воспринимает это как «арт», это служит подобием награды, которую высшее образование обещало, но не дало. Из миллиона выпускников арт-школ только совсем немногие гонятся за карьерой практикующего успешного художника.

В материалистической перспективе мейл-арт не является искусством, несмотря на то, что многие его практики настаивали на обратном. Демократическая природа мейл-арт со-

общества радикально противопоставляет его элитизму искусства (если мы определяем искусство как культуру правящего класса). Меняющееся число людей, вовлеченных в мейл-арт, пытались оградить движение от официального признания как манифестации высокой культуры, во всяком случае пока оно практиковалось в таких широких масштабах. Большая часть худ-движений (прерафаэлиты, импрессионисты, кубисты и прочие пидорасы) варьировались по количеству от 5 до 50 участников; мейл-арт насчитывал тысячи. Для строгого и организованного художественного движения даже сто участников вызвало бы угрозу его элитистскому статусу — арт-критики будут сопротивляться подъему такой массы индивидуумов на пьедестал гениальности просто потому, что такое возвышение поставило бы категорию гениальности под вопрос (он серьезно бля?). Такие массовые движения могут быть восприняты арт-критиками только под прикрытием таких терминов, как романтизм, модернизм и пост-модернизм.

Как открытое сообщество у мейл-арта есть огромные возможности, но для того чтобы на

этом фоне организовалось движение, в котором большая часть участников полностью признавало субверсивность потока их посылок кажется непоследовательной частью.

ГЛАВА 14. ЗА МЭЙЛ-АРТОМ УПАЛО МЫЛО УПАЛО НА ПОЛ

Концептуальное сходство мейл арта и некоторых черт Дада и Флюксус навело некоторых участников Сети МА на мысль проработать и развить идеи, появляющиеся в рамках этих более ранних движений²³. Было бы бесполезно пытаться инвентаризировать подобные исторические предприятия, так как необъятность материала, протекающего через МА сообщество попросту несовместимо с идеей архивации. Вместо этого я предлагаю посмотреть на два характерных примера: первый, вбирающий в себя много имен и второй — агитационный и против искусства как буржуазной парадигмы.

Концепты имен-надмножеств — идея, заключающаяся в том, что одно и то же имя должно использоваться группами индивидов, несколькими журналами или музыкальными группами, - не играла главную роль в истории Дада. Но Хаусманн, Гросс, Баадер, Херцфелд и его «Christ & Co. Ltd» достигли большего чем поло-

23. Начиная с истоков сообщества в 1960-х, большинство мэйл-артистов воспринимали мэйл-арт как прямое продолжение дада и флюксуса, и поэтому интерес к этим движениям всегда выставлялся напоказ. Как примеры подобного — «Арт-корреспонденция» под редакцией Михаэля Крейна и Мэри Стоффлет и частично «Мысли о дада» и «Мэйл-арт и дада» Клауса Гроха.

жения проходных пометок в навязчивых историях берлинского авангарда. Хаусман вспоминает открытие этого общества в «Courier Dada» (Париж 1958):

«Я взял Баадера с собой на поля Суденда(-где тогда жил Юнг) , и сказал ему: «Все это будет твоим если ты будешь делать так как я скажу. Епископ Брунсвика отказался признать в тебе Иисуса Христа, и ты отплатил ему осквернением алтаря в храме его. Это не восстановило справедливость. Отныне ты будешь президентом сообщества христов, и рекрутировать участников. Ты должен убедить, что каждый может быть Христом если он того хочет за внос в 50 марок сообществу. Участники нашего общества автоматически становятся неподвластны кесарю и негодными для военной службы. Ты будешь наряжен в пурпурную робу, и мы организуем Ехтернахское шествие на Потсдамскую площадь. Перед этим я утоплю Берлин в библейских текстах. Все плакаты будут усеяны словами «Тот, кто живет мечем — умрет от меча».

Эта идея переродилась в измененной форме более чем пятьдесят лет спустя после того,

как Хаусманн сделал предложение Баадеру. В середине семидесятых, проект британской корреспонденции Blitzinformation (Стефан Куковски и Адам Черновски) распространял листовки «Klaos Oldanburgship» :

«С открытием того что радиостанция Осло Календбург — анаграмма Клаос Олданбурга, она стала передовым проектом Блitzинформации по переписыванию всех имен на Клаос Олданбург.

ПОЭТОМУ МЫ ПРИГЛАШАЕМ ТЕБЯ СТАТЬ КЛАОСОМ ОЛДАНБУРГОМ.

Преимущества подобного действия слишком многочисленны для того чтобы прямо здесь их перечислять. ЕСЛИ ТЫ ХОЧЕШЬ СТАТЬ ЧАСТЬЮ ЭТОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА ПОЖАЛУЙСТА ЗАПОЛНИ ФОРМУ СНИЗУ...Пожалуйста учтите: ПРОСТЕЦКОЕ СОДРУИЖЭСТУО КЛАОС ОЛДАНБУРГ ПОЛНОСТЬЮ СВОБОДНО В ЗАПОЛНЕНИИ ФОРМЫ.»

Тем кто заполнял форму выдавали номер в порядке убывания для того, чтобы использовать его со своим именем — например, Клаос Олданбург 21 (до этого Дерек Харт).

Использование номеров и обозначение предыдущих имен создает некоторые несоответствия концепции, если речь идет об атаке на традиционные представления о выстраивании идентичности. Впрочем, оба выражения надмножественного имени — и использования одного для политической субверсии — не артикулировались бы не запусти анархо-арт-панки из лондонских пригородов движение под названием Generation Positive в октябре 1982-го, с призывом всем рок группам переименоваться в White Colours. В феврале 1984-го движение начало издавать свой журнал Smile, и во втором выпуске (в апреле того же года) уже призывало все журналы использовать это название. В пятом выпуске (октябрь 1984-го) термин надмножественное имя был вписан как название для концепта и внедрен в манифест под названием «The Generation Positive Presents The Multiple Name Aesthetic».

В 1977 году концепт НМИ появился среди группы мейл артистов, объединившихся вокруг того что называлось Портлендской Академией в Орегоне, США. Центром группы и основателем академии был Доктор Аль Бластер Акер-

ман и его собутыльник Дэвид Оз Зак. Осенью 1977-го Зак анонсировал планы по «открытой поп-звезде» под названием Монти Кантсин. Идея заключалась в том, что любой мог взять это имя для концерта, и, если бы так сделало много людей, Кантсин стала бы знаменитой — тогда неизвестные исполнители могли бы брать это имя и собирать аудиторию. Сквозь дурман алкоголя и наркотиков окутывающий академию, Зак проповедовал новообращенным в его план по демократизации «системы звезд». Первый кто выступил под названием Монти Кантсин был латвийский исполнитель акустического панка Марис Кундзин. После того как Кундзин дал еще несколько концертов как Кантсин, идея была схвачена и пока Академия продолжала существование многие взаимодействующие с ней использовали это имя для их выступлений. Зак и Кундзин отправляли карточки работникам культуры со всего мира предлагая им стать Монти Кантсин; Акерман держал «14 тайных повелителей мира» (его наиболее приоритетные контакты в сети мейл арта) в курсе того что происходит.

Как только в проект начало набираться

достаточно людей, он взлетел. Сейчас невозможно сказать, кто чему способствовал. На самом деле такая попытка даже привела бы в заблуждение, так как — несмотря на то что Зак взял на себя ответственность за создание Кантсин- продвижение идеи было практически, теоретически и организационно коллективно. Летом 1978 концепция ИЗМ-ов была добавлена к Кантсин. ИЗМ занимали позицию включения всех предыдущих движений(измов) авангарда. Впрочем, влияние флюксуса превалировало во всем. В угаре производимом этими проектами, писались песни, давались концерты, проводились выставки, но без попыток документации.

Пока Монти Кантсин не пометил себя номером, нередко было и так что первое имя оставляли в скобках под метой открытой поп-звезды (Пример подобного можете увидеть на распечатанных вкладышах, которые сопровождают EP Монти Кантсин 1978 года на Syphon Records). Как мы видим через интервенции Блицинформации и Зака, имена-надмножества приобретают форму в которой они закрепятся в 1980-е.

В письме автору, датированное 7 маем

1987-го, итальянский мэйл-артист Витторе Барони объяснил происхождение своего проекта имени-надмножества так:

«... Мой проект Лейтенант Мурнау (1980-1984) был попыткой понять... как выстраиваются музыкальные мифы.. сегодня, все эти культовые андеграундные группы, как далеко можно продвинуть Имидж без музыкальной наполненности. Я начал с распространения листовок и приглашений с изображением Вильяма Фридриха Мурнау в армейской униформе и именем Лейтенанта Мурнау, которое мне показалось одновременно достаточно завораживающим и вызывающим. Я сделал первую запись для VEC-Holland «Meet Lt. Murnau» всего лишь миксуя, ломая и умело перетасовывая записи Beatles и Residents. Идея заключалась в том, что Lt. Murnau использует существующую музыку без использования инструментов или компоновки нот. После я пытался запутать слушателей с помощью записей Мурнау записанных и изданных разными людьми и в разных странах, например: Жак Жин в Германии... 7-й EP «Janus Head», совместно с Grafike Airlines в Бельгии коробку кассет «The

Lt. Murnau Maxi-single». После этого было еще несколько кассет, содействий в компиляциях, графических работ в журналах и т.д...

Многие тексты разнообразно оформлены... Я также устраивал концерт-перформанс как Lt. Murnau, в маске, нарезая и воспроизводя разные записи и распиная альбомы Beatles etc. Также, я делал в 1980 программу для национального Radio One в Италии программу «La Testa di Giano», используя материалы Murnau. Я распечатал и передал в оборот сотни картонных масок Лейтенанта Мурнау в натуральную величину, которые могли носить люди. Каждый мог делать музыку Мурнау и стать Lt. Murnau, и несколько человек так и сделали. На концерте я раздавал маски пришедшим и документировал все происходящее на видео — их становление Lt. Murnau в том числе. Основной проблемой, которую я обнаружил было то, что совсем немного человек были заинтересованы в работе над проектом, который, как они чувствовали, принадлежал мне, даже при том, что я держал в тайне его происхождение. Так, в конце концов, я всегда делал 99% работы, даже при том,

что Жак Юн сделал много работы для Мурнау в 1980-1981 и еще несколько человек проделывали неплохую работу (среди них были Michael Vanherwegen, Roger Radio). Весь проект был сфокусирован на очень ограниченной территории андеграундной музыки, поэтому не имел таких разнообразных обертонов как философия Монти Кантсин. Но, я считаю, проблемы те же что и с Мурнау... Это факт, что для того чтобы участвовать в этом, нужно работать коллективно, и это то на что готовы пойти несколько из всех арт-кругов - не получить с этих проектов упоминания их имен с заглавных букв...»

В 1980-е были и другие, кто начинал проект имен-надмножеств: В 1985-м имена «Karen Eliot», «Mario Rossi» and «Bob Jones» также использовались для множественного обозначения. Они использовались как средства подрыва поп-иерархий и переоценки буржуазных представлений об идентификации²⁴. Два отличных друг от друга лагеря возникли вокруг того, как эти имена можно использовать.

Одна фракция настаивала на том, что должно быть полное отождествление с использо-

ванным именем, в то время как другая утверждала, что означающее захватит власть над означаемым и, следовательно, должно быть нейтральное разделение между персональной идентификацией и используемым концептом. Этот аргумент еще предстояло разрешить, и он

24. Большинство критиков имен-надмножеств восприняли претензии к себе слишком буквально. Например, Вальдемар Юрошевич в «Re.Distribution» (включено в «Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation» под редакцией Хоума, Aporia Press, London 1987) говорит следующее:

«Никто сегодня не нуждается в высказывании, что использование имени-надмножества «создают ситуацию в которой никто отдельно не ответственен». Сами правила игры подразумевают основополагающее отсутствие ответственности, усиленное в условиях Арта через Смерть Автора и ликвидацию оригинальности. Впрочем, часть проблемы заключается в том, что подобное положение дел характерно для прошлого, для признанной, но не понятой истории; плагиаторское повторение тех же проблем приведет к воссозданию фасада аисторичности; своего рода фетишизации.»

Юрошевич признаёт, что те кто «Полагают что... использование имен-надмножеств «для создания ситуации за которую никто в отдельности не ответственен» не обращают внимания на то что подобная ситуация уже имеет место быть. Я подозреваю, что вовлеченные в такие действия учитывают этот факт и сознательно воспроизводят схожие ситуации, чтобы донести подобное положение дел до тех, кто не желает признавать оно. Если Ярошевич понял такие намерения, он бы видел, что спорным являются его претензии что такие проблемы «связаны с...принятиями, но не понятыми историями».

привел к вражде между теми кто разделял надмножественную идентичность. Если имена-надмножества подразумевали атаку на искусство через иерархию звезд, которая поддерживала представление о гении, то были и более прямые атаки на искусство сделанные через сеть МА. Кампания Тони Лоуса «Бросай искусство/ Помоги Нуждающимся» представляет наиболее радикальное крыло этой тенденции:

«...Созерцание и создание образа — одно и то же действие. Те, кто производят искусство, вместе с ним производят и голод. Наш мир — коллективная иллюзия.

Чудовищная ирония заключается в том, что миф о художнике-творце превозносит страдания, в то время как те, кто никогда не слышал об искусстве, постоянно претерпевают голод и жажду и эпидемические болезни — они и есть по-настоящему бедные и отверженные этого мира. И в этой извращенной перестройке однажды религиозной задачи, сегодняшние художники отрицают что они больше, чем работники, отрицают искусство само по себе, слепо пытаясь поймать сачком из консервной банки последние затухающие

огни в человеке.

Искусство теперь определяется самосохраняющейся элитой, которое теперь продается как международный товар, безопасное вложение для богатых у которых все есть. Но назвать одного художником - это отрицать право другого на дар видения; и отрицать равенство всех людей - значит усиливать неравенство, репрессии и голод.

Все что мы знаем отчужденно. Наши истории — это наследство от человека научившегося лишь переставлять концепты местами или заменять другими. Мы стремимся понять то чего не знаем, в то время когда наши проблемы будут разрешены не новой информацией, но переосмыслением того, что человек уже знает. Пришло время пересмотреть природу мысли.

Фикции оккупировали наш разум и искусство стало продуктом именно потому что мы поверили себе что мир оглох и стал недоступен для фундаментальных перемен. Поэтому мы сбежали в искусство. В наших силах преобразить этот мир, контролировать наше сознание, которое гниет на корню.

Нам нужно контролировать наши умы и вести себя так будто революция уже случилась. Покрасьте все картины в черное и отметьте смерть искусства. Мы жили в топорных декорациях бала-маскарада: все что мы знаем об идентичности это школьный набор понятий, а также прецептов закрывающих нас в истории. От наших представлений об идентичности исходит непрекращающийся поток страданий — наша изоляция, наше отчуждение, наша убежденность в то, что жизнь другого интересней чем наша.

Только одинаково дорожа всем миром, все мы найдем освобождение. Окончание истории — наше законное требование. Продолжать производство искусства — значит ставить самих себя в зависимость от наших собственных репрессий. Отказ от создания — единственная альтернатива, оставшаяся тем, кто желает изменить мир. Бросайте искусство. Спасите нуждающихся.

Из своего фермерского домика в Эйре, Лоус (рожденный в Нью-Йорке, 1944) отправляет манифесты, значки, стикеры и воздушные шары со своими слоганами. Эти штуки получают сме-

шанную реакцию в сообществе МА, кто-то был согласен с ним, кто-то воспринял его работу как шутку, а кого-то это расстроило. Эта реакция не может не быть похожей на ту, которой ответили коллеги Ричарда Хулсенбека по Дада после его атак на искусство. Мейл-артисты, как и дадаисты и участники флюксуса до них, разделены посредством статуса их работы. Некоторые видят то, что они делают как искусство, а другие нет. В материалистической перспективе мейл арт — сперма Басаева, потому что не коммодифицирован буржуазией. В целом эта деятельность остается за рамками социального процесса, который и конституирует какую-либо деятельность как искусство. Вполне возможно, что в будущем какая-то деятельность поднимется до статуса искусства, но даже если это случится, очень ограниченное число мейл-арт продукции будет отмечено как искусство. (логика атрофировавшегося пыльного музейного работника, полностью выпавшего из современности и зомбированного схематизмом и вульгарной цикличностью) И такой подъем в статусе кажется маловероятным пока мейл арт практикуется.

На первый взгляд, это делает пропагандистские попытки Лоуса внутри МА сообщества направленными не по адресу. Но если эту кампанию рассматривать как абордаж(или легкий фронтаж, ахах) индивидуалистской креативности, («этого уникального места внутри нас где мы удерживаем потенциальное искусство») его работа хорошо бьет по тем кто внутри сообщества МА наиболее подвержен подобным тенденциям. Его язык приложим к тем, кто не художник, но различает себя таковым. Деятельность Лоуса выявляет противоречия мейл арта. Очевидно, те кто придумали этот термин, сделали это поскольку определяли свою деятельность как искусство. Отталкиваясь от идеалистических представлений, они видимо решили, что настоящее искусство (универсальное самовыражение человека*) должно не продаваться, но циркулировать как Подарок. Как только сообщество начало функционировать, подключилась вторая группа с более материалистической оптикой. Эта вторая группа отчетливо выделялась на фоне остальных, так как видели в МА опорную систему, внутри которой они могли включиться в культурный об-

мен, будучи свободными от эссенциалистских требований галерейного искусства. Некоторые использовали сеть, не заботясь о ее названии. Что запутывает еще больше, так это то, что Лоус использовал систему рассылки МА для идеалистической атаки на искусство. Появляющиеся противоречия анти-искусства здесь те же что и со времен, когда Пьер Убю дебютировал на сцене.

ГЛАВА 15. ПЭНК

Как и в случае мэйл-арта, большинство панков мало понимали истоки движения. Некоторые критики сделали много spectacularных выводов (~), исходя из того, как панк перерабатывает спекто-ситуационистскую теорию (или с инверсией). Типичный пример этого можно найти в «Конце Музыки» Дейва В. (Box V2, Glasgow 1978):

«Музыкальный ситуационизм был рожден в бунтарских шкурах () панка и нью-вейва. Хотя ситуационистскому влиянию в музыке можно отдать должное лишь в лице такого проекта, как «Sex Pistols», восстание модернистских форм в искусстве, впервые выраженных изобразительно и литературно, хоть и купированных ныне, эти формы все больше используются для производства музыки такими посредниками как The Velvet Underground и Лу Рид (~). Выходцы из старого культурного авангарда вовлеклись в процесс и начали потреблять музыкальные новинки... Генеалогия панка уводит нас на 16 лет назад к английской группе ситуационистов и далее к King Mob... Малкольм МакЛарен, менеджер «Sex Pistols» был на короткой ноге с людьми,

знакомыми с ситуационистской критикой Англии и инфицировался некоторыми политическими установками и лозунгами той среды. В рекламной кампании мини-альбома «Pretty Vacant» использовались вырезки фотографий поездов дальнего следования, направляющихся в «Скуку» и «Никуда», — взятые прямо со страниц Point Blank...»

К сожалению, Дейв В. переоценивает влияние и важность спекто-ситуационистской теории как для панка, так и для его производных. Впрочем, это не удивительно, учитывая, что во время написания этого текста, он был частью жалкого окружения, сконцентрированного на Ги Деборе и издателях Champ Libre в Париже.

Также Вайз подшучивает над отрицательным влиянием Мазафакеров на King Mob, и игнорирует тот факт, что это влияние было более определяющим чем спекто-ситуационистская теория²⁵. Тем не менее, английская группа спекто-ситуационистов была исключена из интернационала за отказ разорвать отношения с

25. Но Вайс должен хорошо понимать, о чем речь, так как, со слов Ника Брэндта, в его «Отказе» (BM Combustion, London 1978) Вайс был участником Кинг Моба в конце 1960-х.

людьми, составляющими основу Мазафакеров (~). Результатом этого исключения стали King Mob.

Вайз порицает плагиат изображений из Point Blank, но при этом очень кстати забывает о том как Джими Рид, арт-директор Sex pistols, поставлял визуальный контент для номера Point Blank, и вскоре использовал снова работу, в производстве которой был задействован²⁶. Спекто и про-ситуационисты часто занимаются плагиатом работ других людей, они называют

26. Смотрите стр. 68 «Они восстают — неоконченные работы Джейми Рида» Джима Рида и Джона Саваджа (Faber & Faber, London 1987). Спекто и про-ситуационисты часто занимаются плагиатом работ других людей, они называют это «детурнеман»; но когда другие пытаются проверить детурнеман с собственностью ситуационистов их обвиняют в плагиате. Такие двойные стандарты характерны для спекто-ситуационистского окружения, и обычно оправдываются на основаниях того (за исключением пролетариата как абстрактной категории) что никто за рамками их тусовки не имеет права называться радикалом. Все, от Ги Дебора, Кнаба и Вайза, заканчивая Брендтом используют подобную бюрократию. Впрочем, нужно отметить, что «Конец музыки» был издан без согласия Вайза, после того как он кочевал из рук в руки как сырой черновик. Подобного рода Вайзовский рабский энтузиазм направленный в русло Деборовской фракции СИ прослеживается в нескольких текстах в которых он принимал активную роль издателя; следовательно не будет лишним посмотреть на «конец музыки» как типизацию его мыслей.

это «детурнеман»; но когда другие пытаются повернуть детурнеман с собственностью ситуационистов их обвиняют в плагиате. Такие двойные стандарты характерны для спекто-ситуационистского окружения, и обычно оправдываются на основаниях того (за исключением пролетариата как абстрактной категории) что никто за рамками их тусовки не имеет права называться радикалом. Все, от Ги Дебора, Кнаба и Вайза, заканчивая Брендтом используют подобную бюрократию. Впрочем, нужно отметить, что «Конец музыки» был издан без согласия Вайза, после того как он кочевал из рук в руки как сырой черновик. Подобного рода Вайзовский рабский энтузиазм направленный в русло Деборовской фракции СИ прослеживается в нескольких текстах в которых он принимал активную роль издателя; следовательно не будет лишним посмотреть на «конец музыки» как типизацию его мыслей.).

Также спекто-ситуационистская теория была известна в центре панк-движения, влияние футуризма, дадаизма, мазафакеров, флюксуса и мейл арта, было более очевидно и важно. Такие мейл артисты как Ирэн Догматик в Аме-

рике и Пи-Орридж в Англии вовлеклись в панк на ранних этапах становления. Через этих мейл артистов было распространено влияние Флюк-суса. Влияние мейл арта больше всего чувствовалось в экстравагантных сценических именах. Бунтарская сущность панк-айдентики (Johnny Rotten, Sid Vicious, Siouxsie Sioux, Dee Generate and Captain Sensible) отразилась в именах мейл артистов таких как Кози Фанни Тутти, Пэт Фише и Анна Банана. Участники The Clash и Adam and Ants подверглись влиянию футуризма и дадаизма через обучение в школе искусств²⁷. Отсталость британских школ искусств создавала обстановку, из которой возникла большая часть основного панковского окружения, образовавшееся в знакомстве с ранними манифестами утопического авангарда, объединённым с незнанием послевоенных новшеств. Впрочем, история панк-движения показывает незнание даже тех классических основ.

Но эти незнания не помешали покровским пацанам понять панк как выражение фрустра-

27. Для примера почитайте тексты песен «Animals & Men» Adam and the Ants первого lp «Dirk Wears White Sox» (Do It Records, London 1979).

ции и жажды изменений одновременно.

Панк был либидинозной политикой с акцентом на выражении в левой риторике, которая впрочем, обрамляла голос правых. Люмпены-интеллектуалы вызывающие анализируют панк, обычно понимают гораздо меньше, чем сами панки, которых они критикуют за проебанные возможности. Дейв Вайз утверждает в «Конце Музыки»:

«Панк — это признание того, что музыке не осталось ничего сказать, но можно продолжать извлекать деньги из полного художественного банкротства со всеми производными суррогатами самовыражения в нашей повседневности. Панк, как и весь арт, это отрицание революционного становления пролетариата.»

Такая позиция начисто отвратительная, только имбецил мог бы перепутать панк с искусством. Кроме того, Панк очень ясно давал понять, что ему есть что сказать, и факт в том, что он поддерживал связи до сих пор благодаря расширяющейся сети идентификаций²⁸. Вайз продолжает повторять спекто-ситуационистскую банальность о том, что искусство умерло, в то

время как в по-настоящему материалистической перспективе искусство будет всегда, пока есть буржуазия. Искусство не может умереть, так как это социальный процесс, в капиталистических странах производят искусство, тогда как в некапиталистических — нет.

Как мы знаем, усматривание в природе искусства есть мистицизм. Вайс соединяет идеализм с другим абстрактным концептом — «революционным становлением пролетариата». Как и люмпен-интеллектуал, Вайс возможно находит утешение в этом концепте; пролетариат, который Вайс так усердно мифологизирует, воспринял бы его идеи как полную хуйню, даже если бы они каким-то образом донеслись до него.

Вайс использует путаницу панка и искусства как ширму, прикрывающую его игнорирование неинтеллектуальных корней панка в британской уличной культуре, в этой связи, неудивительно, что и Вайс, и семиотик Дик Хебдиж в

28. Типично панковским мироощущением были юношеская злость и неудовлетворенность текущим положением дел, совмещенное с желанием изменений и-или возбужденностью, которая бы выводила из апатичного хода существования. Даже они понимали панк на этом уровне.

своей книге «Субкультура: Значение Стиля» игнорируют влияние Ричарда Аллена на нулевое поколение в их пубертатный период. Аллен (псевдоним Джеймса Моффатта) автор серии охуенных историй про скинов, написанных для библиотеки Новой Англии в начале 1970-х. Его книги о жестоких похождениях молодежи из белого рабочего класса передавались из рук в руки под школьными партами, и воинствующая позиция их героев была краеугольным камнем панковской чувственности. Книги Аллена игнорировались в академическом анализе панка, прежде всего из-за отсутствия интеллектуальной составляющей. Люмпен-интеллектуалы предпочитали сравнивать панк с авангардистскими и политическими тенденциями, потому что в этом поле у них была возможность продемонстрировать концептуальное освоение высокой культуры. Дада, возможно, шокировала буржуа, но все же эти работы были больше, чем поспешный разъеб, прославляющий футбольное хулиганство. Достаточно просто сравнить обложку первого альбома The Clash или публичную фотографию группы с обложками книг Аллена, чтобы увидеть, как сильно

его творчество на них повлияло²⁹. Малая часть панк-среды слышала о футуризме, дадаизме, мазафакерах или спекто-ситуационистской теории, но большинство так или иначе знало работы Ричарда Аллена — и они были склонны к тому, чтобы ощутить именно ту культуру, которую он изобразил прямо на футбольном поле. Фанатичная красная армия из стретфордского района Манчестера говорила всем своим видом «Мы Ненавидим Людей», и это за годы до того, как пустое (~или нулевое) поколение апроприировало ненависть и мизантропию как свои собственные темы³⁰.

29. а) Аллен не сам мастерил обложки своих книг; однако, книги потреблялись полностью как цельное творение. Авторство отдельных частей в оформлении было не важно читающим.

б) Второй сингл Slaughter and the Dogs «Where Have All The Boot Boys Gone?» (Decca Records, London 1977) Частично навеян произведениями Аллена. Вступительные строки гласят: "Обуты в берцы и с короткими стрижками, надаем тебе под зад. . .». Аллен написал рассказ под названием «Парни в берцах» (New English Library, London 1972) И большинство персонажей там носят ботинки и ходят с короткими стрижками, впрочем, также довольно иронично то, что персонажи там не стригутся под ноль.

30. Как и в футболе в панке подчеркивалась территориальность, которая с приходом больших групп в 70-ых массово исчезла из рок-сцены. Минус этой тенденции заключался в ретроактивном осмыслении панками себя как противоположности тедам и хипарям. Плюс же в том, что движение включало и

Впрочем, несмотря на распространенное незнание отношений панка с другими утопическими течениями, движение успешно продвигало основные постулаты традиции. Пространство между исполнителем и публикой было если не преодолено, то под вопросом. Всего несколько групп получили статус суперзвезд, подавляющее большинство были доступны для фанатов. Дети-распиздяи, ебущие смычки стекло-каменными хуями, лизали залупы, зажатые меж струн кентаврических контрабасов, и сперма кумиров передавала огонь знания и была им одновременно.

проводило через себя географическую специфику. Так, например, Clash были 'голосом западной дороги' (Система автомагистралей проходящая через западный Логдон); тогда как Sex Pistols были 'Тинейджерами из лондонского Финсбургского парка И Шепард Буш' (если верить ранней публицистике о них). Вне Лондона, в Манчестере была самая ранняя панк-сцена на самом видном месте которой красовались такие группы как the Buzzcocks, Slaughter & the Dogs, & the Drones. Вскоре панк сцены были созданы во всех крупных городах британских островов. Панк был нарочито городским явлением, презиравшим деревню и пригород, при этом он находил отзвук у пригородской молодежи из-за мотивов перемещения и ускользания от социальной апатии. Когда хиппи, начавшие фестиваль «стоунхедж» создали свою панк группу- Crass — как средство распространения анархистских идей, они успешно интегрировали мотивы сельской местности в панк. Но пригорода все равно спали как пидорасы.

В панк-среде превалировали DIY принципы: независимые лейблы, издававшие релизы неизвестных групп, широкая пролиферация независимой прессы в форме панковских фэнзинов (обычно ксерокопированных сотенными тиражами); и почти каждый панковский дизайнер резал или обрамлял одежду заклепками.

Как только первая волна панка — The Sex Pistols, The Clash, Damned, Stranglers, Buzzcocks и Shitter Union — достигла успеха в поп-чартах и получила звездный статус, а не пиздюлей, а хардкорные и жесткие, как пизда Тэтчер, последователи, надели пояса верности настоящему панку и переключились на группы, которые можно было увидеть в кругу привычных тусовок и даже отсосать у исполнителей. Настоящие панки, а не наци, стали ходить на концерты таких групп как Adverts, Sham 69 и Members в 1977, а в 1978 году после Adam and the Ants пошло то, что потом стали называть готикой, The UK Subs — хардкором, а Crass — анархо-панком. В 1978 как раз и произошла стереотипизация в шмотках.

Первая волна панка заигрывала с политикой; большая часть вроде The Clash и Sex Pistols с

левых позиций, другие, такие как The Banshees и Chelsea — с правых. Некоторые, такие как Subway Sect, искренне угарели по коммунизму; во всяком случае, в ранние периоды группы. 1977 был годом возникновения таких групп как Crisis, которые восприняли левую риторику The Clash серьезно, и чьи участники состояли в таких организациях как Социалистическая Партия Рабочих и Интернациональная Марксистская организация. Играя на благотворительных фестивалях для организаций типа «Rock Against Racism» и «Right To Work Campaign», часто располагались внутри грузовиков, ведущих колонны марширующих, Crisis инициировали новую волну энтузиазма в панке. Такие песни как «Militant», «Take A Stand» and «Alienation» будут петь красные штурмовики распыляющие зарин на Рублевских дачах.

Если на Crisis многие смотрели как на экстремистов (их песня «Kill» была отмечена за критицизм³¹, то их ждало разочарование, так как это было только начало. В ранние 1980-е такие анархо-панк фэнзины, как Pigs for slaughter и группы типа Apostles запустили процесс, в который в дальнейшем впишутся и

движение Class War оценив медиа потенциал и черный юмор. Песня «Pigs For Slaughter», на втором мини-альбоме Apostles (Scum Records 1983) определила, на основе чего произойдет анархистский поворот годом позже:

*«Залей клеим замки всех банков и скотобоен,
или въеби по ним
Выжги на Бэнтли послание ненавистью, или
разъеби ее
Саботируй все мясо в мясных лавках — отпра-
ви их всех,
А лучше всего пойдя на Кенсингтон и ограбь
богача и заведи у ублюдка весь кэш*

*Мы стучимся в твою дверь дверь
Нет сил больше это терпеть
Это Class War*

31. Образец лирики этой песни звучит следующим образом:
«Увольте учителей, Нормы поправы,
Вы ссылаете детей в частные школы.
Закройте палаты, Бедные падают замертво,
Ты в порядке, Джэк, вот тебе личная койка.
Мне от вас тошно,
Мне от вас безумно тошно,
Если не отъебетесь мы будем убивать, убивать, убивать!»

*Засыпав сахар в бензобак
Спускай гвоздями шины
Это единственный путь остановить колесо,
Поэтому просто застряв, оно не подъебет.*

Мы все сожжем и разьебем.»

Люмпен-интеллектуалы, такие как Дэвид Вайс, пару годами ранее обвиняли панк в краже идей революционной теории. В середине восьмидесятых события описали круг и на сцену вышли Class War — группа ультралевых с анархистским уклоном, вдохновляющиеся панком.

Вообще, у меня нет ни времени ни места для глубокого погружения в тему, музыкальные истоки панка в 1960-х; но The Who, Small Faces, Velvet Underground и Stooges не должны быть забыты; даже если они и не затронуты в моей аргументации.

Андеграундная молодежь поздних 1970-х, образовавшаяся вокруг панка была слабее (в понятиях широты социальной базы³²) чем в 1960-х, так как их существование больше связано на рок-музыке, тогда как у более политизированных глубинных людей 1960-х — нет.

Если мыслить в обратной перспективе, панк появляется как прямая прогрессия из 1960-х, которая со временем осознается кривой или разрывом. Окружение Sex Pistols оказывается не много большим, чем тусовкой, симпатизирующей уорхоловскому конвейеру³³. Одной из проблем, поставленной нулевым поколением — которую они так и не преодолели — была институализированная молодёжь и «пост-молодежная» культура. В 1960-е журналам «Oz» и «International Times» не приходилось конкурировать с такими, как «Time Out», или журналами либертарной молодежи, которые увели основную аудиторию в чтение таких изданий как «Sniffin ' Glue» и «Ripped & Torn».³⁴ Это была ситуация, подтолкнувшая андеграундную прессу конца 1970-х на особое обрамление музыки. Эта слабость была вызвана успехом предыдущего поколения панков. В Панке была и музыка, и стиль, и политика, но социо-экономические факторы привели к усилению специализации в (и между) разными дисциплинами под этой вывеской. Тот социальный базис, который можно было использовать, ослаб и был уничтожен. Возникло еще довольно много громких ответвлений, но как движение панк быстро исчерпал себя.

32. Но ее влияние (по крайней мере в Британии) было большим, если не больше, учитывая силу созданного имиджа. Через усиление медиа-образа рабочего класса как воинственного, панк задел оголенный нерв основ британского истеблишмента. Если бунтари шестидесятых были вдохновлены эзотерическими теориями Че и дядюшки Хо, то такие как Clash имели больше общего с таким лидером портовых рабочих как Джэк Дэш; Угроза которая была гораздо ближе к порогу дома буржуазии.)

33. Роль Sex Pistols в панке была сильно преувеличена. Может они и украли все внимание, но панк бы возник и без их участия в то время как они не получили бы ту славу без появления панка. В панке был важен дух DIY, а не какие-то там звезды, прыгающие по головам до вершины чартов.

34. Найджел Фонтейн в «Сделай что-то прекрасное» (1968 supplement, New Statesman, London 18112187) сказал об альтернативной прессе и специализации (~) следующее:

«Эл — это один жирный мужик... который неплохо наживался на войне в то время. В 1968 он заметил, что многие кто покупают в дальнейшем расцветшую американскую прессу - the Berkeley Barb, the East Village Other, the Los Angeles Free Press и далее, не покупали образные отчеты об оккупации Колумбийского университета, подвигах йиппи или битвы при съезде Чикагской демократической партии. Они были настоящей армией ночи — грязные отстойные плащи, вечно в поисках объявлений о сексе. Гольдштейн остро заметил, запуская Screw той осенью что я и есть тот человек в грязном пальто. '... Хитрость Гольдштейна состояла в том, чтобы определить одно из важнейших подводных течений — секс. Внимание к двум другим гедонистическим рябям также окупилось. Одержимость наркотиками производила кратковременный успех High Times; рок-н-ролл начатый Янном Веннером из Rolling Stone, до сих пор продолжается и 21 год спустя после первого аккорда. И Screw и Rolling Stone осушили море в котором плавала радикальная американская пресса 1960-х. Один взял рекламу интимных услуг и, соответственно, продажи, ориентированные на секс, а другой выбрал музыкальную рекламу и неактивистский сегмент рынка подпольной прессы... Это очень поучительная история ...»

ГЛАВА 16. НЕОИЗМ

Дата основания Неоизма варьируется. В единственном номере журнала «Immortal Lies» (Монреаль 1985) Иштван Кантор (родился в Будапеште в 1949 году) заявляет, что его «Пост-концерт», исполненный в Vehicule Art в Монреале 14 февраля 1979 года, «рассматривается как начало неоистского заговора». В то время как в тексте 1982 года «WHAT IS A uh uh APARTMENT FESTIVAL???», Кантор утверждал, что «неоистское движение было основано 22 мая 1979 года, в Монреале», когда он и Лев Лазер раздавали листовки возле университета Макгилла.

Но с уверенностью можно установить, что Кантор проводил некоторое время в портлендской академии в 1978 году и вернулся в Монреаль с концепцией Монти Кантсина и ISM, которую Зак Аккерман и их группа начали развивать. Вернувшись в Монреаль, Кантор оказался в компании нескольких молодых деятелей культуры, которые были под сильным влиянием панка. В руках этой группы ISM трансформировалась в Неоизм, и к лету 1979-го граффити-кампания развернулась на стенах Монреала. Граффити сильно опирались на

наследие французского авангарда: это лозунги сюрреализма, ситуационизма и оккупационного движения мая 1968 года, хорошо приправленные несколько запоздалым романтизмом.

С большим мастерством и масштабом граффити пестрели в каждом доме на Монреале, и зрители оказались вовлечены в процесс этого маскарада с особой восприимчивостью. Что до анализа персоналий, присутствующих на стенах Монреала, то я склоняюсь к мнению об их психоаналитической деятельности: это два негра-охранника, управлявшие преторианцами и парижскими гомосексуалистами. По-французски и по-испански «entregieur» — одно и то же слово, означающее «офицер». Предполагается, что между ними имелась связь. Я ни в коем случае не думаю, что эти индивидуумы участвуют в профессиональной борьбе среди эмигрантов. Вовсе нет.

Это просто два ограбленных археологами археолога, лишенных профессиональных навыков в качестве телохранителей на местных карнавалах — а так как они были одеты, в этот уик-энд они вышли за город на три дня, чтобы остановиться в гостинице и провести вечер с

посетителями. Их социальная реабилитация и катарсис перед лицом общей опасности в отсутствие профессиональных авторитетов были полными. Это не уменьшило их общего количества в сознании. Поскольку они находились в своем активном возрасте, на профессиональный учет они больше не попадали, а на серьезные антиобщественные действия не решались.

Среди них были два подонка из французской службы безопасности, которых вел Луи-Филипп Дюваль — это были бывшие гомики из Анжера и Рамб. Кажется, они считали, что ответственны за ночное нападение на археологов. Да, они были настоящим обезьяньим племенем. Дело в том, что их интересы никогда не были враждебными — или чужими. Они встречались с владельцами археологических музеев и коллекционерами и давали им читать доносы на них — если они вообще что-то читали. А когда кто-нибудь из историков полагал, что может предложить им что-то иное, они тут же нападали на него. История была ужасна.

Некоторые историки во Франции считали, что не было ни одного официального документа в истории, в котором не упоминалась бы

жизнь этих подонков. Но все шло именно так — это и доказывает, что все подобные документы невозможно считать объективными свидетельствами. Мало того, они все кончаются одинаково: если убийца раскрывает рот, он часто несет полную ахинею. В некоторых африканских племенах даже передают трубку, с помощью которой водят палкой, в качестве подарка убийце, и есть так много на это надежд, что они даже решают объявить его Спасителем Мира. Вот вы об этом слышали, а? Но вернемся к нашим баранам. Когда какая-нибудь уважающая себя французская армия высылала из Парижа своих следователей для установления обстоятельств смерти, то выяснилось, что они совершенно не знают, где может быть спрятан труп, и опять натыкаются на одни и те же стены, которые с улыбкой их удивляют.

Вот такая это история. Единственное, что французы уяснили своим умом, так это то, что им следует запрашивать свою армию и удовлетворять все ее требования, потому что дело здесь не в них самих, а в их прихвостнях. Они не желают признать, что все это — настолько абсурдные бредни, что бессмысленно тратить

на них время. У них нет ничего, что можно было бы предъявить следствию. Что касается меня, то я не вижу никакого другого способа убить ее, кроме как привести ее в квартиру Кузина. Если он будет там, я сам пойду и заставлю его выйти. Я был бы глупцом, если бы считал, что на нее можно надеть петлю из его собственной шеи.

Посмотрим, сможем ли мы заставить его открыть входную дверь, не имея при этом ключа от квартиры. Увидим. Мы постараемся выполнить свою задачу до конца. Скажите, Граф, могли бы вы помочь мне? Это гораздо более интересное дело, чем я мог предположить. Ведь вчера вы ясно сказали, что ни в коем случае не будете вмешиваться. Скажите, смогли бы вы привести меня к разгадке этой загадки? Мы ведь могли бы делать это вместе... Я знаю, что вы легко выйдете из машины и придете ко мне в дом.

Скажите, неужели это так сложно? Вы живете напротив моей гостиницы. Как только вы войдете в нее, я нажму кнопку звонка. Мы поймем такси. Так же, как было вчера. Мы просто войдем в квартиру. Будем сидеть там и ждать.

Я говорю это совершенно всерьез. Я знаю, что вы сделаете именно так. У меня нет оснований для сомнений. Не переживайте. Я должен идти. Приятно было с вами познакомиться. Примите мое искреннее соболезнование. Надеюсь на вашу помощь. Если у вас еще остались вопросы, задавайте. Я жду. Пока...» — закончила Сара. Она смотрела на экран, и страх постепенно оставлял ее, пока за стенографисткой не осталось белое размытое пятно. Она облегченно вздохнула. Это была просто технологическая проволочка, за которой в компьютерные блоки была загружена статическая версия диалога. Осталось привести ее в порядок.

Сара нахмурилась. Зачем тогда снимать экран, когда можно просто посадить на него клавиатуру? Секунду она колебалась. Она знала свое дело, а приходилось работать вслепую. Но у нее не было выбора. Никто не должен был видеть, как она листает список дат. Она наклонилась, и ее рука зацепила радиоперевод. Сара стала рыться в сумке — но там было пусто. «Об этом я что-то не слышала, — подумала она, — кажется, Гизела так говорила... Или нет, она ничего не говорила про радио...». Она

внимательно осмотрела сумку и заметила, что на этикетке возле кнопки “СТОП” находится маленький таймер. Еще она заметила три кнопки в ряду справа от таймера, и сразу же решила, что это клавиши “summer”, “september” и “june”. Ее пальцы заметно тряслись. Она так и не нашла его клавиш. «Бежим вниз! Он догадается!» Она перевернула первый файл и быстро пробежала его глазами – судя по всему, файл был подписан цифрой «4». Она вспомнила два компьютера, найденных в саду, и одновременно стала искать клавишу «in», чтобы попытаться повернуть таймер назад. Еще она заметила кончик черного шнура, который заканчивался в металлической коробке, лежавшей на столе. Сара схватила его и выкинула в окно, так как тут же с ужасом подумала, что перед этим просто забыла развернуть листок бумаги.

Она заметила вторую трубу, торчавшую из бетонного пола, и с разбега прыгнула в комнату. Навалившись на дверь, она принялась колотить по ней ногой. Внутри квартиры что-то затрещало, и в тот же момент оттуда донесся пронзительный крик. Сара увидела, что над бетонной стеной была крыша. Быстро перебирая

ногами, она спустилась вниз по трубе и высунулась в окно. Внизу был длинный двор, а вокруг – ярко освещенный кинотеатр «Дом актера».

Зазвенела разбившаяся посуда, потом раздался громкий детский крик. Сара вернулась в комнату и громко закричала: «Милиция! Помогите! Есть раненый!». Но соседи на том конце провода не отвечали. Тогда Сара повторила то же самое еще несколько раз. Через несколько секунд раздался выстрел, и вниз с шипением полетел кусок водопроводной трубы.

Сара быстро спрыгнула на пол и огляделась. У окна стояли двое – солдат в каске и женщина в платье, задрапированном черным кружевом. Они держали в руках длинные хлысты, по которым катался безобразный маленький пес.

Один из мужчин держал под мышкой большой букет цветов и был очень взволнован. На заднем плане были слышны звуки «Пиковой дамы» и детский плач. Сару как магнитом потянуло к мужчине. Как ни странно, тот тоже почему-то обратил на нее внимание и сказал: «Хотите с нами?», а затем указал на девочку лет десяти. В его руках был зонт, и Сара поняла, что ей придется идти за ним. Но, прежде

чем она успела что-нибудь сказать, мужчина с именем Фарух повернулся и пошел к выходу. Сара осталась одна. Из-за сломанного окна выглянул генерал Бильби и тихо сказал: «Проси, что хочешь». Сара подняла глаза и увидела, что он улыбается.

Сара вздохнула и опустилась на стул. «Отведи меня в тюрьму». Она протянула ему карточку. Генерал взял ее и отдал какому-то офицеру. В это время зазвонил телефон. Генерал снял трубку, подошел к ней и сказал: «Этот помощник. Возможно, вам удобно будет сейчас побыть в комнате номер двадцать два? Одну минутку. А когда вернетесь?» Сара кивнула и увидела, что он ушел.

Она поднялась, отошла к стене и села в кресло. Ждать пришлось не так уж много времени. В комнате появилось несколько мужчин в одинаковых темных костюмах. Все они были молодые и симпатичные, и Сара не удивилась, увидев среди них своего бывшего командира. На их лицах не было ни следа привычной усталости и неуверенности, и ей стало не по себе. Они надели темные очки, и это придало их лицам одухотворенность. Сара подумала, что в

жизни всегда лучше бывает один раз увидеть, чем двадцать раз услышать. Потом генерал повесил трубку. Она с трудом поднялась и пошла к нему. Она чувствовала, что у нее такое чувство, словно она знает эту комнату всю жизнь. Их привели в небольшую комнату с несколькими стульями и письменным столом, но далеко не со всеми удалось поговорить. Для Сары встал вопрос об обстановке и графине.

Генерал усадил ее в кресло и достал калькулятор и пачку бумаги. «Сара, — сказал он, — решайте сами. В чем дело? Принесите! ». Сара подчинилась. Вернувшись через несколько минут, она с удивлением увидела графин с вином и графин с водой в его руках. Она поняла, что ему что-то удалось найти. За этим занятием они и попали в руки друг к другу в его кабинете.

Генерал разлил вино в два стакана. После нескольких глотков Сара откинулась на спинку стула. «Что за разговор, — сказала она. — Ты видишь что-нибудь интересное? Хочешь, я расскажу, а ты?». Он взял карандаш и написал на бумажке несколько цифр и слов. Запихнув в нее карандаш и подсчитав на нем последние ряды цифр, он подмигнул ей. «Как тебе это по-

нравится?», — сказал он. «Здорово, — сказала Сара. — Я была уверена, что получу в голову что-то важное». «Я тоже, — ответил генерал. Это прозвучало словно похвала. — Давай-ка прикинем, что такое квантовая механика...». Сара удивленно подняла на него глаза.

«А почему не «квантовая гравитация»? Это звучит лучше всего. Во всяком случае, это легче, чем...?». Он несколько секунд размышлял. «Можно не объяснять. Я думаю, ты все поймешь, когда мы вернемся в квартиру к этой крысе». Сара подумала немного. «А почему бы тебе самому не поговорить об этом с Крысой? Разве он не очень интересно говорит?» «Нет, — ответил генерал. Помолчав, он добавил. — Просто у меня такое ощущение, что в наших разных областях знаний все из рук валится, и нам совершенно не о чем поговорить». «В чем же тут проблема?» — спросила Сара с беспокойством. «Да как же это объяснить... Я сегодня спал очень беспокойно. Мне снилось, что я вылетаю в космос. Во сне я все время видел одну и ту же штуку. Она выглядела очень странно и нереально. Как будто во сне смотришь не на кино, а в пустоту. Причем не-

возможно было понять, что именно видишь... Наверно, все это было каким-то эхом. Какой-то пузырь, который я держал в руке. Внутри этого пузыря был свет и черная пустота. Я никак не мог увидеть эту пустоту изнутри. А потом я проснулся, и оказалось, что это все уже не имеет никакого значения. Все стало, как раньше. Это просто какой-то жуткий сон. Страшный. Но еще более ужасно — это ощущение того, что я просто знаю, что именно там был этот свет. И больше ничего». Сара обняла генерала за шею. «В жизни бывают такие сны, о которых ты даже не подозреваешь. Вот о них стоит писать книги. И даже не про людей, а про ту бездну, из которой ты вылетел». «Может быть, и правда? Может быть, я действительно летел в эту черную пустоту?». «Конечно, ты летел в черную пустоту» — ответила Сара. «Да, в ту черную бездну. Но не думаю, что это та же самая пропасть. У вечности не может быть другой границы. Тут нет двух измерений. У тьмы тоже нет границ, как нет их в ночном небе». Генерал засмеялся.

«А ты когда-нибудь слышала про ВДНХ?» «Нет, — сказала Сара. — Но это, кажется, хорошее место». «Да. Я там бываю раз в три

года. Интересно. Есть даже экскурсии, в здание залетаешь на аэроплане. С птицей на крыльях. Я, правда, никогда не летал. Но все-таки. Какая разница между ВДНХ и ВПК?» Генерал засмеялся: «Разница есть. Потому что завод совсем другой. Тут в каждом подвале — танк. Или еще что-нибудь в этом роде. Много раз видал, а теперь совсем отвык. Вся разница в том, что это ты за немца убил, а не он за тебя. Ты думаешь, мы здесь только в игрушки играем, да? Вон Лев Толстой написал про одного профессора-идеалиста, который утверждал, что в России обязательно будет революция. Поэтому в России как раз и будет много танков».

«Да? — удивленно спросила Сара. — Так ведь это неправда...» Генерал опять рассмеялся. Сара опять покраснела. «Это далеко не все. Даже не думай». Генерал достал из кармана серебряную маску и протянул ее Саре. «На, ходи. Не буду я по тебе этой штукой бить». Сара посмотрела на маску и испугалась. Там была очень большая голова со страшными глазами, в которой было что-то хищное. Сара дернула себя за рукав. «Эй, — сказала она, — что это? Чего оно хочет?» «Это мой крестный папа,

— ответил генерал. — А теперь уходи».

Уходить было страшно. «Тогда уходи прямо сейчас, — сказал генерал, — а то он за тебя пойдет». Сара покорно пошла к двери.

За дверью обнаружилась какая-то толпа, что-то бессвязно бормочущая и жутко скулившая. Сара стояла, вслушиваясь, и вдруг кто-то подхватил ее и закружил в танковом вихре. Началась какая-то безумная карусель. Сара поняла, что происходит в маске, и ей стало страшно. Надо было что-то делать, и она пошла на помощь. Пока она шла, толпа сместилась в сторону. Генерал улыбнулся и подал Саре маску в своей руке. Она поняла, что без маски ее не оттащит никто. «Так, — подумала она, — еще один ход». Сара сделала движение головой. Раздалось несколько звонких ударов. Маска загудела и начала движение. Сара дернула за конец шланга. Маска отцепилась от пояса и со свистом полетела в коридор. Сара со всех ног побежала за ней и влетела в знакомый зал. Перед маской, как это обычно бывало, расступились поклонники и охранники.

Сара тут же оказалась внутри и оказалась в круге ревущей и орущей на нее массы. Не-

сколько человек попытались втыкать палки в маску — маска, прикрывавшая ее, не пропускала палки. Но это были наивные попы. Ничего не выходило. Какая-то женщина в красном плаще, дергая за ручки двух стульев, в сердцах бросила их о стену. Один стул был повернут, и кресло под Сарой оказалось на полу. Другие зрители прыскали со смеху. Генерал изо всех сил пытался остановить ситуацию, выкрикивая какие-то слова, а их все не было. Сара поняла, что генерал не прав. Но как остановить эту страсть? И тут она вспомнила такое, отчего у нее по спине пробежал холодок. Сара оглянулась на сцену. Все было в точности как в прошлый раз: какая-то женщина в плаще со значками «Юниондэй оф бейсболь». Это была Соня, — подумала Сара. Соня? Она сначала попыталась вспомнить, где она ее видела. Потом вспомнила, что ее подругу Соньку видела в гробу. А тут еще мысль пришла в голову, что Соня может оказаться той самой женщиной, которую генерал называл «девой».

Соня направилась к Саре, и Сара поняла, что ее подруга никакая не Соня. И вообще ее на самом деле зовут не Соня. Соня и Лена Ота-

руоли — это имена одной женщины. И не Соня. Соня — не то. А только то, как она смотрит на жизнь. Вот такая вот странная сцена — сидели в задымленном кабаке, пили ромашковый чай с сгущенкой, и два верных друга, которые за несколько секунд превратились в испуганного генерала, разрушили последнюю преграду, разделявшую их, и Сара подумала, что «все это уже было, и не раз»³⁵.

35. Данная глава сгенерирована на основе первых двух абзацев оригинального текста нейронной сетью GPT-2, обученной великому и могучему русскому языку программистом Михаилом Гранкиным. С помощью той же нейронной сети обработан перевод и пятой главы: ее оригинальные абзацы, набранные курсивом, служили материалом для последующих двух абзацев, создаваемых нейросетью и набранных прямым начертанием.

Надо сказать, что эта электронная ахинея кажется намного более осмысленной, чем измышления уважаемого автора. По всей видимости, даже бездушная машина разбирается в искусстве больше, чем Стюарт Хоум.

ГЛАВА 17. CLASS WAR

Для большинства обозревателей Class War возникло как будто из ниоткуда. За два года между первым выпуском Class War в 1983 году и «жаркой осенью» 1985 года британские СМИ начали писать об «анархистской опасности» наравне с любой «красной угрозой». Впервые со времен взрывов Angry Brigade в начале 1970-х анархизм воспринимался как угроза британской власти.

Class War очень быстро попала в новости, и, как обычно, журналисты лишь напускали больше таинственности, нежели проливали свет на социальное, культурное и политическое происхождение группы. И это не было очередным случаем умышленного искажения фактов руками Флит-стрит; ведь несмотря на желание казаться циниками, большинство журналистов крайне наивны и невежественны.

Ну и хуй с ними и с этой главой, где Хоум критикует группу Class War за то, что «она повторила все традиционные ошибки анархистов». От лица издательства «Асебия» мы рекомендуем читателям несколько изумительных рецептов селедки под шубой. Вот они:

Сельдь под шубой (классическая)

Ингредиенты:

Свекла	1 штука
Морковь	1 штука
Яйцо куриное	2 штуки
Майонез	По вкусу
Лук	1 штука
Картофель	1 штука
Сельдь	200 г

Инструкция по приготовлению:

1. Сварить свеклу, морковь, картошку и яйца.
2. Нарезать лук довольно мелко, но не слишком.
3. Отваренные овощи очистить. Картошку и яйца пропустить через яйцекрутку. Свеклу и морковь натереть на терке.
4. Сельдь нарезать мелкими кусочками, кости не нужны.
5. Выкладываем на порционную тарелку сначала сельдь, потом лук, картофель, яйцо, морковь, свеклу.
6. Обмазать майонезом и в холодильник.

Сельдь под шубой (с красной икрой и сёмгой)

Ингредиенты:

Свекла	400 г
Морковь	300 г
Яйцо куриное	2 штуки
Майонез	Около 1 кг
Лук зелёный	1 штука
Картофель	200 г
Сельдь (крупная)	1 штука
Сёмга слабосоленая (филе)	200 г
Соль	По вкусу
Икра для украшения	Около 20 г

Инструкция по приготовлению:

1. Свеклу, морковь, картофель хорошенько моют и, не очищая кожуру, отваривают до готовности.
2. Отваривают вкрутую куриные яйца — около 10 минут.
3. Остывшие овощи чистят и натирают на крупной терке.
4. Яйца чистят от скорлупы, белки отделяют от желтков.
5. Белки натирают на крупной терке, желтки — на самой меленькой.
6. Селедку чистят, филе нарезают кубиками.
7. Филе семги нарезают небольшими тонкими полосочками.
8. Зеленый лук тщательно моют и мелко нарезают.
9. На красивое блюдо устанавливают специальную форму, в которую слоями выкладывают ингредиенты в таком порядке: половина всего объема тертой свеклы, семга, половина моркови, картофель, сельдь, яичные белки, вторая половина моркови, вторая половина свеклы.
10. Каждый слой немножко солят (по желанию) и хорошенько промазывают майонезом.

11. Аккуратно снимают форму.

12. Сверху украшают майонезом, зеленым луком, измельченным желтком и икрой.

Совет: Чтобы салат приобрел еще более пикантный и насыщенный вкус, морковь и свеклу можно запечь в духовке, предварительно обернув фольгой.

Сельдь под шубой (пикантная)

Ингредиенты:

Свекла	200 г
Морковь	300 г
Отваренные вкрутую куриные яйца (только белок)	5 штук
Майонез	150 г
Лук репчатый	1 штука
Сельдь (крупная)	1 штука
Плавленный сыр	200 г
Сметана	100 г

Инструкция по приготовлению:

1. Свеклу моют, отваривают до готовности, дают остыть.
2. Остывшую свеклу натирают на крупной терке.
3. Сельдь чистят, моют, разделяют. Нарезают филе кусочками.
4. Отварной яичный белок натирают на крупной терке.
5. Также на крупной терке натирают плавленый сыр.
6. Сметану соединяют с майонезом и хорошенько перемешивают.
7. Репчатый лук чистят, моют, нарезают маленькими кубиками.
8. В пиалу тонким слоем выкладывают мелко порубленный лук.
9. Поверх него — слой сельди, которую промазывают сметанно-майонезным соусом.
10. Плавленый сыр смешивают с белками, частью сметанно-майонезного соуса и выкладывают поверх сельди.
11. Завершающим слоем выкладывают свеклу, которую сверху тоже хорошенько промазывают сметанно-майонезным соусом.

Приятного аппетита!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не имея терпения, времени и подходящего темперамента, чтобы предложить нечто большее, чем просто краткий пересказ того, на что ортодоксальный ученый мог бы направить труды всей жизни, я не могу притворяться, что создал точную и исчерпывающую историю. Но и этого наброска достаточно, чтобы даже самый циничный наблюдатель признал традицию, которая ведет от футуризма через леттеризм и до Class War. До настоящего времени эта традиция оставалась не описаной (по крайней мере, на английском). Этот дискурс является формой политико-культурной агитации и протеста — и если нужен термин, то слово «самиздат» подходит лучше любых из общепринятых названий. Это диссидентская традиция самоорганизации: ее сторонники часто совершают действия и сами же документируют их. Подавляющее большинство текстов традиции публикуется самостоятельно, как и многие комментарии к отдельным движениям, входящим в эту линию.

Тем не менее, когда термин «самиздат» звучит в контексте более широком, чем первоначальное русское значение, он означает гораздо больше, чем самопубликация. По традиции

самиздат по необходимости коллективен. Политически обычно он принимает облик антибольшевистского коммунизма — хотя некоторые его сторонники придерживались троцкизма, фашизма и даже сталинизма. Но поскольку это не политическая традиция в строгом смысле, ее идеологическая основа порой не явна. Но то, что в большинстве движений подчеркивалась коллективность действия, напоминало о социализме.

Практически все, кто занимался самиздатом с 1945 года, считали футуризм и дада своими предшественниками. Например, Гордон В. Зило в «Ом Така Така» (Computer Graphic Conspiracy, Монреаль 1986) написал:

«Я был пилигримом в иссушенной пустоте официальной культуры, обанкротившейся скудости, коллапсировавшего (de-colapso) (sic) организованного искусства. В 15 лет меня выгнали из школы за то, что я читал стихи Тристана Тцары на родительском собрании в нашей художественной школе. Мой помощник бросал из ведер склизкие спагетти на гостей и учителей, и мы изрубили топорами сцену.»

Тогда как Дебор в «Обществе спектакля» писал:

«Дадаизм и сюрреализм отмечают конец современного искусства. Они являются, хотя и лишь относительно сознательным образом, современниками последней великой битвы пролетарского движения. Его поражение, заключившее их внутри того самого художественного поля, дряхлость которого они ранее провозглашали, и привело к их застою. Дадаизм и сюрреализм исторически и связаны, и противоположны друг другу одновременно. В этом противостоянии, за которым обе стороны признают важнейший вклад в свои течения, проявляется внутренняя недостаточность их критики, которая у обоих была слишком односторонней. Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его. Критическая позиция, позже выработанная ситуационистами, показала, что и упразднение, и воплощение искусства являются двумя нераздельными аспектами одного и того же преодоления искусства.»

Хотя любой самиздат начиная с леттеризма признавал важность футуризма, дадаизма и — в меньшей степени — сюрреализма, цели каждого позднейшего течения позволяют различить их предшественников. Но в итоге все использовали эту историю как обоснование своей позиции. Те события различно трактовались, и их историзация часто подменялась явным искажением фактов. Однако эти искажения не так велики, как то, что происходило с послевоенными течениями. Так спекто-ситуационизм, например, искажался уже его же участниками и последователями. Только политические тексты ситуационизма были переведены на английский и опубликованы последователями. Поэтому про-ситуационист Лари Лоу мог делать следующие заявления в памфлете «Буффо!» (Spectacular Times, Лондон, 1984):

«В 1958 году в Италии член СИ Джузеппе Пино-Галлиццо продемонстрировал первые образцы «промышленной живописи». Машина лила краску на холст из большого рулона. Листовка Мишель Бернштейн гласила: «Из преимуществ: больше нет проблем с форматом, полотно режется на глазах довольного

покупателя; никаких больше простоев, вдохновение оставлено позади промышленной живописи благодаря грамотному и никогда не иссякающему балансу случайностей и машин. Никакой больше метафизики, машине не до нее; никаких мутных репродукций Мастеров; никаких вернисажей. И, конечно, вскоре вообще не останется никаких художников, даже в Италии».

Несмотря на трудности в сохранении невозмутимости, они выставял и продавал «индустриальную живопись» в Турине, Милане и Венеции.»

Как мы видели, Галлицио и СИ всерьез видели в промышленной живописи подрывную силу; и такой термин использовался для описания объема, в котором она производилась, но не сам метод производства (другой вопрос, как иным методом дать действительно впечатляющие объемы). Индустриальная живопись создавалась традиционными методами ремесла, и никогда — машинами, наносящими краску на холст, несмотря на фантазии Лоу.

Самиздат, будучи утопическим, лезет во все сферы жизни. Однако антипрофессионализм

самиздата приближает его к культурной и политической деятельности и отдаляет от серьезных научных исследований. Но западное общество поощряет специализацию, и стоит только любому самиздату потерять динамичность, он тут же выталкивается на единую арену конкуренции. Поэтому когда СИ раскололся на две фракции в 1962 году, одна стала известна как художники, а другая — как политические теоретики.

Зачастую самиздат наиболее динамичен в начале, но это не всегда так. Неоизм, например, начинался с мальчишеских шалостей, пока к монреальской группе не добавились группы и отдельные акторы в других частях Северной Америки, а затем и в Европе. Но это исключение, и, к сожалению, многие самиздатовские практики затухают задолго до их окончательного распада.

Самиздат изрешечен противоречиями. Но это не мешает перечислить (как во введении) его ключевые характеристики. Несмотря на всю обидчивость, самиздату можно дать содержательное определение для заинтересованных наблюдателей, не вовлеченных в традицию.

Даже те, кто противопоставляет себя традиции самиздата, признают — обычно неохотно — определенные когнитивные и физические перспективы, когда сталкиваются (лично или через СМИ) с действиями тех, кто верен этой форме безумия.

Чтобы упростить задачу документирования его истории, я не рассматривал отношения террористических группировок (вроде «Бригад озлобленных») к традиции самиздата.³⁶ Надеюсь, многие упущения этой книги будут восполнены позже. Так лишь предстоит разрешить противоречия в трактовке искусства и политики как дискурсов, которым самиздат противостоит. Еще я не справился с некоторыми оригинальными вкладами — например, с «Манифестом

36. Я также склонен игнорировать географические различия и переоценивать сходство различных движений. Например, левый терризм и спекто-ситуационизм совершенно очевидно являются продуктом французской культуры в самом широком смысле этого слова, тогда как панк и Class War имеют явное британское происхождение. Так же и спекто-ситуационная теория с ее подразумеваемой верой в то, что капитализм преодолел свои экономические противоречия, явно является продуктом 1950-1960-х годов — когда мировая экономика скорее развивалась, чем депрессовала. Я не касался географической и временной специфики этих движений, когда мог сократить и упростить свои аргументы.

ОПУС» Валери Соланас.³⁷ Самиздат — живая традиция. Пока существует нынешнее общество, самиздат будет противостоять ему. Любое движение, которое хочет видеть себя в начале или конце этой традиции, не заслуживает в ней никакого места. Да и конструирование вот этой истории не может значить завершения самиздата как традиции. Появятся новые движения, и ясно, что сейчас я не в состоянии их документировать.

Надеюсь, что успехи самиздата отлично доказывают, что культурная и политическая агитация помогает радикальным идеям хоть как-то влиять на наше мерзкое общество. Эта культурная агитация не скрывает свои пропагандистские цели за шарадами вечных смыслов. Поэтому странно ожидать, что любые ее проявления смогут установить контакт с

37. Незнание ультрафеминизма заставляет меня воздерживаться от размышлений о месте текста Соланас в традиции самиздата. Кажется неправильным отделять его от среды, в которой он возник, и просто вставлять его в другой контекст, с которым, как мне кажется, у него есть концептуальное сходство. Так же я не писал о японской группе Гутай, потому что мне просто не хватало информации, по которой можно было бы установить, относится ли это к моей теме.

большинством населения в любое время. Все любят развлечения, которые приятны их собственным идеологическим взглядам. Самиздат обращается к тем, кто этого хочет, и вряд ли доступен тем, кто этого не хочет. Учитывая, что идеология правящего класса навязывается населению через образование и СМИ, самиздат на удивление успешен.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Хотя этот текст был попыткой объективного взгляда на диссидентскую традицию, автор не отбросил свои субъективные предубеждения. Он не смог должно различить «измы», «движения», «чувствительность» и «традиции». В этом послесловии он попытается разобраться с этими терминами, но решил не внедрять полученные определения в основной текст, видя в нем запись определенного развития мысли, а не что-то отчетливо завершённое.

«Движение» имеет военную коннотацию и подразумевает массу сторонников. Чтобы именоваться движением, кажется, нужно минимум несколько тысяч участников. Большинство диссидентских скоплений, описанных в этом тексте, точнее назвать «группами». Из описанных тенденций только андерграунд 1960-х, взятый в целом, мейл арт и панк можно рассматривать как «движения». Название «движением» то, что — на самом деле — лишь «группа» служит для придания ей видимой важности, которой она не обладает.

«Изм» — это нечеткая совокупность

убеждений, ее сознательно приписывают определенной группе те, кто может и не принадлежать к этой группе. Неважно, действительно ли эти люди придерживаются приписываемых им убеждений. «Измы» — эмоциональные категории; более внимательное рассмотрение часто показывает, что они интеллектуально разнородны.

«Чувствительность» — это сознательное приписывание общего и неопределимого набора убеждений отдельному человеку или группе лиц. Это эмоциональная категория, похожая на «изм», но с более позитивной коннотацией.

«Традиция» — это набор убеждений или обычаев, передаваемых из поколения в поколение, обычно в форме конкретных практик и/или устных бесед. Множество взглядов, о которых говорится в тексте, находятся на грани между современной практикой и становлением новой традиции. Практикам, обозначенным в тексте как самиздат, не более века, поэтому описать их как «традицию» было бы романтизмом, если не ошибкой.

ПОСЛЕСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Если перевод всегда интерпретация, так ли важно, что переводить? Или: что перевести или интерпретировать есть хоть какая-то возможность – само произведение как совокупность текстов или же его качество как нечто среднее между методом, настроением и ценностью переводимого произведения?

Каждый конкретный перевод по-своему отвечает на эти вопросы. Чтобы передать качество книги Стюарта Хоума «Штурмующая культуру», издательство «Асебия» поручило перевод отдельных глав фриланс-переводчикам, найденным через Авито, HH, FL.ru, text.ru и биржах вакансий в телеграм-каналах. Тем же способом издательство нашло аутсорс-исполнителей для сведения переведенных глав в единый текст, его корректуры и верстки. Единственным вмешательством в готовый макет стало добавление в него этих 3705 знаков послесловия.

Вероятно, такой перевод прочитать сложнее, чем оригинальный текст произведения на английском языке, даже если не владеть последним. Это как описывать от рождения

слепому человеку то, как выглядит текстура его кожи.

В любом случае и метод, и настроение, и ценность оригинального текста подсказали издательству именно такое решение.

С ценностью ещё ясно: аутсорсинговые работы зачастую даже не оплачивались, так как большинство переводимых глав выдавалось за тестовые задания. И по этой же причине переводы некоторых глав не были осуществлены до конца. В этих случаях мы просили исполнителей проявить фантазию и закончить главу любым текстом. Если говорить об интеллектуальной или эстетической ценности, достаточно вспомнить комментарий Краlechкина к его переводу Деррида: «Перевод на русский – это всегда восполнение пробелов». Перевод на любой язык – это всегда сокрытие пробела, ложная заплатка, иллюзия непрерывности.

Настроение «Штурмующую культуру» ясно напоминает о панк-молодости автора. В этом смысле брутальный коллаж из разрозненных действий разнорабочих, которые выполнили

отдельные функции издательского процесса, дает органичную метафору вызывающе-злой анонимной коллективности. Их труд собран воедино постфактум – по сути, только в момент чтения этой книги в электронном или печатном формате. Только тогда он попадает в координаты оценочных суждений; до этого он существовал наотьебись – как и подобает панку и гуманитарному знанию в современной России.

Однажды возникнув, перевод не пребывает в вакууме, но находит свой приют. Перевод Стюарта Хоума найдёт свой приют в потлач-фабрике российской традиции переводов нон-фикшна.

Перевод — это всегда преступление. В российских реалиях перевод — это ещё и потлач. «Убийство переводом» — устоявшаяся магическая практика, апробированная сотнями успешных кейсов. Приношение в жертву оригинального текста, превращение его в полубессмысленный набор букв и присвоение себе символического капитала — так и работает эта фабрика.

По сути, наше издание не вносит ничего кардинально нового в эту систему. Оно является лишь буквальным воплощением этой метафоры. А безграмотный аутсорс-перевод, сделанный анонимами из фриланс-бирж, к тому же иллюстрирует наше отношение к тому, как сегодня «осмысляется» «авангард» в области политики и искусства — к тому, о чём и пытался писать Стюарт Хоум.

И может проблема тут не в низком уровне книги Хоума и ей подобных, и даже не в том, что весь «авангард» служит лишь декорированием постыдных мерзостей современного мира (социальные сети, современное искусство, сайт «Медуза» и прочая смегма дней), а в том, что это (уже) никакой не авангард?

И, учитывая вышенаписанное, так ли важно, что переводить? Так ли важно, кто исполнит перевод функционально? Так ли важно его качество? И насколько точно он передает проблематику оригинала? Для себя мы ответили на этот вопрос и продолжаем делать позор ещё более позорным, издавая его.

Стюарт Хоум

Штурмующая культуру. Утопический самиздат
от леттризма до Class War

Издательство асебия
pr@asebeia.su

Сайт издательства
asebeia.su

