

Творческо-исследовательский кооператив «Красная шпана»

Кому принадлежит авангард?

Малевич- проект

Творческо-исследовательский кооператив «Красная шпана» — художественная группа, образованная в Санкт-Петербурге в 2014 году, в ней три участника: Алексей Маркин (Гамбург), Ольга Широкоступ (Москва), Илья Яковенко (Киев)

Благодарности

Андрей Боген, Анна Володина, проф. др. Франк Гольчевский, команда Кампнагеля, команда KRASS Kultur Krash Festival, проф. др. Петра Ланге-Бернхт, Мария Маркина, музыкальный коллектив «Машин капут», Олеся Орлова, Маргарита Осепян, Анна Тойвен, Ирина Троицкая, Бранко Шимич, Максим Чацкий, Гоша Чубукин, Алексей Щигалев, Йенс Дитрих

Публикация стала возможна благодаря поддержке проекта Szenenwechsel



[k]KAMPNAGEL
KAMPNAGEL.DE

Публикация подготовлена «Красной шпаной», 2019

Корректоры: Грэм Керри, Александра Кириллова

Дизайн: Илья Шейнин

Печать: личность. IDEA. PRINT. 

Содержание

Часть 1. Проект

О проекте	8
Описание проекта. Отчет	12
Алексей Маркин Наблюдать чужого на сцене	14
Ольга Широкоступ О тревоге в четырех частях	18
Илья Яковенко Вызов национальному государству	24
Сценарий 1 Кому принадлежит авангард? Малевич-проект. В состоянии рабочего процесса	28
Сценарий 2 Кому принадлежит авангард? Малевич-проект. Часть 2	40

Часть 2. Интервью, теория, разговоры

Интервью с Анной Тойвен Кампнагель как State of the Arts	52
Наталья Смолянская Авангард и современность: Малевич между Сциллой и Харибдой геополитики	58
Разговор с группировкой ЗИП «Мы создаем пространства коллективного творчества»	66
Разговор с Дмитрием Виленским «Малевич — общий, всечеловеческий»	72
Разговор с Никитой Каданом «Из колонизированного состояния в универсализм не выпрыгнешь»	82
Разговор с Ладой Наконечной «Авангард стал захвачен»	90
Разговор с Мицой Ридным «Пространство разорванных связей»	98
Разговор с Павлом Митенко «Освобождение с эстетическим отклонением»	108

Часть 3. Документация перформансов



Часть 1

Проект

О проекте

С 2016 года Творческо-исследовательский кооператив «Красная шпана» работает над проектом, который посвящен историческому авангарду в современной политике. В рамках художественного исследования на первом этапе проекта «Красная шпана» собирала и анализировала материалы выставок и других событий, а также искала в публикациях высказывания политических и культурных деятелей о значении авангарда в России и Украине. Вторым этапом проекта стала совместная реализация с немецкой институцией Культурная фабрика Кампнагель (Kampnagel Internationale Kulturfabrik) серии перформативных выступлений.

В феврале и мае 2018 года «Красная шпана» представила первую и вторую части перформанса «Кому принадлежит авангард? Малевич-проект». В работе над ним приняли участие представители гамбургского русско-украинского сообщества. В первой части перформанса участники после недельной совместной работы делали заявления на публику. Вторая часть перформанса была музыкальной, созданной на основе сценария из фрагментов текстов, предложенных «Красной шпаной».

Художественное исследование «Красной шпана» делится на **случаи**. Например, «Шпане» интересна попытка переименования киевского аэропорта «Борисполь» в честь художника Казимира Малевича, которая сопровождалась высказыванием министра иностранных дел Украины Павла Климкина. Среди других **случаев** — использование символов исторического авангарда во время массовых мероприятий, как

в день закрытия зимней Олимпиады в Сочи (2014) или во время жеребьевки Чемпионаата мира в 2018 году. **Случаями** становятся и отдельные высказывания. Так, **случаем** стал диалог Владимира Путина с Ильей Глазуновым о «Черном квадрате» Малевича и «вульгарной левой срамоте» на конференции Народного фронта в 2013 году или высказывание Патриарха Кирилла о связи «Черного квадрата» и души Малевича на Архиерейском соборе (2015). На данный момент количество **случаев** уверенно растет.

В процессе работы над исследованием для «Красной шпана» стало очевидным, что сегодня происходит активная популяризация наследия исторического авангарда художественными институциями. Благодаря новым технологиям, музеиному маркетингу и официальной поддержке внимание к историческому авангарду подогревают на самом высоком уровне. Здесь можно упомянуть масштабные выставки: Chagall bis Malewitsch. Die russischen Avantgarden в Музее Альбертина (Вена, 2016), «Малевич +», Мистецький Арсенал (Киев, 2016), Revolution: Russian Art 1917–1932 в Королевской академии (Лондон, 2017), A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant-Garde в MoMA (Нью-Йорк, 2017), «Некто 1917» в ГТГ (Москва, 2017) и многие другие, проходившие по всему миру, в том числе в связи со столетием Октябрьской революции. Не надо забывать и об иных формах культурного посредничества арт-институций, например, о коопрации Третьяковской галереи и Московского

Метрополитена в рамках проекта «Интенсив XX» (2016–2017), когда среди прочего был создан «агитпоезд», или о составлении «Энциклопедии русского авангарда», представлении мультимедийной инсталляции Петера Гринуэя и Саскии Боддеки «Золотой век русского авангарда» в ЦВЗ Манеж (2014), организации международной конференции «Казимир Малевич. Киевский аспект» (2016) и других мерах, обращенных к популяризации уже украинского авангарда.

Отдельной темой исследования стало значение авангарда и модернизма для внешних отношений РФ и Украины для достижения международных политических и коммерческих целей. Можно установить взаимосвязь между российско-немецкими газовыми контрактами и финансированием культурного обмена. В 2007 году была показана выставка «Бонжур, Россия» в Дюссельдорфе, спонсором, который стала немецкая компания E.ON, партнер «Газпрома» по добыче и транспортировке газа в Европу. В 2006 году прошла выставка Малевича в Хельсинки, которую совместно посетили Путин и президент Финляндии Тарья Халонен.

За последние 30 лет включение исторического авангарда в национальные искусствоведческие нарративы на постсоветском пространстве после долгого периода официального забвения во времена СССР в основном совершилось. Сегодня мы свидетели новой волны внимания к историческому авангарду, которое совпадает по времени с конфликтом на востоке Украины и сопутствующим ему подъему национальных/националистических настроений в

обществе. В связи с этим очевидно появились и предложения из культурной среды и истеблишмента по более интенсивному включению знаковых фигур художественного авангарда в национальную культуру, а также подчеркивание их связи с народными и национальными корнями, что описал в своем тексте «От супрематизма к национализму» участник группы «Красная шпана» художник Илья Яковенко. В России одним из подтверждений таких устремлений может стать заявление Зельфиры Трегуловой, директора ГТГ, о русском авангарде как о части русской идентичности.

Нужно отметить, что, с одной стороны, наследие авангарда служит материалом для конструирования русскости/украинскости в условиях постепенного распада постсоветского самосознания, с другой же — происходит создание рекламного и массового популярного контента, ретроспективно использующего пафос новизны и «революционности» авангардного искусства. Наиболее известными **случаями**, зарегистрированными в исследовании «Красной шпана», стали туристический бренд России и safety-видео украинских авиалиний МАУ. Таким образом, исторический авангард становится частью культурной индустрии и переживает процесс рекуперации, при том что критическое искусство остается либо без институционального внимания, либо под прямыми репрессиями в России. Опасность нападения на альтернативные художественные пространства и левых художников со стороны правых радикалов сохраняется и в Украине.

В своем исследовании «Красная шпана» задается вопросом, насколько возможно сегодня использовать термин «русский авангард», имея в виду только территориальное или временное обозначение, и не становится ли оно в нынешней политической ситуации понятием противоборства. Обоснование понятия «русский авангард» как определенного временного промежутка было сделано в российской искусствоведческой историографии Андреем Крусановым (2010), хотя это словосочетание и использовалось гораздо раньше и пришло к нам, по словам Глеба Поспелова, из послевоенной искусствоведческой традиции стран Западной Европы. О неувязках термина «русский авангард» писал Андрей Ковалев (1994), подмечая, что этот термин включает в себя «специфическую западную мифологию о России».

Подтверждая озабоченность «Красной шпаны» тем, что «русский авангард» воспринимается сегодня как словосочетание, несущее в себе оттенок российской культурной экспансии, украинский публицист Алексей Радинский указывает в статье «Щорс, авангард и всемирная революция» (опубликована на интернет-портале «Просторы») на противоречивость маркирования авангарда как национального явления, поскольку это идет вразрез с интернациональным характером художественного движения. Анастасия Герасимова пишет в свою очередь на Art Ukraine в статье «МоМА теж помиляється, або Битва за український авангард» — рецензии на выставку русского авангарда в МоМА об ошибочном, по ее мнению,

кураторском решении указывать национальности художников, а российскую культурную политику упрекает в «присвоении художников». Ситуация вокруг русского и украинского авангарда поднимает большое количество вопросов, которые, несомненно, требуют теоретического прояснения и общественного обсуждения и одновременно нуждаются в особом чутком рассмотрении в связи с трагическими событиями военного и политического противостояния.

Безусловно, важно понимать, что описанная выше проблематика не может быть рассмотрена и понята исключительно в рамках одной дисциплины, она требует междисциплинарного подхода, который не только рассматривал бы исторический авангард и культурно-политическую ситуацию сегодня с точки зрения теории/истории искусства, но и установил бы взаимосвязь с более широким полем исследований постсоциализма/посткоммунизма, социологии культуры. В некоторых случаях возможны пересечения с теориями постколониальных исследований, в последнее время часто применяемых для анализа культурных феноменов, в том числе в европейских университетах, но пока еще требующих определенной легитимации для ситуации постсоветской реальности. Нужно сказать, что «Красная шпана» не видит этот проект как некое законченное произведение искусства и не пытается дать быстрые ответы на поднятые вопросы. Нами движет скорее желание как можно лучше разобраться в этой проблематике и активировать дискуссию для более широкой аудитории.

Описание проекта. Отчёт

Кому принадлежит авангард? Малевич-проект. В состоянии рабочего процесса

Непосредственная работа с приглашёнными участниками началась за неделю до первой части перформанса. «Красная шпана» на ежедневных встречах рассказывала об исследовании, дискутировала с участниками, делала совместные упражнения и играла. Были организованы совместные воркшопы: телесными практиками занималась Анна Семенова-Ганц, голосовые упражнения провела Ольга Широкоступ, а некоторые актерские навыки показал Женя Одессер. В дискуссии «Авангард национальный?» с почетным профессором восточноевропейской истории Гамбургского университета Франком Гольчевским обсуждались вопросы терминологии и взаимоотношений между странами на постсоветском пространстве, в особенности между Россией и Украиной. Специально прилетевшая из Москвы Анна Володина, сыграла со всеми в игру под названием «Мы.Малевич», благодаря чему участники проекта смогли особым образом вчувствоваться в свои персонажи.

В зале К4 в Кампнагеле, где проходил февральский перформанс, были установлены стены-экраны и выделены три перформативные зоны. Зрители могли пере-

двигаться от одной зоны к другой и занимать сидячие места. На экраны проецировались субтитры или фото- и видеоматериалы. Во входной зоне располагалась небольшая экспозиция из материалов исследования и подготовки к перформансу, а также артефактов, которые принесли сами участники. На отдельном куске ткани художник Алексей Щигалев написал цитату из Даниила Хармса «Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!», которая стала мотто всего события. В начале перформанса на экраны проецировались фрагменты найденных в интернете видеороликов, связанные с нашим исследованием, и документация подготовительного воркшопа, смонтированная Анной Семеновой-Ганц в небольшой фильме.

Это сочетание выставочной части и последующей перформативной создавало ситуацию определенной гибридности. Оставалось неясным, является ли перформанс частью выставки, где участники и зрители включаются в экспозицию, или выставка несет лишь дополнительную информацию, чтобы глубже раскрыть смысл перформанса. Эта задумка стала своеобразным экспериментом,

Кому принадлежит авангард?

Малевич-проект.

Часть 2

предложением развить или найти наиболее удачный способ для презентации художественного исследования. В конечном итоге не только созданные во время совместной работы произведения и найденные во время исследования материалы были представлены в пространстве, но и сами участники со своими телами и мыслями стояли перед публикой. И хотя все участники так или иначе включили свои размышления об авангарде или Малевиче в презентации, для «Красной шпаны» стало неожиданностью, что никто не захотел работать с тем конкретным материалами, который мы предлагали. **Случаи**, которые были распределены по папкам, в этот раз остались невостребованными.

В работе над второй частью перформанса ситуация претерпела изменения. Во-первых, осталась только половина прежних участников, во-вторых, в этот раз мы хотели через создание общего сценария сделать акцент на коллективном действии и вернуться более к внимательному взгляду на художественное исследование именно авангарда в контексте сегодняшней культурной политики.

После неудачной попытки написания сценария в онлайн-режиме было найдено другое решение. В итоге сценарий составлен непосредственно из фрагментов текстов, которые, по мнению группы, стали частью авангардного дискурса. Участники зачитывали их перед публикой, интерпретируя тексты так, как им казалось верным. Читка сопровождалась музыкальной импровизацией группы «Машинен капут».

Наблюдать чужого на сцене

Алексей Маркин

Художественный проект «Кому принадлежит авангард? Малевич-проект» невозможно представить с позиции одного человека. Это художественное исследование функционирует не как простая сумма высказываний нескольких художников, но как коллективное избыточное — качество совместно сделанного произведения, которое приобретает больший смысл, чем сказанное и сделанное отдельными индивидуумами. Мой взгляд на проект, который, возможно, отличается от точки зрения других участников и участниц, — это понимание себя как чужого (*fremd*), который отторгается государством национального единства. Субъективность чужого специфична для локального контекста и является основанием для исключения. Исключения не только из повседневности, но и из местного художественного контекста. Это исключение нельзя отождествлять с принуждением мигранта соответствовать местной национальной доминирующей культуре (*Leitkultur*), потому что исключение в художественном мире обосновывается практическими соображениями и видится как легитимное. Эта легитимностьдается, однако, на основании того, что большинство граждан не воспринимает национальное государство как определенный порядок вещей, а потому полагает себя и собственные культурные предпочтения нормой, а культуру, принесенную чужими, исключением из этой нормы.

Современные институции знают об исключении чужих и пытаются компенсировать такого рода общественную нормированность арт-пространства или через создание кураторских команд, отличающихся по своему составу этнически, гендерно и классово, или путем поддержки международных проектов. Таким образом может быть достигнуто большее культурное разнообразие. Многие институции, тем не менее, не способны реализовать такую концепцию из-за нехватки финансирования или отсутствия политической мотивации, поэтому для осуществления проекта «Красной шпаны» было особенно важным найти институцию, которая была бы политически готова к определенному риску — пустить чужого, чтобы он воплотил свою идею в жизнь, — проявить себя. Из институций, которые обладают большим производственным потенциалом в области современного искусства, в Гамбурге есть всего несколько, и Кампнагель оказался наиболее открытым для реализации задуманного проекта. При этом группе предстояла интервенция современного искусства на территорию театрального пространства. Для этого нужно было, чтобы художественное исследование стало коллективной перформативной практикой.

Работа с русско-украинским сообществом была определена в двух направлениях. Первое — уход от формального представления этого сообщества. Второе — развитие такого метода работы, который позволил бы творческим работникам, не имеющим доступа к инфраструктуре театрального и художественного производства, самореализоваться. Таких творческих участников, невидимых для арт-менеджмента, Грегори Шолетт называет креативной темной материей (creative dark matter). По его мнению, они составляют большую часть арт-мира и являются, по аналогии с термином Агамбена, голым искусством (bare art)¹. Но возможно, еще более голым искусством в европейской ситуации являются художники и художницы-мигранты. Они находятся в двойной невидимой зоне: как творческие работники и как представители мигрантского сообщества. Появление таких участников как действующих субъектов в презентативном пространстве театра — это санкционированная интервенция чужих в мир большой культурной индустрии. Индустрии, в которой крутятся только звезды, а креативная темная материя мигрантов остается неразличима.

Особым вызовом для проекта стал российско-украинский конфликт внутри гамбургского сообщества, который существовал несмотря на удаленность от места событий. Все годы, начиная с аннексии Крыма и войны на Донбассе, в городе проходили протесты, демонстрации и сборы гуманитарной помощи с участием обеих конфликтующих сторон. Поэтому сама тема, проблематизирующая понимание искусства как сугубо национального феномена, виделась для одних наблюдателей как подозрительная (поскольку искусство невозможно во время войны), а для других была способом преодолеть взаимное отчуждение.

Метафора авангарда в искусстве часто понимается как прорыв в будущее, но проект «Красной шпаны» — это прежде всего обращение к настоящему авангарда. Путинская Россия не ставит своей целью презентировать себя на международном уровне через искусство современных критических художников. Для нее русский авангард, наравне с другими исконными ресурсами — нефтью и газом, — участвует в товарообороте с Западом. Искусство исторического авангарда видится западным культурным элитам как русское и в прошлом эмансипаторное. При таком подходе, однако, теряется временная привязка и возникает совсем другой подтекст, который начинает представлять Россию как своего рода вечного революционера, только подрывающего не основы музея, а противопоставляющего милитантную экзотичность авангарда цивилизаторской западной гегемонии.

В таком романтизированном взгляде на российское постсоветское пространство, «живущее в другой темпоральности, нежели остальной мир», авангард становится лишь внешним маркером русской.

[1] Marco Baravalle: Dark Matter Games. An Interview with Gregory Sholette, Kuba Szreder and Noah Fischer, Art Leaks Gazette, September 2017, pp. 103–116.

О тревоге в четырех частях

Ольга Широкоступ



Кадр из видео на
YouTube по запросу
«Выстрел сигналь-
ной ракетой»

Хрупкость объединения

Мы продолжаем выбирать для работы именно «группу» — неустойчивую и полную противоречий структуру. Вновь и вновь обрекаем друг друга на одну и ту же тревогу: я не могу быть уверена, что это хрупкое образование просуществует еще несколько месяцев — до конца проекта, но оно все еще живет. По крайней мере сейчас, когда идет подготовка этой публикации, мы все еще образованная четыре года назад в России группа из трех участников в непохожих жизненных обстоятельствах.

Мы не имели возможности регулярно встречаться лично, поэтому единственное, что нам удалось сделать на тот момент (не имея финансирования, что немаловажно), — это начать исследовательский проект, заключавшийся в сборе нового материала (в основном из открытых источников в интернете) и регулярных скайп-сессий — обсуждений. Попутно мы делились с друг другом новостями, обсуждали культурные события, свидетелями которых становились. Так, в 2016 году начался наш проект «Кому принадлежит авангард?».

В ситуации неопределенности, идеологически насыщенного информационного пространства в странах нашего пребывания для нас не представлялось возможным «установить какую-либо истину». Но в разговорах всегда что-то прояснялось, тревога угасала. Чтобы ухватить это робкое «что-то», мы стали собирать архив нашего исследования как коллаж, а не как аналитический справочник.

Наверное, будет уместным сказать, что основным «инструментом» нашей работы стал диалог в разных его формах — мы всегда предпочитали беседу

коллективному или индивидуальному процессу написания текстов. Зачастую, беря интервью у коллеги-художника или же общаясь с экспертом, мы прямо озвучивали свои мнения относительно задаваемого собеседнику вопроса, часто вступали в дискуссию. Удержаться от комментария, не участвовать в беседе, руководствуясь личными причинами, — тоже возможное решение для каждого участника нашей группы. У «Красной шпаны» нет единого мнения относительно большинства затрагиваемых нами вопросов — мы не согласны с друг другом во многом, поэтому тексты этого сборника стоит воспринимать именно как частные мнения определенных людей. Мое мнение может не совпадать с мнением приглашенного автора, может не совпадать с мнением другого участника группы, но для меня это особенно ценно. Состояние согласия внутри коллектива, скорее испугало бы меня, нежели обрадовало.

Что с нами не так?

Три последних года я постоянно волновалась о ходе исследования. Я задавалась вопросом «Что с нами не так?», который не могла озвучить коллегам по группе (ведь они, казалось, были так увлечены). Почему мы выбираем для своего пристального наблюдения настолько избитую тему? Неужели можно найти что-то новое там, где до тебя (и одновременно с тобой) покопалось огромное количество людей — искусствоведов, художников — по обе стороны океана? Мой профессиональный опыт (в другой своей ипостаси я — куратор, музейная сотрудница, последние четыре года помогавшая художникам из разных стран реализовывать исследовательские проекты в России) подсказывал, что в ходе работы над хорошим художественным проектом всегда происходит хотя бы одно, пусть небольшое, но открытие. Художники стараются найти неожиданный сюжет, открыть его, описать, ввести в дискурсивное поле. Конечно, я хотела, чтобы нам что-то удалось. Но шло время, я замечала, как идет наш процесс — и он шел по-другому. Чтобы избавиться от тревоги и быть полезной группе, я нашла оправдание: важно обращаться к «большим» темам, указывать на содержащиеся в них противоречия с целью их критического рассмотрения, дробления (или хотя бы отламывания небольших кусочков, если следовать логике выбранной метафоры) и последующей пересборке. Я поняла, что это оправдание вполне может стать частью художественной стратегии (ведь стратегия — всег-

да оправдание, да?). Я убедила себя и теперь пытаюсь убедить вас, что изучать нужно не только оказавшееся в тени, но и то, что кажется наиболее освещенным. Как в тексте, где кто-то подчеркнул несколько слов или фраз, начинают блекнуть и исчезать остальные слова, смыслы и в итоге — контекст. Так что же мы делаем? Мы просто пытаемся выстроить разные, изменчивые и неоднозначные, контексты, и их конструирование и предъявление — деятельная, перформативная, но также исследовательская работа.

Расфокусировка

С самых первых дней работы над «Кому принадлежит авангард?» меня беспокоили наши «уходы в сторону». Исследование сводилось к сбору еще большего количества новых кейсов, идей, мнений, расширяющих контекст и круг проблематик, которые мы можем «по ходу» затронуть. Было сложно остановиться — и вот мы уже обсуждаем, что такое авангард сегодня, авангард в контексте постколониальной теории и так далее.

«Размытость», обобщения, невозможность сфокусироваться раздражали меня. Позже я поняла, что, видимо, эта расфокусировка — это еще один из наших методов, конечно же, не отрефлексированных нами. Метод, о котором мы сами как о методе говорить бы не стали. Хотя мы несколько лет вели исследование, обсуждали его материалы с большим количеством людей, даже сделали книгу, вот эту, — я до конца не знаю, о чем этот проект.

Кому «принадлежит» эта работа?

Наше исследование с самого начала велось с привлечением других, и чье-то присутствие ощущалось мной постоянно. Ткань самого исследования состояла из набора чужих мнений, иных (чаще всего отличных от моих) точек зрения. Так собирался архив, так писались сценарии перформансов — слова «из чужих уст», «прямая речь в кавычках». Даже сейчас, ответив на «вызов» написать собственное эссе для этой публикации, мне не по себе — я могу говорить только за себя. Когда же я описываю опыт нашей группы и других людей, вовлеченных в работу над этим проектом, я рисую быть предвзятой и выдать за абсолютную истину то, что в действительности было лишь моей версией происходившего.

Работая над первой частью перформанса (с приглашенными участниками), мы поняли, что главной задачей становится коллективное создание пространства, где каждый может рассказать о себе, используя предложенный набор сюжетов. Каждый из нас выбрал из материалов исследования что-то, с чем он мог бы взаимодействовать — например, отождествить свой опыт с опытом одного из героев исследования, поспорить с предложенной точкой зрения, «сыграть» персонаж и прочее. Именно на этом этапе высвободилось то самое «творческое», вынесенное в название нашего коллектива. Игра с материалами, попытка «присвоить их», найти общее между сухими текстами и живым опытом, своей идентичностью, попытки выразить себя «по мотивам» исследования. То, что поначалу нас расстраивало («Почему участники вместе с нами не хотят читать предложенную литературу, искать материалы?»), оказалось продуктивным и важнейшим этапом всей работы. Но это продуктивное стало и побегом, капитуляцией — мы не смогли представить себе общую работу, не решились сделать одно убедительное высказывание. У нас не было сил бороться за результат: каждый остался «при себе», отказался от битвы за общее.

К подготовке второй части перформанса мы подошли иначе. Мы выработали методику, учитывающую все то, что случилось с исследованием за два года. Ключевыми вопросами в момент подготовки второй части перформанса, которые меня тревожат и сейчас, стали следующие: как происходит «перевод» исследовательского материала в перформативный? Перформативно ли исследование само по себе? Нам удалось выделить этапы исследования и взглянуть на них как на процесс практических телесный, проживаемый нами непосредственно в течение долгого времени, действующий самые различные функции — мыслительные, речевые, двигательные.

На начальном этапе шло накопление информации, сбор **случаев** — материалы отсеивались минимально, все, что находилось, прочитывалось, обсуждалось, «переваривалось». Нашему трехголовому исследовательскому существу добровольно скармливалось все подряд, все, что удавалось найти. В дальнейшем мы разделились, я практически выпала из общего процесса, информацию анализировали и группировали Леша и Илья. Благодаря им у каждого блока в этой публикации есть своя большая тема, название, ключевые персонажи. Тексты на время стали ключевыми агентами подготовки работы. Можно сказать, работа уже стала перформативной.

На следующем этапе «сборки» главной задачей стали попытки физически воспроизвести чужую речь, озвучить ее с помощью своего речевого аппарата — то есть делегировать свое тело для анимирования найденного материала. Наш перформанс не может быть назван итогом всего проекта — мы выделяем его как событие особенно важное потому, что работа переносится на сцену, происходит классическое разделение на зрителя и перформера. Мы не собирались в сотый раз стирать эту границу — в ситуации, когда наши тела и тексты побывали в таких сложных и длительных исследовательских отношениях, этот вопрос потерял свою значимость. И все же то, что проект был реализован в театральной институции, — очень важно для нас, это подтолкнуло нас к созданию событий для зрителей. Это отдельный и важный вопрос, который я не смогу рассмотреть подробно в жанре эссе, и мне жаль, что ему в силу различных причин не удостоено достаточного внимания в этой публикации.

Возможно, где-то на ближайших территориях, куда укажет новый тревожный сигнал, нам и предстоит продолжить свои поиски.

Вызов национальному государству

Илья Яковенко

Художественная работа «Кому принадлежит авангард?» возникла из потребности творческо-исследовательского кооператива «Красная шпана» разобраться в причинах возросшего в последние годы интереса к художественному авангарду начала XX века в Украине и России. На глазах участников кооператива развернулись процессы встраивания наследия и достижений художественного авангарда в *realkulturpolitik* — во внутреннюю и внешнюю культурную политику государств, в которых они проживают, то есть использование авангарда в интересах «большой» государственной политики или *realpolitik*. Став свидетелями насильственной трансформации гетерогенного транснационального художественного движения в гомогенное национальное культурное достояние, лишенное внутренних противоречий и эманципаторного потенциала, «Красная шпана» поставила перед собой задачу выявить мотивы, лежащие в основе происходящей апpropriации культуры и искусства, и бросить им вызов посредством коллективного производства искусства.

Сегодня *realkulturpolitik* формируется в соответствии с запросами окончательно победившего в международной политике XX века «национального государства», функционирующего в условиях глобальной неолиберальной экономики. Концепция культуры в *realkulturpolitik*, как отмечает Мария Линд, несет в себе авторитарный пафос и понимается в первую очередь как инструмент формирования идентичности, которая «даже в своей самой современной форме “Европейской идентичности” с трудом может отрицать истоки своего происхождения в культурализме (политическая общность через культуру), культурном гуманизме и культурном эссециализме прошлых столетий»¹. Мария Линд указывает на связи культурной идентичности с давним колониальным пониманием культуры как авангарда экспансии (или маркетингового инструмента для нации в наши дни) замечая, что «культурная идентичность известна за ее всевозможные связи с идентитарной политикой и политикой культурной войны (*kulturkampf*)»². Посредством культуры «национальное государство» пытается предстать перед нами как нечто естественное, почти природное — представить национальное состояние (*status nationalis*) как естественное, или натуральное, состояние (*status naturalis*), совершив переход из естественного состояния (*the state of nature*) в национальное государство (*the State of nation*).

Этот переход можно попытаться объяснить, прибегнув к материальному пониманию «идеального», предложеному Эвальдом Ильенковым. Исследуя формирование сознания и идеальную форму вещи он определил, что человек часто «путает “идеальное” с “материальным”, принимая те формы и отношения

вещей, которые он сам же и создал, за естественно-природные формы и отношения этих вещей, исторически-социально “положенные” в них формы — за природно-врожденные им свойства³. Для Ильенкова культура и государство — проявление «идеального», то есть формы деятельности человека, преобразующей материальный мир, но находящейся вне человека, в форме вещи или, наоборот, формы вещи, но вне этой вещи, а в человеке — в форме его общественной деятельности. «Идеальное» Ильенкова носит антагонистический характер в отношении индивидуального сознания человека и является характеристикой «вещественно-зафиксированных образов общественно-человеческой культуры... противостоящих индивиду с его сознанием и волей как особая “сверхприродная” объективная действительность»⁴. Он отмечает, что «такой “внешней” силой, определяющей индивида, и выступает “государство”, охраняющее всю систему наличной духовной культуры, всю систему прав и обязанностей каждого гражданина»⁵.

Культура и государство предстают перед нами как нечто возвышенное, как монолитные явления, формирующее наше сознание. Согласно данной логике, современное искусство, еще не ставшее частью культуры, а находящееся в современности и способное отвечать на ее вызовы, может дестабилизировать наличную культуру. Исторический художественный авангард является примером такого противостояния с доминирующей культурой своего времени, и на его же примере сегодня отчетливо видно, как в процессе трансформации искусства в культуру оно очищается от политических и эстетических противоречий.

Проект «Кому принадлежит авангард?» можно охарактеризовать как коллективную попытку исследования «идеального» на примере текущих процессов инструментализации исторического художественного авангарда. «Красная шпана», в каком-то смысле следуя примеру исторического авангарда, продолжает сопротивляться «идеальному», определяющему realpolitik нашего времени. Но вместо того чтобы шокировать зрителя, она сотрудничает с ним. Участники и участницы процесса исследуют «идеальное» наравне с художниками сопоставляя его со своей субъективностью, биографией и жизненным опытом. Более того, без их вклада исследование стало бы лимитировано исключительно опытом художников, ограничив возможности картографирования и схватывания проявлений «идеального». Грант Кестер указывает на способность коллaborативных художественных практик предложить «возможность эстетического опыта трансформировать наши восприятия различий и открыть пространство для форм знания, которые

бросают вызов когнитивным, социальным или политическим конвенциям»⁶, то есть на возможность предложить такие формы, которые смогли бы бросить вызов естественному состоянию или состоянию, выдаваемому за естественное. Процесс коллективной работы «Красной шпаны» не ограничивается перформансом, но продолжается в дискурсе, который генерируется проектом и вовлекает в себя новых людей. Данной публикацией в совокупности с художественной работой «Красная шпана» коллективно производит альтернативное «идеальное», которое имеет потенциал преобразовать всех вовлеченных в этот процесс: художников, участников, зрителей, собеседников, читателей и в конечном счете материальную действительность, в которой все мы действуем.

- [1] Lind, Maria, Minichbauer, Raimund. European Cultural Policies 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe. Stockholm: IASPIS, 2005, p. 19.
- [2] Lind, Minichbauer. European Cultural Policies, 2015, p. 19.
- [3] Ильенков, Эвальд. Диалектика идеального. Опубликовано в Философско-литературный журнал «Логос», № 1 (69), 2009, с. 60.
- [4] Ильенков. Диалектика идеального, с. 32.
- [5] Ильенков. Диалектика идеального, с. 30.
- [6] Kester, Grant H. The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Duke University Press, 2011.

Сценарий 1

Кому принадлежит авангард? Малевич-проект

В состоянии рабочего процесса 8–10.02.2018, Кампнагель

Участники перформанса: Диана Ким,
Алексей Маркин, Юлия Марушко,
Тимур Мер, Женя Одессер, Семен
Прахин, Анна Семёнова-Ганц, Леонид
Харламов, Ольга Широкоступ,
Михаэль Штайнхаузер, Илья Яковенко

Начало перформанса. Включается свет над первым перформативным пространством, к зрителям выходит Тимур с пустой картинной рамой.

Сперва спросим — что есть авангард? Или, может, сначала спросить, что не относится к авангарду. Человек столетиями пробовал уловить то, что он перед собой видел невооруженным глазом. Возможно, тогда портрет был авангардом. Может, авангард — это уловить что-то еще не виденное? Да, кому принадлежит авангард? (*Тимур протягивает раму одной из зрительниц.*) Поддержи! Кому сейчас принадлежит эта рама? Принадлежит ли она нам обоим? Что такое искусство? Все ли, что помещается в эту раму, становится искусством? Если «да», можем ли мы тогда сказать, что искусство — это то, что попало в раму? (*Тимур кладет себе на грудь раму. В раме видна часть узора свитера.*) Здесь есть что-то, что выглядит как Мондриан или Кандинский. Да, что есть искусство? Бла-бла-бла. Кто вы, если я смотрю на вас сквозь раму? Кто я для вас? Где начинается художник, где заканчивается искусство? Кто вы? Кто я? Кто такой Малевич? Кто этот человек из Украины, чей отец был поляком и который считается основоположником «Русского авангарда»? Кто этот человек, который написал «Черный квадрат», повесил его высоко и сказал, что это «высокое» искусство? Играет происхождение какую-либо роль? Если нет, почему мы задаемся вопросом, как должно называться определенное течение в искусстве? Зачем так делают историки искусства? Зачем они говорят: «Это русский авангард»? Зачем они говорят: «Это немецкий экспрессионизм»? Зачем провозглашать, что кто-то ходил с тобой по той же земле? (*Тимур надевает национальный украинский костюм.*) Кто я? Моя мать из Украины. Наверное, по мне не скажешь?.. Мой отец из Афганистана. Наверное, по мне не скажешь?.. Я родился в Гамбурге, в Германии. Наверное, по мне тоже не скажешь?.. И тогда, собственно говоря, то, чем я занимаюсь, — [каким это] можно назвать искусством? Это немецкое искусство, афганское искусство или украинское? Или это только тогда имеет значение, когда из этого можно извлечь немногой выгоды? Когда во мне есть что-то важное и это можно вписать в историю? Что это, собственно говоря, значит, когда парень из деревни вдруг отбрасывает столетнюю традицию и идентифицирует себя с чем-то новым? Что значит для городского парня оплачивать традицию, потому что он не знает, с чего начать, и ему нужна идентификация. Кому принадлежит авангард? И если теперь происхождение не играет никакой роли, почему я понимаю письмо столетней давности,

которое Малевич написал, когда он голодал в России. Он писал своему другу: «В Киеве, говорят, еды хоть отбавляй: вишни, черешни, другой ягоды, которая свисает до самой земли. Вот было бы здорово вареников со сметаной и ягод с молоком и с сахаром». Если вы не понимаете это чувство жизни, что находится в этих нескольких словах, почему их понимаю я?

Гаснет свет. Тимур уходит, и Алексей просит всех пройти ко второму перформативному пространству, где их ждет у микрофона Юлия, которая выступает среди своих живописных работ.

Мы с Малевичем — украинцы. Дом Малевича стоял до 1982 года в Киеве. Я родилась в 1982-м, но не в центре в Киеве, как Малевич, а в Луцке. Дом Малевича разрушен, мой дом стоит. Я с западной Украины. Война идет на востоке уже четыре года. Война между Украиной и Россией. Тихая война, забытая, которая делает из людей жертв, номера и числа на востоке. У меня все нормально. Я живу в Германии. Я родилась в Советском Союзе после смерти Брежнева, пошла в школу во времена Горбачева и закончила школу в независимой Украине. Я — советский ребенок? Я — постсоветское сообщество? Или все-таки украинка? Папа Малевича — поляк, мама — украинка с Полтавщины, и крестили его в Киеве в церкви святого Александра. А я с западной Украины, мои родители из деревни. Мы всю нашу жизнь в русскую церковь ходили. Папа мой до сих пор там сторожем работает. Я, как и Малевич, знаю русский и украинский языки. Малевич писал письма так смешно на украинском языке, и в них он задавался вопросом о своей украинской идентичности. У меня так же. Когда я еще была маленькой и ходила в детсад, мой отец был инициатором первой украиноязычной группы в Советском Союзе. Казимир! Кому принадлежит авангард? Почему авангард русский? Почему не советский, восточноевропейский, евразийский? Понятие «украинский авангард» предложил парижский историк искусств Андрей Наков в 1973 году. 38 лет спустя после смерти Малевича. Борьба идет дальше и сегодня. Русский авангард! Крым наш! Россия! Україна — це Європа! Германия, смотри! Ще не вмерла Україна...

Казимир, кому принадлежит авангард? В 2013-м я переехала в Гамбург, чтобы учить дальше вальдорфскую педагогику. Тогда у меня была мечта открыть вальдорфскую школу в моем родном городе в Украине. Потом я приехала в Гамбург, как началась революция, и стала я не только журналисткой и учительницей в вальдорфской школе, но и писательницей, активисткой,

художницей и основательницей художественного объединения «Арт-Майдан». И что я делаю сейчас? Я рисую, я рисую моих солдат. Два года назад, я начала писать моего первого солдата, и все это с фотографий, которые принадлежат моей семье. Живопись напоминает роспись пасхальных яиц. Когда я нарисовала своего первого авангардного солдата, «Привет, Казимир!» — сказала я. До 17 лет Малевич жил в украинских селах и сформировал свое представление о мире на Подолье, Харьковщине и Черниговщине. Казимир, как и я, взял многое из сельского искусства. И можно сказать еще, что наше художественное видение было тоже сформировано через украинское село, потому что я и Казимир — мы выросли в украинском селе. Супрематизм, украинский период, авангард — в принципе, какая разница? Это все равно.

(Спрашивает у публики) Это авангард?

Женский голос: Да.

(Юлия снова спрашивает у публики) Это украинский авангард?

Мужской голос: Я не знаю.

Казимир! Кому принадлежит мое искусство? Вообще-то, это все равно. А свою армию иметь было бы неплохо! Я закончила писать солдат белым небесным кладбищем, как и Малевич — белым. (*Читает цитаты из Малевича на украинском*) «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите, я установил семафоры супрематизма. Белая свободная бездна, бесконечность перед вами».

Юлия надевает украинский национальный головной убор и покидает пространство. На экране возникает видео с запикселенным лицом Анны.

Ну, наверное, это может звучать странно, но я терпеть не могу Малевича. Мне кажется, никто на мою художественную жизнь не оказывал более негативного влияния, чем он. Куда я не иду, я везде встречаю: «Ах, ты из России... Русский авангард! Малевич! Привет! Знаем-знаем». Это вечно так. Иностранные кураторы всегда пытаются приписать к моим работам какие-то авангардные корни только из-за того, что я из России. Меня эти квадратики, честное слово, задолбали. Сейчас еще государственная политика меняется. Там тоже поняли, что у нас есть авангард, который все знают на Западе, давайте его монетизировать и всех просвещать. И вообще-

ще, скоро вся Россия превратится в один большой черный квадрат. Короче, мне кажется, что весь этот ваш Малевич — это одна большая занавеска для всего российского современного искусства. И за этой занавеской не видно того, что происходит. Вдобавок Малевич влияет на самих российских художников, заставляет их выстраивать свои стратегии все время с отсылками к авангарду, даже если их там нет. И на хрена это все надо, спрашивается. Честное слово, если бы в истории искусства не было бы Малевича, то его не стоило бы придумывать. По крайней мере для России. Это позволило бы сейчас нормально художникам развиваться, заниматься искусством: этнографическими исследованиями, коллективными практиками, междисциплинарными проектами и не привязывать, не фокусироваться на одних сплошных квадратиках. Как они меня достали! И выхода я не вижу. Спасибо Малевичу.

В первом перформативном пространстве появляется лекционная кафедра. Алексей читает доклад историка искусства на тему «Русский авангард — исторический путь к единству и достоинству».

Уважаемые дамы и господа!

Сегодня я хотел бы вам рассказать коротко о русском авангарде. Я разделяю авангард на три вида: политический авангард, авангард как понятие в истории и теории искусств и, наконец, как историческое явление в период между 1908–1932 годами, которое я называю русским авангардом. Далее я буду говорить об авангарде не как о понятии, а как о названии исторического периода в искусстве. Безусловно, некоторые скажут, что такого периода, как русский авангард, никогда не существовало. Их утверждение основывается, во-первых, на том, что исторический авангард происходил на территории Российской империи, а потом Советского государства и не был этнически русским, а [был] либо российским имперским, либо советским. Во-вторых, художники русского авангарда часто происходили из других этносов империи и формально только работали на территории нынешней России, в то же время культурно были связаны со своей малой родиной. Современная Россия является правопреемницей и Советского Союза, и Российской империи, и поэтому по праву все происходящее на их территории становится автоматически российским или русским. Сегодня авангард стал частью русской культурной идентичности. Когда мы боремся за национальное примирение в нашей стране, даже такое радикальное

явление, как авангард, должно быть вписано во всеобщую русскую историю искусств. Авантюризм больше не воюет и не ниспровергает, а органично вписывается [в общее пространство], рядом с другими направлениями искусства, ради блага нации и единого противостояния перед западными санкциями. «Шок нового» станет музеификацированным шоком, о котором можно спокойно рассуждать с безопасного расстояния. Что может быть прекраснее! Авантюризм тоже стал нашей традицией, и к нему нужно относиться традиционно. Все традиции должны мирно существовать вместе, не мешая друг другу. Русский исторический авангард формирует не только нашу русскую идентичность — русскую душу, но прежде всего открывает нам окно в Европу и в другой мир! (*На экране появляется проекция страницы с сайта нового туристического бренда России.*) Я представляю вам новый туристический бренд России, который совсем недавно победил на конкурсе. На нем вы видите карту России, сложенную из геометрических фигур Малевича. Круги, прямоугольники и линии становятся географическим телом нашей родины. Посмотрите внимательно на этот маленький коричневый квадрат сбоку — это не что иное, как Крым. Наш Крым! Это особенно символично, что та самая знаменитая форма Малевича — квадрат нашла место на этой карте. Теперь к уже существующим цветам квадрата Малевича — черному и красному, мы добавляем новый цвет — коричневый. Теперь я передаю слово культурному дипломату из Киева — Илье Яковенко. Большое спасибо за внимание!

Алексей уходит, и его место занимает Илья, который делает доклад самопровозглашенного дипломата.

Дорогие немецкие зрители и зрительницы!

Зачем же вы пришли сюда, зачем вам нужно смотреть этот перформанс, а нам его делать? Зачем вам, немцам в Германии и Евросоюзе, размышлять о национальных государствах? Ведь от национализма происходило столько бед и войн, и даже сейчас появляются войны на глобальном юге и востоке. Нет никакого удовольствия об этом думать. Внутри одной из самых капиталистически развитых стран мира, которая успешно эксплуатирует экономическое неблагополучие других стран, немец чувствует себя уютно вне национального дискурса, и лишний раз эту тему поднимать неприлично. Это высокомерный взгляд привилегированного немца на те якобы недостаточно развитые страны, в которых люди еще

воюют из-за таких мелочей, которые в Германии и Европе уже давно преодолены! А что делать мне, человеку, который живет в Киеве, Украине и вокруг которого только и разговоров, что о национальной идентичности и национальном сознании? О национальной культуре и о том, что Малевич был украинцем. Что украинизация Малевича важна именно в контексте интеграции Украины в европейскую культуру. Политики оправдывают грубые формы национализма именно тем, что национальная культура и национальность важна, чтобы стать частью европейской системы, семьи наций. Но с другой стороны, почему-то получается так, что если о своей идентичности не говорить совсем, то все остальные, в том числе Европа, действительно не видят ничего, кроме России, кроме постсоветского пространства, которое по умолчанию воспринимается как Россия и часть так называемого русского мира. Ведь этого вы не различаете! Это ваш взгляд, и вы ответственны за свой взгляд, который толкает других на национализм. Почему Западу так важен этот восточный Другой, южный Другой, и азиатский Другой, и африканский Другой или любой другой Другой? Должен быть этот Другой — плохой Другой, тоталитарный Другой, который в то же время обладает особой культурой, особой русской душой, русским балетом, русским авангардом. Это все только добавляет экзотики и устрашает. Через этот страх вы определяете себя, вы определяете себя европейцами по отношению к этим Другим. Вам тоже нужны все эти войны, вы определяете себя как цивилизованный мир относительно этих войн. Вы апроприировали демократию как культурную ценность европейцев (cultural value). Вы даже демократию вестернизировали и, по сути, национализировали и сделали ее своим символическим капиталом! Получается, если не говорить о национальных государствах, о том, что мы находимся в мире, где доминирует, перефразируя Гоббса, состояние наций (state of nation), это только на руку правым националистам, с одной стороны, и/или постимпериалистическим амбициям бывших метрополий — с другой. Но это же не я начал это! Это же не я заявляю, что авангард должен быть определен через национальное. Это государство! Это государства его так обозначают! Культура становится продуктом, асчетом, идеологией, инструментом, частью политики и экономики. Культура — один из инструментов, через который национальные государства утверждают свои нации как природу и свои государственные границы как нечто природное. Поэтому сейчас и разгорается такая борьба за культуру.

Гёте-институт — организация, которая продвигает немецкую культуру за рубежом, является частью этой борьбы. Даже само название очень националистическое, поэт, который стоит у истоков нациогенеза, конструирования мифа нации, немецкой нации! Гёте-институт пытаются позиционировать как независимую от государства институцию, но она связана с правительством, она финансируется правительством, а деньги — это рычаг! Само присутствие Гёте-института в разных частях мира — это некая претензия, это сообщение, что Германия здесь! Что у нее есть сила! Финансовая и капиталистическая. Культурная дипломатия. Таким образом, Гёте-институт — манифестация присутствия Германии в пространстве, в geopolитическом пространстве, доминирование Германии как национального государства! Манифестация финансовой силы Германии вовне! Так называемой мягкой силы — силы политической! Гёте-институт — это проект, который должен цивилизовать нас, воинствующие, недоразвитые нации. Cultural super power, как говорит Могириини (EU external action service), мягкая сила. Что вы, немецкие жители, делаете, чтобы эту трансформировать этот националистический по своей природе культурно-политический проект? Только революционная культура и искусство могут этому противостоять. Искусство и культура могут снять национальные противоречия! Революция — это трансформация культуры. Для того чтобы противостоять национальным государствам и войне, мы должны производить столько искусства и культуры, сколько нам под силу. Каждый человек должен стать художником!

(Илья начинает петь) Мы живем в национальном государстве, которое является искусственным созданием.

Культура — единственная возможность произвести революцию.

Чтобы преодолеть миф нации, нам нужна культурная трансформация!

И с нашим авангардным искусством мы строим новое государство!

Мы строим новое искусство!

Мы строим новое государство!

Мы строим новый мир!

Свет гаснет. Женя в роли Казимира Малевича выходит из темноты зала под свет софита.

В конце марта 1927 года я приехал в Варшаву. Там была большая выставка, а потом я поехал в Берлин на следующую выставку. Я взял с собой все мои

картины, письма, статьи, записные книжки — все было со мной. 3 апреля я был вызван в советское посольство в Берлине. Там мне дали понять, что я должен срочно вернуться в Россию. Речь шла о моей дочери. Что мне оставалось делать? На следующий же день я выехал, оставив все в Берлине. Затем я был отовсюду уволен, все пути были мне перекрыты. В конечном итоге, 20 сентября 1930-го меня арестовали. В те времена это было практически равнозначно смертному приговору, но мне повезло. Мне повезло со следователем. Это был Володя Кичкин, которого я знал еще в прежние времена. Где-то году в восемнадцатом мы часто пересекались в анархистских кругах, в те времена еще разрешалось быть анархистами. А теперь он вел следствие и в конце концов отпустил меня. Ему самому повезло меньше. Через два года после моей смерти его арестовали, приговорили к смертной казни и расстреляли. А я мог продолжать писать, у меня было еще пять лет жизни. Конечно, я больше не мог писать в стиле супрематизма. Мне пришлось подчиниться соцреализму. Но один маленький кусочек творческой свободы мне еще оставался. Мои последние реалистические картины я всегда подписывал малюсеньким черным квадратиком.

*Женя уходит. На экран проецируется автопортрет Малевича.
Через некоторое время из темноты доносится голос Дианы.*

То, что меня действительно интересует, — это искусство.
Искусство в себе, как жизнь в себе.
Вне приписываний и экономики.
Я говорю: то, что меня действительно интересует, — это внутренний порядок вещей и внутренний порядок искусства.
Внутренний порядок в отдельном произведении,
этот момент неподвижности,
внезапное вторжение безвоздушного пространства, где вещи со своим весом
свой вес теряют.
То, что меня действительно интересует, — это внутренний порядок
с его непоследовательностями и переломами.
Он мне известен, он открывается мне,
как странные законы внутри нервного сна.
Я неустанно ищу воплощения этого порядка,
пока фигуры, которые определяют узор, не выбьются из равновесия, и колода
не будет перемешана заново.

Я — резонирующее тело, проводник,
как и любое другое тело, которое может быть встреченено мной.
То, что меня интересует, — это внутренний порядок.
То, что меня интересует, — это внутренний порядок.
Как только я нахожу его, я растворяюсь.

Проекции цитат Малевича, зрители некоторое время читают их в полной тишине. Включается свет. Диана входит с камерой в руках.

Добрый вечер!

Я хотела бы сделать сегодня несколько материальных произведений, что-то осязаемое. Для этого я принесла камеру моментальной печати. То, что здесь возникнет, будет в одном экземпляре, и я ищу в этом пространстве мотив, существующий порядок. Да, понятно, я нажимаю на спуск, я — художник, и у меня есть определенное право на то, что будет при этом снято, но речь идет действительно только о порядке, частью которого вы являетесь. Вы тоже имеете право на то, что вам принадлежит. Мы можем это свободно решить. Как знак этой свободы, я подпишу эти изображения маленьким черным квадратом и положу их на маленький черный стол в фойе. Вы можете взять изображения с собой или оставить их на месте. (Снимает на камеру отдельных людей из публики.)

Следующая сцена во втором перформативном пространстве. Ольга сидит на барном стуле с ноутбуком и в футболке из коллекции Боско «Русский авангард». Когда Ольга говорит, Леонид начинает производить звуки в микрофон.

Если говорить о нашем перформансе, то он обращен к молодым людям, которым XX век интереснее в первую очередь потому, что был он совсем недавно. При этом я убеждена, что наша целевая аудитория — это все. Когда мы открывали в Кампнагеле проект «Кому принадлежит авангард?», я поймала себя на мысли, что давно не видела такой удивительной концентрации интеллектуальной элиты. При этом мы прекрасно понимали, что многие из тех, кто придет в Кампнагель, не представляют себе, что такое «Черный квадрат» Малевича. Поэтому нашей задачей было сделать проект, который был бы

одинаково интересен и людям очень хорошо образованным, привыкшим размышлять и рефлексировать, и тем, кто в первый раз сталкивается с предложенным материалом. Не менее важно, что «Кому принадлежит авангард?» не закончится на авангарде. После этого мы покажем современное искусство, нонконформизм, искусство 1970-х и 1980-х. Мы становимся одним из инструментов формирования культурного сознания и становления человека человеком. Мы хотим, чтобы к нам приходило больше молодых людей, чтобы они приходили сюда со своими детьми за теми ценностями, которые им не может дать виртуальная реальность. Люди все еще не знают и не понимают, что русское искусство XX века — это именно то, чем можно и нужно гордиться. Русский авангард стал национальным брендом России в сознании широких российских масс только благодаря церемонии открытия Олимпиады в Сочи. Я очень рада, что уже с 2014 года Олимпиада начинает ассоциироваться с русским авангардом. Так было на зимних Играх в Сочи. Форма, которая отталкивается от концепции художников русского авангарда. Почему авангард? Потому что, начиная с 1916–1917 годов, художники русского авангарда, опираясь на политическую востребованность этого вида искусства, пытались распространить его идеи через быт, каждодневную жизнь. Они стали делать проекты авангардного фарфора, тканей, костюмов, в том числе и спортивных. В результате возник вот такой конгломерат, который оказался очень востребованным сегодня. Мне кажется, что задача перформанса — через такую довольно эффектную, яркую, смелую интерпретацию идей и конкретных образов русского авангарда — не заменить поход в галерею, а спровоцировать особенный интерес к этому искусству. Мы очень рассчитываем на то, что эта экспозиция будет некоего рода провокацией, которая заинтригует тех, кто еще не был. Мы стоим на пороге гуманитарной катастрофы, когда ценности Ренессанса уходят на второй план. И в этой ситуации все это может стать тем, что нас объединяет. Я считаю русский авангард частью русской идентичности. В формулировках авангарда — пиршество парадоксальной идеи, стремление к абсолюту, пророческие высказывания. А русский человек всегда стремился к абсолютной форме и абсолюту. Сочетание глубоких знаний, менеджерского образования и опыта при яркой и сильной индивидуальности — залог успеха в развитии художественно-исследовательского коллектива, который никто не возглавляет. Сегодня существует мнение, что для современного коллектива важнее всего энергичный, деловой художник. Но я глубоко убеждена в том, что эффективный

художник должен быть напрямую связан с работой над содержательной стороной деятельности коллектива, его публичной работой и выходом в общественное пространство.

Леонид и Михаель играют шумовую музыку в третьем перформативном пространстве. После того как музыка затихает, Алексей снова просит всех вернуться в первое перформативное пространство. Там зрителей уже ждет Семен в роли Унависа.

Семен: Авангард, и особенно супрематизм, — это в первую очередь цвет и абстракция. Последующая история будет рассказана в такой же форме. (*Илья подходит к Семену и имитирует инъекцию в плечо.*)

Семен: Рядовому человеку посредством нанотехнологий расширили границы восприятия — так родился Унавис. К чему это? Кто угодно может смоделировать человеческое тело. Но не хочет. Как освободить свою душу от покровов материального?

Илья: Что такое будущее?

Семен: Несуществующий объект. Человек существует лишь в настоящий момент.

Илья: Что такое будущее?

Семен: Это мои мечты.

Илья: Что такое будущее?

Семен: Оно покрыто туманом. Если мы глубже познаем мир, мы сможем больше задать вопросов.

Илья: Что такое время и пространство?

Семен: Пространство и время — это понятия, они зависят от меня, поэтому я могу творить.

Илья: Что нового ты можешь привнести в этот мир? Все уже создано.

Семен: Тогда я буду оперировать абстракцией.

Илья: Ты принадлежишь нам! Ты должен бороться с нашим врагом.

Семен: Кто я? Кому может принадлежать моя душа? Вы ее экспроприировали!

Гаснет свет, и Семен уходит «к звездам». Конец перформанса.

Сценарий 2

Кому принадлежит авангард? Малевич-проект

Часть 2

12.05.2018, сад Кампнагеля

Участники перформанса: Диана Ким,
Алексей Маркин, Женя Одессер,
Семен Прахин, Леонид Харламов,
Ольга Широкоступ, музыкальная
группа «Машин капут»

Сценарий состоит из найденных в открытых источниках фрагментов текстов и цитат, а также выдержек из искусствоведческих и прочих материалов. «Красная шапка» и участники перформанса не разделяют позиции, озвученные в ряде текстов, а также не вступают в полемику с ними. Выступая лишь «трансляторами» этих фрагментов, участники перформанса используют свои тела и речевые механизмы для того, чтобы сделать возможным «звучание» различных голосов, создавая таким образом «звуковой слепок» проведенного исследования, его эхо. Слепок причудливый, содержащий внутри себя множество противоречий, выявить которые могут лишь неуверенные голоса и сбивчивые интонации читающих. Он не может быть итогом и не претендует на завершенность, он противопоставлен документации, не способной вместить в себя страхи, споры, недопонимания, провалы и успехи коммуникации, имевшие место в работе над этим двухлетним проектом.

Начало

Зрители собираются в фойе культурной фабрики Кампнагель и через некоторое время выходят на улицу через боковую дверь театра. У выхода разворачивается баннер с цитатой Малевича: «“Я” нематериально, лишь материально его творчество»¹. Зрителям предлагается нести баннер вместе с участниками. На повороте открывается вид на освещенную в саду за зданием театра площадку с деревянным настилом, оттуда доносится музыка. Все молча проходят к площадке и возле нее разделяются: зрители садятся на скамейки, а участники занимают свои места на сцене.

Вступление

Ведущий последовательно зачитывает отдельные отрывки — цитаты, найденные в ходе исследования в открытых источниках.

На втором всероссийском съезде комсомола Троцкий назвал коммунистическую молодежь «авангардом авангарда». Этим же титулом — «авангард авангарда» — назывался партийный съезд. Далее шла Красная армия — боевой авангард мировой революции; части особого назначения (ЧОН) — авангард Красной армии; пролетарские колонны Берлина — авангард будущей Красной армии; единый международный рабочий фронт — авангард мировой революции; Всевобуч — авангард Октябрьской революции; красное студенчество — авангард рабочего класса на культурном фронте; рабфак — авангард на фронте завоевания науки пролетариатом; Ленинград — авангард революции; РЛКСМ — авангард КИМа; госпромышленность — авангард народного хозяйства; ячейка партии — авангард села; комсомол — авангард безбожья; врачи — авангард борцов за культурную революцию; коммунисты — в авангарде агропохода; шанхайские рабочие — авангард китайской революции; если объявлялся «поход в науку», то пролетарская молодежь должна была быть в авангарде; худполитпросветы — авангард рабочего класса в искусстве. <...> Русские националисты выделяли «еврейский авангард», поляков называли «авангардом инородцев», китайцев, наводнявших Москву весной 1913-го, журналисты рассматривали как «китайский авангард», за которым «движутся главные силы», а русские фашисты сами себя именовали «русским авангардом», издавая в Харбине одноименную газету (1936–1940).²

Андрей Крусанов

С 24 августа 1991 года Украина — суверенное государство. Одна из ее важнейших целей — это вырвать свое прошлое из русского господства и восстановить свою собственную культуру. <...> Многие художники, которые на Западе известны как представители «русского» или даже французского авангарда, получают назад их украинские имена и самобытное культурное происхождение, благодаря чему их работы видятся другими глазами. Это относится особенно к одному из отцов нашего

столетия, Казимиру Малевичу. <...> История авангарда в Украине — это история насилия и культурной чистки.³

Йо-Анне Бирнне Данскер

В случае с Малевичем даже принцип россиян «Мое — это мое, а твое мы поделим» не сработал. Они не захотели делиться, пытаются забрать нашего Малевича полностью. Но это не удастся. Шаг за шагом мы открываем украинского Малевича, и многие непонятные ранее вещи становятся понятными. К примеру, почему в течение определенного периода своей жизни (когда жил в России) он был серым и бесцветным, а в другой период — ярким и красочным? Все просто: ярким он стал тогда, когда вернулся в Украину.⁴

Дмитрий Горбачев

Основная часть

Участники озвучивают отдельные фразы по очереди, перекривая друг друга.

Случай. Аэропорт Малевича

Варшава — аэропорт имени Фредерика Шопена.
Рим — аэропорт имени Леонардо да Винчи.
Будапешт — аэропорт имени Ференца Листа.
Киев — аэропорт имени Казимира Малевича.
Малевич — самый известный в мире киевлянин,
Гений мирового искусства.
Его имя известно за границей каждому.
Родился, учился и преподавал в Киеве.
Малевич определял себя всегда украинцем
и указывал на это в своей биографии.
Миллионы туристов будут интересоваться Украиной.
Для бренда «Аэропорт Малевича» не нужно инвестиций.
Доходы Украины стремительно повышаются.
Вернем Малевича назад в Украину!
А Украину — на мировую культурную карту!
Голосуй за присвоение международному аэропорту Борисполь
имени Казимира Малевича.⁵

Культура — это универсальный язык и универсальный ключ к сердцам людей. Здесь речь не идет о том, кто лучше, а кто — хуже, кто больше сделал для Украины, а кто — меньше. Здесь речь идет о том, кто более понятен. И парадоксальным образом Малевич с его загадочным «Черным квадратом» более понятен современной Европе, чем кто-либо другой из имен, которые предлагаются для нашего аэропорта.⁶

Павел Климкин

Случай. Новый туристический бренд России

Участники по ролям зачитывают отрывки из найденных в интернете текстов.

Почему супрематизм? Любому символу или явлению нужно время, чтобы привлечься в сознании людей и начать вызывать желаемые ассоциации. Супрематизм — одно из направлений русского авангарда — зародился в нашей стране в начале XX века и олицетворял передовое мышление не только в масштабах страны, но и всего мира. Это культурное явление прошло достаточную проверку временем, чтобы вызывать ассоциации с Россией и сегодня служить ее визитной карточкой в сфере визуальной эстетики. Графическое решение бренда представляет собой стилизованную карту России. Элементы, из которых она собрана, означают точки и территории нашей Родины, передавая ее характер убедительно и доступно.⁷

- Интересно, здесь прямо рядом указано «Крым» по-русски.
- Он [Крым] находится дальше и отделен, больше как Калининградская область на автобусе и хоккейном баннере, но она, как правило, находится выше.
- Ты прав, для меня тоже немного тревожно, включая Крым.
- Я полагаю, что моя географическая ориентация искажена западной перспективой.
- Крым — Украина!
- Калининград больше по размеру. Как желтый круг, над Крымом и отдельно от основной части России.
- Да! Супрематизм становится супремасизмом!
- Квадрат Крыма здесь очень странен. Он расположен по-другому на автобусе и хоккейном баннере, что предполагает Калининградскую область, не Крым.
- Они «случайно» заграбастали часть другой страны. Крым — Украина.
- Классная попытка добавить Крым — квадратик далеко слева.

- Это может быть Калининградом, правда?
- О, подождите, я еще раз взглянул и увидел перевод. Это жесть и дикий политический скандал для туристического лого.⁸

В данный момент путь человека лежит через пространство; супрематизм, семафор цвета — в его бесконечной бездне. Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности и потому свободен от цветового фона неба. Система твердая, холодная, без улыбки приводится в движение философской мыслью, или в системе движется уже ее реальная сила.⁹

Случай. Выставка «Бонжур, Россия»

Двое участников «анимируют» тексты, воспроизводя их как диалог, которого никогда не было. Использованы фрагменты статьи из каталога выставки «Бонжур, Россия» и другие материалы, связанные с этим кейсом. Голоса спорят между собой, произвольно изменяют интонацию — валяют дурака.

Вельт ам Зонтаг: Почему вы верите, что это в интересах российской политики — показывать свое искусство в Германии?

Вульф Г. Бернотат: Россия использует эту выставку как платформу для презентации себя в Германии. Интерес России к Германии огромен. В качестве немецкого предприятия мы чувствуем что-то вроде притяжения к нам. И потому я нахожу очень прискорбным, что отношения между политической Европой и Россией не столь хороши.¹⁰

Компания E.ON как главный спонсор и как предприятие с долгими партнерскими отношениями с Россией привнесла многое для успеха этой выставки. В связи с этим, да будет позволено добавить, E.ON Ruhrgas в этом году доставляется 500 миллиардов кубического метра российского природного газа. Мы очень рады, что эта долговременная надежная кооперация в области энергоснабжения идет в паре с культурным мероприятием, от которого все стороны выигрывают. В целом эта выставка является символом доверительной совместной работы между Россией и Германией. Эта выставка — двенадцатая по счету в Кунст-

паласте, которую спонсирует E.ON в рамках публичного частного партнерства с городом Дюссельдорфом. Мы надеемся, что все посетители смогут получить не только эстетическое переживание, но также понять значимость постоянного культурного обмена между нациями.¹¹

Доктор Вульф Бернотат, председатель правления E.ON АГ

Бизнес-модель компании Nord Stream заключается в обеспечении транспортных мощностей для поставки газа из России в газораспределительную сеть Европейского Союза. Газотранспортная система «Северный поток» состоит из двух линий газопровода через Балтийское море протяженностью 1224 км каждая. Пропускная способность каждой нитки составляет 27,5 миллиарда кубометров газа в год.

Компания Nord Stream является оператором газопровода «Северный поток» и обеспечивает транспортировку газа, что включает в себя эксплуатацию технических систем и гарантию их бесперебойной работы, регулярное техническое обслуживание, взаимодействие с государственными органами в странах, через воды которых проходит газопровод, а также охрану окружающей среды и соответствие техническим стандартам всех задействованных стран.¹²

Движение нового мира разделено на два: на боевой разрушительный авангард со знаменем экономии, политики, права и свободы и на творческую армию, которая вслед явится и создаст форму всему утилитарному и духовному миру вещей. Творчество — суть человека как главы природы, и каждый должен вступить в это действие. Творчество меняется в понятии так же, как и революционность партии. Некогда революцию видели в тех людях, которые оказались сегодня контрреволюционными, то же происходит и в искусстве.¹³

Я знаю, что мне нужно отдохнуть, жену вылечить, кроме того, у меня живет мать-старуха, тоже больная, кроме этого обстоятельства я еле-еле удержался в институте, который мне удалось за все это время построить и кое-чего достигнуть в смысле науки о художествах. Закрытие его это значит на панель, и в этом состоянии находится дело и сейчас, что будет завтра, неизвестно, «это все непонятно массам», а когда говоришь — дайте мне массу, и она поймет меня, то это их не убеждает. Ликвидация наступает полная. Наши ребята пишут флаги по 60 коп.,

чтобы хотя кусок хлеба заработать. У меня хватает жалований на несколько дней, ни лекарство купить нельзя, ни поесть.¹⁴

Случай. Будущее

Участницы пропевают тексты так, чтобы зрителям понравилось.

Сладкоголосые — самые опасные, в своей возможности заставить зрителей поддаться аффекту. И в то же время перформерки критически относятся к самому восприятию женского голоса внутри перформанса, пытаясь поставить под сомнение его декоративность и возможность «украсть» действие, сделав его благозвучнее.

Я считаю русский авангард частью русской идентичности. В формулировках авангарда — пиршество парадоксальной идеи, стремление к абсолюту, пророческие высказывания. А русский человек всегда стремился к абсолютной форме и абсолюту.¹⁵

Зельфира Трегулова

Тогда Николай Щорс принадлежал к политическому крылу того массового движения, чье художественное крыло дало миру революцию в искусстве, известную как советский авангард.

Политическое крыло потерпело поражение уже в тот момент, когда революция была ограничена государственной границей. Соответственно, художественное крыло потерпело поражение в момент, когда стало называться «русским авангардом». Это противоречие в терминах, так как исторический авангард по определению был международным, интернационалистическим явлением. По этой же причине противоречием в терминах является словосочетание «украинский авангард» — к большому сожалению для всех, кто считает, что продвижение этой идеи служит прогрессивной и антиколониальной повестке. У авангарда как художественного движения за всемирную революцию не могло быть национального характера — его горизонт был глобальным. Употребления термина «русский авангард» служит исключительно отмене самой идеи авангарда. Понятие «украинский авангард» могло бы служить той же цели — но однозначно отбрасывать его рано.

Оно еще может послужить отмене идеи про авангард «русский».¹⁶

Алексей Радинский

Политические люди идут к Супрематизму и видят путь достижения его через уничтожение отдельных Государств — уничтожения наций, отечеств, уничтожения раздробленного человека на разные состояния, мешающие ему видеть и познать свое Я во всечеловеке, во всенароде как едином нераспыленном Я.¹⁷

Финал

Ведущий и участник воспроизводят диалог, имевший место во время подготовки перформанса.

Алексей Маркин: Сейчас мы находимся в конце нашего перформанса, но не можем пока его закончить и совсем вас отпустить. В процессе работы у нас возникло сомнение, можем ли мы закончить перформанс этой цитатой Малевича или должны ее убрать?

Женя Одессер: Я нахожу для себя лично эту формулировку очень проблематичной. Уничтожение государств, наций, раздробленных людей. В одном письме Малевич выразил себя менее радикально. Он писал в нем: «Искусство должно от государств и наций себя освободить». Для меня между этими двумя формулировками лежат целые миры: между освобождением и уничтожением. Освобождение подразумевает свободу для себя и для других. Уничтожение содержит в себе разрушение, насилие, смерть.

АМ: На мой взгляд, Малевич в этой ситуации предстает перед нами как радикальный художник. Речь идет прежде всего о том, должны ли художник или художница отвечать за свои слова. Или радикальность в этом случае имеет художественную природу и является самоинсценировкой? Здесь возникает для меня вопрос — было бы ограничение художника нападением на его художественную свободу? Нам показалось наилучшим решением закончить перформанс этими двумя комментариями. Большое спасибо за ваше внимание!

[1] Малевич, Казимир. «Мир необъятная целостность...», 1917.

[2] Крусанов, Андрей. Русский авангард. Москва, 2010, с. 8.

- [3] Данскер, Йо-Анне Бирнне. Опубликовано в: Авангард и Украина. Мюнхен, 1993, с. 10.
- [4] Туманова, Тоня. В Администрации Президента открылась выставка «Малевич. За пределами полотна». URL: <https://www.unn.com.ua/ru/news/1618053-v-administratsiyi-prezidenta-vidkrilasya-vistavka-malevich-poza-mezhami-polotna>.
- [5] Текст промо-ролика, агитирующего за переименование киевского аэропорта Борисполь. YouTube-канал «Украинского кризисного медиацентра». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=esj53-I8qtM>.
- [6] Климкин, Павел. Фейсбук-страница Министерства иностранных дел Украины. URL: <https://www.facebook.com/UkraineMFA/posts/1043942138993039>
- [7] Информация с веб-страницы логотипа «Россия – здесь целый мир». URL: <http://russia-brand.com/#rec40706010>.
- [8] Некоторые комментарии под критическим обзором Армина Вита. From Russia with Avant Garde Love, Brand New. URL: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_and_identity_for_russia_tourism.php.
- [9] Малевич, Казимир. Супрематизм, 1919.
- [10] Гоффман, Кристиане. Искусство хорошо для имиджа. URL: https://www.welt.de/wams_print/article1187589/Kunst-ist-gut-fuer-das-Image.html.
- [11] Из каталога выставки «Бонжур, Россия»: Bonjour, Russland: Französische und russische Meisterwerke von 1870–1925 aus Moskau und St. Petersburg: Pushkin Museum, Tretyakov Galerie, Eremitage, Russisches Museum. Дюссельдорф, 2007.
- [12] Информация с веб-страницы компании «Нордстрим». URL: <https://www.nord-stream.com/ru/ekspluatatsiya>.
- [13] Малевич, Казимир. К вопросу изобразительного искусства, 1920.
- [14] Малевич, Казимир. Письмо к Л. М. Лисицкому: Из Ленинграда в Минусио близ Локарно, 17.01.1925. Опубликовано в: Казимир Малевич. Черный квадрат. Санкт-Петербург, 2001, с. 481–482.
- [15] Петракова, Анастасия. Зельфира Трегулова: «Мы стоим на пороге гуманитарной катастрофы». URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3075>.
- [16] Радинский, Алексей. Щорс, авангард и всемирная революция. URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/220-shchors-avanhard-i-vsesvitnia-revolutsiia>.
- [17] Малевич, Казимир. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. 1922.



Часть 2

Интервью,
теория, 
разговоры

Кампнагель как State of the Art

Интервью с Анной Тойвен

Анна Тойвен – одна из четырех драматургов культурной фабрики Кампнагель и время от времени лекторка и свободная журналистка в области культуры.

Ключевые слова: гетеротопия, культурное разнообразие

Алексей Маркин: Какое значение имеет Кампнагель как нео- или поставангардная культурная институция на немецком культурном ландшафте? Какие у Кампнагеля как у самой большой «культурной фабрики» в Германии преимущества и недостатки по сравнению с малыми и средними некоммерческими арт-пространствами и театрами в Гамбурге?

Анна Тойвен: Кампнагель — самая большая и одна из важнейших свободных театральных платформ в немецкоязычном пространстве. С 2015 года Кампнагель является частью спонсируемого государством Союза международных театральных платформ, в который входят «ХАУ — Хебель ам Уффер» (Берлин), «Хеллерай» (Дрезден), «ПАКТ Цольферайн» (Эссен), «ФФТ — Форум Фрайер Театр» и «Танцхаус НРВ» (оба в Дюссельдорфе), а также «Моусонтурм» (Франкфурт). Эти семь площадок сформировали своего рода высококлассный театральный кластер, чтобы совместно использовать профессиональные знания и новаторски развивать принципы работы со свободными художественными группами и международными копродукциями, а также делать видимым этот дискурс в целом. В Гамбурге Кампнагель — одна из пяти больших арт-институций, наряду с театром «Талия», Шаушпиль-хаусом, Штаатс-оперой и Эльб-филармонией. Для свободной сцены Кампнагель с огромным отрывом является самой большой площадкой, и в этом действительно есть как преимущества, так и недостатки. С одной стороны, мы предлагаем местным художникам^{*цам¹}, которые работают у нас, возможность международных коопераций и связи в мире театра, что является большой выгодой для местной сцены. С другой стороны, Кампнагель — это слишком большая машинария как для молодого поколения художников^{*ниц}, так и для небольших проектов, что обуславливает определенное несответствие [между «большими» театрами и «маленькими» проектами начинающих художников] и является недостатком. Для таких проектов в Гамбурге есть театры поменьше, которые, тем не менее, не предоставляют больших возможностей. Эти пробелы мы пытаемся заполнить, развивая молодежные форматы.

АМ: Как работает Кампнагель? Насколько я знаю, с одной стороны, Кампнагель получает поддержку от департамента культуры города Гамбурга, с другой — зависит в производстве спектаклей и перформансов от грантодателей из частных и государственных фондов.

АТ: Да, действительно. У Кампнагеля очень сложная структура финансирования. От департамента культуры мы получаем около шести миллионов евро, которые полностью уходят на инфраструктуру: на зарплатную плату сотрудников, маркетинг, электричество и отопление и т. д. Для искусства там ничего не остается. Программа Кампнагеля финансируется различными способами. Есть мероприятия, под которые мы сдаем наши площадки в аренду. Мы не считаем их частью нашей программы, но доходы от них помогают нам финансировать искусство. Есть кооперации — например, с фондами и университетами, которые устраивают у нас конференции и финансируют художественные программы, которые мы курируем — для нас это ситуация двойного выигрыша. Есть копродукции с Эльб-филармонией или с Гамбургским театральным фестивалем, которые нам представляют большие концертные и театральные мероприятия. Наибольшую часть программы мы финансируем через подачу заявок в местные, национальные и международные культурные фонды. Мы также являемся партнерами в различных сетевых структурах Европейского Союза и делаем совместные проекты международно. Кроме того, подразумевается, что художники^{*}цы сами подают заявки на финансирование своих проектов, которые состоятся у нас.

АМ: Какая институциональная политика в Кампнагеле? Что стоит за поддержкой экспериментальных арт-проектов мигрантов^{*} и беженцев^{*}ок.

АТ: Кампнагель понимает себя как «государство искусств» (State of the Arts) по ту сторону государственных границ. Мы видим задачу искусств в том, чтобы создавать гетеротопии, арт-пространства, где действуют другие правила и законы, нежели в окружающем нас мире, и где возможны эксперименты и пробные модели для общественного сосуществования. Это можно еще назвать «искусство как маскировка». Мы понимаем Кампнагель (не только) как «храм искусств», но и как место презентации общественного разнообразия, которое хочет быть открытым для всех людей. Это плодотворное поле напряжения между буржуазной культурой и работой сообществ, между большими институциями с необходимой бюрократией и определенным пониманием свободы и сопротивляемостью, которые со временем «захвата» [сквотирования Кампнагеля] в 1980-е вписаны в производство и которые необходимо снова и снова отстаивать.

АМ: Какова роль драматургов*гинь в немецких театральных и танцевальных институциях? Кто принимает решения о театральном расписании и приглашении художников*ниц и театральных групп в Кампнагель? Какие условия необходимы художникам*цам, чтобы иметь шанс работать в Кампнагеле? Могут ли художники*цы из сферы изобразительного искусства (имеются в виду междисциплинарные проекты) найти свое место в Кампнагеле?

АТ: Отдел драматургии Кампнагеля вместе с интенданткой Амели Дойфльхард ответственны за создание театральной программы и видение театра в целом. Решения принимаются совместно, при этом каждый отвечает за определенную тематическую область или художника*цу. Мы работаем с плоской иерархией, у нас есть относительно большое свободное пространство для размышлений о программе и ее содержании, для путешествий, профессиональных контактов и привнесения в проект своей перспективы, увлечения и экспертизы. В целом, у Кампнагеля нет определенных условий для работы с художниками*цами. Как методы работы и эстетика, так и содержательная проблематика и качество художественной работы должны соответствовать видению Кампнагеля, но в конечном итоге играет роль и финансирование. Работы изобразительного искусства могут быть показаны в Кампнагеле, если ониозвучны нашей политике. У Кампнагеля (до сих пор) нет своего выставочного пространства, определенные работы не могут предстать в выгодном свете, к тому же Кампнагель как театральное пространство открыт только по вечерам. Поэтому мы делаем выставки только в тематической связке с перформативной программой. Но у нас все больше работают медиахудожники*цы, а также художники*цы изобразительных искусств, которые совместно с перформерами*ками создают декорации и тому подобное.

АМ: В Кампнагеле каждый месяц проходят десятки мероприятий и представлений, в год — больше сотни. Почему для реализации был выбран именно наш проект?

АТ: Алексей, ты живешь в Гамбурге, и являешься участником локальной художественной сцены, я бы даже сказала, активным участником. Ты не только постоянный гость в Кампнагеле, но и принимал

участие в различных проектах. Ты также искал с нами диалога. В основном мы следим за активностью локальной сцены. Со многими художниками*цами мы находимся в контакте и чувствуем себя, как театральная площадка, ответственными за их презентацию, продвижение и поддержку. Конечно, здесь по-прежнему работает принцип близости нашим идеям — способ работы и темы должны быть созвучны нашей деятельности. Мы ценим вас как интернациональное трио с очень политизированной постановкой вопросов, которые мы находим очень важными. Также мы находим работу внутри сообщества очень значимой и нужной. Поэтому мы поддержали вашу заявку, которая затем выиграла финансирование, и поэтому стала возможной ваша работа. Вообще-то, мы совсем не знали, во что мы ввязываемся, так как по-настоящему не были знакомы с вашей группой. Теперь мы лучше друг друга узнали, и нам понятнее, каким образом можно контекстуализировать вашу работу, и какое финансирование было бы разумно.

АМ: Сегодня художники*цы часто работают вместе с актерами*ками и добровольцами*ками, которые, согласно Клэр Бишоп, играют свою «социально-экономическую категорию». Как ты поняла нашу совместную работу с участниками*цами в проекте?

АТ: Я поняла ваш проект не как «социальный», но в большей степени как проект сообществ: во время поиска участников*ниц вам было важно, чтобы они были из русскоговорящих сообществ Гамбурга или имели собственный специфический интерес к политическим взаимоотношениям России и Украины. Мне показалось важным, что вы дали возможность участникам выступить на сцене: это следовало вашей художественной идее не навязывать им вашего мнения и, в конечном итоге, режиссуры.

АМ: Что значит для тебя такое производство видимости постсоветского или русско-украинского сообщества в Гамбурге?

АТ: Для меня важно, чтобы различные сообщества были представлены в культуре и имели свой голос. Мы не верим в доминирующую немецкую культуру, но мы верим в то, что должна быть общая культурная система, которая для всех открыта и каждого*ую

репрезентирует. Мы в отделе драматургии (еще) не так культурно разнообразны, как разнообразно городское общество, но мы работаем над тем, чтобы эта ситуация изменилась. Что мы можем и должны делать — это открывать двери, убирать барьеры и обеспечивать обмен. Это не так просто, сделать такое место, как Кампнагель, привлекательным для определенных, частично очень закрытых сообществ, если они у нас не представлены. Чтобы произошли изменения, требуется время и много упорства. Поэтому такие проекты, как ваш, мы находим очень важными.

(перевод с немецкого А. Маркин / М. Маркина)

[1] В своем немецком написании ответов Анна Тойвен использовала довольно распространенный маркер гендерной нейтральности слов — звездочку (*) в названии профессий во множественном числе, чему, к сожалению, пока нет устойчивого эквивалента в русском языке. Поэтому в переводе мы пофантазировали, каким мог бы быть вариант гендерно-нейтрального написания на русском.

Авангард и современность: Малевич между Сциллой и Харибдой геополитики

Наталья Смолянская

Наталья Смолянская — куратор, исследователь и художник, живет и работает в Москве. Куратор выставки «Запрещено запрещать» (2018–2019, ММОМА¹), посвященной парижским событиям мая 1968-го. В 2007–2013 годах — руководительница исследовательской программы и семинаров по практикам и концепциям авангарда и языкам искусства в Международном колледже философии, Париж.

Ключевые слова: современность, критическая география, Малевич, агент модернизации

Наша эпоха — эпоха анализа.

Казимир Малевич

Эти слова стали эпиграфом изданной в 1925 году в Германии совместно с художником Гансом Арпом и соратником Малевича по Витебску, проводником его идей в Европе, Эль Лисицким книги об «измах искусства»². В ней показаны разные системы искусства, которые возникли за предшествующие десять лет и стали символом и симптомом современности. О дадаизме и кубизме уже слышали, а вот о супрематизме, конструктивизме, проунизме многие узнали уже из этой книги.

Что же это такое — современность? Почему ее симптомы зачастую вызывают раздражение и негодование, но вместе с тем неизменно привлекают молодых и любопытных людей? Да и потом, разве Малевич может ассоциироваться с современностью? Ведь его язык так смутен и неясен, но и революционен, как и новые формы его искусства: «Хочу вместо этой природы создать супрематическую природу, построенную по законам супрематизма», — говорил он Осипу Брику³.

Если же современность понимать как бесконечно увлекающие возможности коммуникации и информации в XXI веке, как воплощение скорости и, проще говоря, движения, то, наверное, не удивит обсуждавшееся в 2016 году решение назвать Бориспольский аэропорт в Киеве именем Малевича. Действительно, присвоить аэропорту имя художника, придумавшего «планиты — дома для землянитов», похожие на настоящие космические станции, не было случайным или спонтанным решением. Но два момента хотелось бы отметить: один связан с тем, какие основания для переименования обсуждались в прессе, а другой — с тем, какую аудиторию визировала дискуссия.

И здесь от Малевича, художника и исследователя, человека, способного убеждать и учить, мы должны сделать переход к тому, как упоминается это имя, к каким референциям оно нас отсылает. Среди них и «Черный квадрат», и понятие авангарда, и мистическое, и нигилистское, и анархистское начало, здесь же можно было бы говорить о символе национальной идентичности.

Рассказывая об идее переименования аэропорта, польская онлайн-газета Kresy24 начинает с того, что указывает на польское происхождение художника, далее — на его ведущее положение в системе искусства в Советском государстве и лишь в конце отмечает его значение для искусства в международном контексте, но как бы со стороны — о востребованности картин Малевича во всех западных музеях. Иначе говоря, открытие нового подхода в искусстве, знаменитый «Черный ква-

драт» и создание художественной системы без отсылок к натуре — важнейшие открытия Малевича — не упоминаются. Таким образом, создается конструкция «Малевич как видный представитель советской системы». Эта конструкция базируется на двух видах консервативной и патерналистской позиции: Малевич — по крови поляк, мало того, дворянин, благородной фамилии (это отмечено особо), что характеризует консервативную позицию. А с другой стороны, он занимает высокие посты, официально признан — то есть подчеркивается авторитет художника в институциональном поле, что свидетельствует об авторитарных основаниях такого рода конструкций. Сам же Малевич всегда стремился к новому искусству, хотел быть современным: «Техническая сторона нашего времени уходит все дальше вперед, а искусство стараются подвинуть все дальше назад. Вот почему выше, больше и ценнее все те люди, которые следуют своему времени»⁴.

Второй вопрос возникает в связи с тем, что национальные притязания на имя Малевича хотя и не вызывают открытых разногласий, но создают определенное поле для дискуссии. Имя Малевича стойко ассоциируется с русским авангардом, о чем свидетельствуют многочисленные названия выставок и изданий последних лет: например, в 2018 году в Центре Помпиду прошла выставка «Шагал, Лисицкий, Малевич. Русский авангард в Витебске», в 2013–2014-м — «Казимир Малевич и русский авангард» в Музее Стеделейк в Амстердаме; работы Малевича были одними из первых перечислены к выставке «Революционный импульс: расцвет русского авангарда» (2016–2017, МоМА, Нью-Йорк, США). Энциклопедии русского авангарда, начиная с самого всеохватывающего и амбициозного проекта Сарабьянова и заканчивая разнообразными сборниками поскромнее, непременно содержат статью о Малевиче.

Почему же сегодня имя Малевича столь важно на Украине и в Польше, хотя в России оно стойко ассоциируется с русским авангардом? Во всех случаях мы имеем дело с конструкцией, вписанной в геополитический пейзаж современности. Поэтому разговоры о корнях, происхождении и языке носят политический характер и имеют в виду определенную аудиторию. Но дискуссия не складывается, поскольку игроки расположены, очевидно, на разных полях.

Критическая география: Малевич и русский авангард

Эту ситуацию можно оценить с позиций критической географии⁵. В статье польского историка искусства Петра Пиотровского история искусства рассматривается как объект «рамирования», то есть акцентирования внимания на точке отсчета этой самой истории: смотрим мы на работы Балки и Кабакова

изнутри, то есть пройдя опыт коммуналок и бедного быта польской окраины, или же — глазами некоей нормативной инстанции, которая, не считая себя нормативной, предлагает «универсальный» взгляд на вещи. Это происходит, как показывает Пиотровский, потому что видение единого культурного географического континуума предполагает на самом деле, не единство, а разделение на идеологический и передовой центр (США и Западная Европа), и периферию («отсталые» бывшие соцстраны и, например, Россия). «Ущербность» Восточных стран Европы — в том, что в нужный момент им мешали обстоятельства: отсутствие демократии по западному образцу, драконовские меры по выкорчевыванию «буржуазных» течений в СССР и т. д.

Подобный взгляд характерен не только для историков искусства, он во многом представляет систему власти, по Фуко, «порядок» властного дискурса, которому следуют и сами художники. В условиях культурной изоляции русские художники часто ориентируются на западных, и это касается не только русских, но и польских и украинских художников до 1980-х годов включительно. Закрытое пространство культуры создает непропорционально сильное напряжение в отношениях между теми, кто представляет самые современные тенденции искусства, и теми, кто пока их просто не знает, или знает плохо. В этом смысле, пример неоконструктивистского искусства Румынии и Чехословакии 1960–1970-х годов, приводимый Пиотровским, показателен как пример сопротивления, вопреки утверждениям таких критиков, как Розалинда Краусс, которая в модернистской «решетке» видит скованность и отсутствие развития⁶. Такое понимание «решетки» работает для западной истории искусства, тогда как в странах Восточной Европы модернистская решетка будет символом сопротивления соцреализму.

В 1980-е годы художники из Польши смотрят на Запад, но вскоре происходит исчезновение Варшавского блока, и тут на волне очевидного крушения советской системы поднимается интерес к авангарду. Выставки авангарда во множестве кочуют по Западному миру, открывая не прошлое, а удивительное настоящее, поскольку в открытии авангарда будет найдена возможность сопротивления навязываемой Западом схеме разделения на «главных» и «второстепенных» в geopolитическом отношении художников и представляющих их сторон.

Авангард и возможности сопротивления

Возможности сопротивления навязываемой схеме западной геополитики культуры Пиотровский видит в искусстве авангарда⁷. Оказавшись в пространстве между западноевропейским и российским перестроенным и постперестроенным

искусством, страны Восточной Европы потерялись для агентов западной культуры, поскольку произошло открытие огромного поля советского или бывшего советского искусства, и — на волне этого интереса — авангарда из СССР. Искусство авангарда было вновь открыто и востребовано после возникновения на Западе « neoавангарда » в 1950–1960-е, когда произошли обновление художественных форм и выход искусства в жизненное пространство. К этому же времени относится и концептуализация авангарда. Петер Бюргер⁸, в 1970-е разделяя концепцию и исторические направления авангарда, конструирует понятие, необходимое для осмысливания социально-исторической функции искусства. В то же время сами исторические тенденции авангарда остаются в прошлом вместе с последними из авангардов, с наследниками сюрреализма, ситуационистами. Что же происходит в странах Центральной и Восточной Европы? Если снова обратиться к статье Пиотровского, то в период Варшавского блока и существования социалистического лагеря под эгидой СССР: « там, где местные традиции авангарда отсутствовали, где художники лишились исторической поддержки, — там противостоящие официальной эстетике художественные формы заявляли о себе с большим опозданием ». Так авангард, с одной стороны, обозначает, маркирует территорию искусства, находящегося на этапе выработки собственного критического поля, необходимого в ситуации « современного искусства », где понятия « искусство » и « не-искусство » достаточно размыты и конвенциональны. С другой стороны, как следует из текста Пиотровского, исторические направления авангарда составляют определенный базис для развития собственного искусства в каждом из локальных случаев.

Украинский авангард и русский авангард: символы единства и разделения

Имя Малевича в качестве символа близости польского и украинского народов используется в названии польской премии для украинских художников, которая дает им резиденцию в Польше. А попытка назвать именем художника аэропорт — фактор не только и не столько запоздалого признания, сколько самоидентификации Украины как центра в условиях напряженных отношений между западным центром и восточной периферией, если прибегнуть к критической географии по Пиотровскому.

Сами понятия русского и украинского авангарда появляются раздельно, в разных исторических контекстах и нечасто встречаются вместе. В книге Лисицкого и Арпа об « измах » в искусстве никаких привязок к национальности,

к стране и культуре нет. «Измы» существуют вне политической географии, они представляют политическую географию. Сам термин «авангард» в словаре советских художников встречался в значении политическом, поскольку слишком сильно был связано с ленинским пониманием партийности. Именно поэтому в дальнейшем определение авангарда было «импортировано» из западных источников.

Термин «авангард» по отношению к советскому искусству, как справедливо заметил еще в 1994 году А. Ковалев⁹, появляется в работах западных исследователей в 1950–1960-е, когда авангард оказывается востребованным в художественных и социокультурных практиках. В определенные периоды времени авангард становится необходим для поисков новых путей искусства и осмыслиения нового положения искусства в обществе. Так, в 1952 году книга, посвященная искусству дадаистов, выпущенная художником Робертом Мазервеллом, открывает период неоднада в американском искусстве, благодаря чему становится возможным проложить путь от Раушенберга и Олденбурга к Уорхолу. В Советском Союзе почти одновременно появляются коллекционеры искусства первой трети XX века, которое тогда у нас не называли авангардом, но искали в нем то, что было созвучно настоящему, — и тут Малевич становится знаковой фигурой, поскольку, найдя его тексты в Ленинке, художники, находящиеся под влиянием экзистенциализма, видят в Малевиче прежде всего возможность религиозного эскейпизма, понимаемого в экзистенциальном ключе. Однако его художественный язык будет апроприирован значительно позже. Малевич находит художественный отклик там, где возможны переклички и в местном контексте, — в неопластицизме объединения De Stijl, польском унизме и кубизме, в монохромах Ива Кляйна.

Русский авангард, правда, после революции, входит в список основообразующих практик авангарда, по Бюргеру, в 1974 году. Термин практически не используется до 1990-х: знаменитая книга Ларисы Жадовой «Русское и советское искусство в 1910–1930-х годах. Поиск и эксперимент» вышла у нас в 1978-м, а книга Камиллы Грей The Great Experiment: Russian Art 1863–1922 — в 1962-м. В 1971 году ее выпустили под новым названием, The Russian Experiment in Art: 1863–1922, отмечая национальные корни. По сравнению с дадаизмом и сюрреализмом, подобный упор на национальную принадлежность искусства связан, во-первых, с неоднородностью материала (нет одного направления, а сразу несколько), а во-вторых, с тем, что другого искусства из России не знали. Открытие, повлиявшее на все западное искусство XX века, такие художники, как Кандинский, Малевич и Лисицкий, позволяли увидеть не только политические достижения

страны, но и связать их с художественным выражением революции в искусстве. Впервые упоминание об украинском авангарде встречается в 1973 году у Андрея Накова из Парижа, по случаю выставки в Лондоне Tatlin's Dream¹⁰. Тогда там впервые выставляли работы Василия Ермилова и Олександра Богомазова. В сборнике, выпущенном в 1990-е в Загребе, очень подробно рассматриваются представители украинского авангарда, и очевидно, что материал вышел, когда изменилась политическая география, а на место ставшего материалом на экспорт русского авангарда вышли разные течения искусства, требовавшие иного подхода. Ситуация с осмыслением прошлого вырастает из настоящего, и для современных художников та же критическая география чрезвычайно важна: «международный контекст» не является однородным. «Если ты происходишь из менее привилегированных мест на карте мира, твое положение останется сомнительным и хрупким», — говорит один из самых известных украинских художников Никита Кадан. Для многих художников 1990-х ассоциация с брендом русского авангарда стала в этом смысле стартовой точкой для выхода из подобного сомнительного положения.

Современность

Так в чем же состоит спор между украинским и русским авангардом: где пройдет корабль Малевича, как миновать ему Сциллу и Харибу современной геополитики? Разумеется, Малевич принадлежит к интернациональному движению авангарда, но использование его имени и наименование авангарда в контексте принадлежности к национальным историям искусства напоминает о постколониальных дискуссиях и оппозициях центра и периферии.

Французские социологи Сирил Лемье и Пабло Блитстейн в статье «Как нам снова подойти к вопросу современности?»¹¹ разбирают три вида оппозиции для модели современности. Первая действует где-то с конца XIX века до 1960-х и противопоставляет эволюционистский подход мизерабилизму, говорящему о бедности отверженности. Эта модель связана с верой в прогресс и с рождением социальных наук, но в то же время она видит один путь развития, который и является западным. Вторая модель действует почти до 2010 года, она основана на противоположении исключительности и популизма. В рамках этой модели критикуется единая шкала оценки, однако одна сторона понимается как недостающая и ей, ее культуре вменяется автономность и самодостаточность (и это может быть перенесено на исследование отношений интеллектуалов с обычными людьми, где последние наделяются также собствен-

ной культурой, которую должны были бы понять интеллектуалы); в этом контексте возникают и работают постколониальные исследования.

Наконец, третья модель, где современность принимается по отношению к настоящему как непрерывно конституируемая модель. В данном контексте никакая идеология не может сама по себе изменить будущее, изменяются существующие социальные практики, а искусство (и культура) могут участвовать в организации и реорганизации общества. Авангард в этом смысле будет модернизирующим проектом. С этой точки зрения нет противоречия между украинским и русским авангардом, а Малевич, как агент модернизации, действует в настоящем, не участвуя в оппозиции. Чтобы увидеть, как работают модернизирующие проекты, наверное, нужно подробнее рассмотреть, как работают авангардные практики, как они выполняют функцию отказа от прошлого, конституируют модель будущего, но эту работу мы проведем в следующий раз.

- [1] Московский музей современного искусства.
 - [2] Die Kunstismen / Les Ismes de L'Art / The Isms of Art: 1914–1924, авт.-сост.: El Lissitzky и Hans Arp. Erlenbach-Zürich, 1925.
 - [3] Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика., т. 2, авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Т Михиенко. Москва, с. 172.
 - [4] Малевич, Казимир. От кубизма и футуризма к супрематизму. 1916.
 - [5] Пиотровский, Петр. Рамирование Центральной Европы», Художественный журнал, № 22, 1988. Воспроизведено по: <http://moscowartmagazine.com/issue/43/article/842>.
 - [6] Краусс, Розалинда. Решетки. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы, Художественный журнал, 2003. В этой статье Краусс в структуралистском анализе выделяет оппозицию: «решетка» – как означающее, «миф» – как означаемое. С понятием решетки связана критика автономного и абстрактного искусства.
 - [7] Piotrowski, Piotr. Art and Democracy in Post-Communist Europe. London, 2012.
 - [8] Бюргер, Петер. Теория авангарда. Москва, 2014.
 - [9] Ковалев, Андрей. Существовал ли русский авангард?, Вопросы искусствознания, № 1, 1994.
 - [10] Gorbachev, Dmitry. The Map of Ukrainian Avantgarde 1910–1930. Musej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990–1991.
 - [11] Blitstein, Pablo, Lemieux, Cyril. Comment rouvrir la question de Modernité?, Politix, Vol. 31, 3, 2018.
-

«Мы создаем пространства коллективного творчества»

Разговор с группировкой ЗИП

23.10.2018

Группировка ЗИП – была создана в 2009 году в Краснодаре, ее участники – Евгений Римкевич, Василий и Степан Субботины.

**Ключевые слова: самоорганизация, коллективность,
макетные состояния**

Илья Яковенко: Расскажите о значении самоорганизации для вашей художественной практики. Какова роль зрителя и/или участника в ваших работах?

Степан Субботин: Как раз в Гамбургской академии искусств (Hochschule für bildende Künste Hamburg, HFBK) во время беседы нам сказали, что на Западе художники больше заняты своей персональной карьерой, а коллективные практики у них возникали, когда был кризис. Мы базируемся в Краснодаре, и наша коллективность появилась из того, что мы хотели там остаться, но персональная художественная практика в городе сложная. Завод ЗИП своей историей, блокадами, призывами, коллективными состязаниями и кубками нас вдохновил попробовать работать в группе. В группе мы поняли нашу коллективную силу, когда вокруг ничего нет, то проще справляться с этим, работая не в одиночку, а группой, коллективом. Знание об авангардных практиках и коллективной работе пришло позже. Завод научил нас пилить и сверлить, так что все развилось из местного контекста.

Ольга Широкоступ: Получается, ваша коллективность — вынужденная?

ИЯ: Как тогда востребованность на Западе повлияла на вашу коллективность?

СС: Я бы хотел немного развить свою мысль. Сейчас наша коллективность реализована в институции, которая стала более или менее настоящей, и в нашем процессе теперь больше участников. Это не только группировка ЗИП, но и люди, которые занимаются кураторством, менеджментом, образовательными проектами. Попытка институализации привела к расширению нашего коллектива и росту числа единомышленников¹. На Западе не было таких проектов, в которых бы мы сами не принимали участие как строители, только проект в Граце делали за нас². А так, мы же сами работаем как монтажники, делаем все вместе. Иногда кажется странным, что такие коллективы, как наш, еще существуют — это, наверное, какая-то российская особенность.

ИЯ: Думаете, на Западе есть какая-то особенная потребность в такого рода постсоветской коллективности?

Алексей Маркин: Это тоже ключевой вопрос для «Красной шпаны».

СС: У гамбургской публики наша коллективность ассоциировалась с романтической идеей авангарда и с немецкими 1990-ми, когда институциональная система в Германии только набирала обороты.

ИЯ: Что для вас русский авангард?

СС: Авантюризм для нас — это стирание границы между жизнью и искусством — «Рабочий клуб» Александра Родченко. Когда мы учились в университете, можно было сделать работу в стиле авангарда — берешь три цвета и рисуешь треугольники, но уже тогда хотелось работать не с формами, а со смыслами.

ОШ: Считаете ли вы, что через эстетику ваших инсталляций и объектов прорвется и политический потенциал авангарда?

СС: Мы создаем пространства коллективного творчества, и политический потенциал проявляется через взаимодействие людей и совместное использование объектов.

ИЯ: Использование авангарда в российской культурной политике не ограничивается его формой. Форма наполняется содержанием, которое российские культуртрегеры вкладывают в русский авангард исходя из определенных политических интересов.

ОШ: Любое государство, которое претендует на «свой» авангард, начинает эти формы насыщать идеологически.

ИЯ: Насколько важна роль искусства для становления национального государства?

СС: Очень важна. Современное искусство в российских регионах находится в полном андерграунде, музейные и городские проекты консервативны. Современное искусство могло бы создавать пространства для размышления и соучастия людей. А так, ничего нет, все происходит в Москве. Централизация искусства, да и медицины и экономики разделяют регионы и центр. Если бы наравне все развивалось, можно было бы об этом и поговорить. Вот взять музей Коваленко —

там очень большая коллекция авангарда, но показывают копии Тициана и Караваджо, в то время как авангард прячут³. Для нашего музея не показывать авангард — это важная политическая позиция. В контексте Краснодара показать авангард — слишком современно.

ОШ: Получается, авангард представляет страну как что-то прогрессивное только на уровне больших музеев вроде Третьяковки, а внутри страны как национальная идея не проходит?

АМ: Может подобное происходить в Украине?

ИЯ: Не думаю, там сейчас скорее прячут соцреализм.

АМ: Возвращаясь к вашим работам, я вижу большую долю иронии, когда вы цитируете какие-то элементы или работы исторического авангарда, взять, например, инсталляцию «Ноль-объект», которая выглядит как увеличенный архитектон Малевича, но одновременно является аттракционом для детей⁴.

СС: Об иронии никогда раньше не думал. Мы используем простые формы и материалы. Через простые формы проще создать коммуникацию, плюс эта простая форма — ироничная, может быть — всегда открыта к диалогу, всегда незавершенная. Если оставляешь фанеру непокрашенной, значит, с ней можно дальше работать. Можно придумать какого бы фанера была цвета, что к ней еще прикрутить, чтобы материал не был законченным, чтобы он был в свободном состоянии, в свободной интерпретации, производил впечатление макета, чего-то, что не «на века», а создается прямо здесь и сейчас, причем в той форме, которая нравится в данный момент и которую в дальнейшем можно изменить. Авантюризм в этом контексте — простые формы готовые к диалогу, к продолжению. Кстати, мы делаем работы о будущем. Создавая эти конструкции, мы размышляем, каким оно могло бы быть. Это макетные состояния. Если что-то покрасить (завершить), сразу теряется связь с будущим.

АМ: Интересно, что ты говоришь о макетном состоянии. Некоторые трехмерные работы исторического авангарда, тоже были своего рода макетами, но подразумевали чрезвычайно сложное техническое воплощение в реальности — взять ту же башню Татлина. Вы же снимаете этот технологический пафос и создаете простые самодельные

конструкции, которые ближе скорее к каким-то протестным активистским конструкциям (tree-sits) — вроде тех, что используют в Германии для защиты леса участники движения Hambacher Forst. У вас конструкция не превращается в утопический символ, а становится нужной. Ваша политическая акция «Район гражданско-сопротивления» в 2011 году в Краснодаре по своей идее очень похожа на экологическое сопротивление активистов в Германии⁵. Конструкции на деревьях и ваша «Будка одиночного пикета» становятся «игрой» в гражданско-неповиновение⁶.

СС: Я вижу, что авангард стал более доступным, стал народным. «Черный квадрат» — это народный знак. На уровне же локальной политики в Краснодаре есть «придворные» художники, которые пишут картины про казаков нереальных размеров пять на два метра, и под них отдают музейные залы. Сами музейные сотрудники достаточно адекватные, но решения принимают не они, а чиновники.

[1] Имеется в виду Краснодарский институт современного искусства (КИСИ). URL: <http://typography-online.ru/kisi>.

[2] Инсталляция «Аврора», 2018, фестиваль Steirischer Herbst, Австрия. URL: <https://www.steirischerherbst.at/volksfronten/artists/zip-group>.

[3] Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко.

[4] См. документацию работ на: <http://zipgroup.space/portfolio/zero-object>.

[5] German police arrest Hambach Forest activists, Deutsche Welle. URL: <https://www.dw.com/en/german-police-arrest-hambach-forest-activists/a-45504419>.

[6] См. документацию работы на: <http://zipgroup.space/portfolio/the-civil-resis>.

«Малевич – общий, всечеловеческий»

Разговор с Дмитрием Виленским 17.11.2018

Дмитрий Виленский – художник, член рабочей группы «Что делать?» и один из основателей Школы Вовлеченного Искусства. Живет в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: универсальность и гегемония, деколониальность, интернационализм окраин

Алексей Маркин: Словосочетание «русский» или «советский авангард» — часть современной российской культурной индустрии. В то же время на Западе авангард связывают с антифашизмом и левым движением и автоматически переносят русский авангард в категорию левого антигегемониального проекта, что находится в конфликте с постсоветскими реалиями. Например, в Украине сегодня есть совершенно очевидный запрос на свой национальный авангард, который, на мой взгляд, имеет оттенок антиимпериалистической борьбы с Россией. Что ты думаешь по этому поводу?

Дмитрий Виленский: Действительно, очень точная лежит линия борьбы за авангард, но оппозиции тут нет. Я не вижу попыток его так уж национализировать — в России более консервативная повестка, поэтому авангард не является оружием борьбы за национальную идентичность, а оказывается вне дискуссий по объективной причине. Его опасаются как такого декларативно радикального интернационального проекта, который мало что дает для консервативно-националистической проблематики. Что в Украине происходит — мне очень сложно сказать. Выражение *Russian avant-garde* — это проблема не российская, а *international studies*. Я думаю, на то есть несколько причин. Во-первых, авангард правильно выводят в своей генеалогии к дореволюционным событиям, когда было такое понятие, как «Россия». Потому что после 1917 года России уже не было, следовательно, появляется термин «советский», но все же истоки лежат в «российском». Формально говоря, выражение «российский авангард» захватывает все авангарды, которые возникали на территории Российской империи, и это понятие является номинальным и устоявшимся. Я не историк искусств, но во всех бывших советских республиках есть свои авангарды: белорусский, украинский, грузинский, армянский — как часть общего движения, в том числе как часть международного.

АМ: Мы строим свое исследование на новой информации, которая появилась после 2014 года, и сейчас вновь немало дискуссий и обсуждений, исторический авангард институционально сильно продвигается. В этом смысле я с тобой не совсем соглашусь: я не считаю, что авангард в России не национализируется, есть все-таки

качественные изменения и в событиях, и в риторике официальных лиц и культурных деятелей.

ДВ: Где? В каких выставках?

Илья Яковенко: Например, на выставке «Некто 1917» в Новой Третьяковке, где попытались соединить авангард с искусством таких художников, как Нестеров, которые в своей живописи занимались поиском религиозных, сакральных истоков «народа». Все это выстраивалось в непрерывную цепочку традиции русского искусства.

Ольга Широкоступ: Или, например, на встрече с коллегами директор Третьяковки Зельфира Трегурова говорит следующее: «Я считаю русский авангард частью русской идентичности. В формулировках авангарда — пиршество парадоксальной идеи, стремление к абсолюту, пророческие высказывания. А русский человек всегда стремился к абсолютной форме и абсолюту»¹.

ДВ: Мне казалось, что авангард в современной культурной политике не должен играть какую-то заметную роль, потому что существуют противоречия — сегодня каждый может интерпретировать что угодно и как угодно. Про эту выставку я вообще не слышал, может, потому, что я живу не в Москве. Когда мы говорим о русском авангарде, нужно помнить, что есть масса других мнений. Недавно я был в Германии, там «дегенеративное искусство», авангард, ассоциируется с евреями, космополитами, поляками. Наверное, может быть и такое отношение, оно мне понятно. Я не вижу здесь гегемониальной линии; скорее есть гегемониальная линия, исключающая авангард. Есть два варианта интерпретаций. Первая — советский период — это выпадение из российской истории, вторая, сталинская, — авангард это, наоборот, кульминация русского имперского духа. Хотел вам предложить взглянуть на эту тему по-другому, через Гройса. Он постоянно настаивает на том, что авангард — очень непопулярный проект, то есть восприятие авангарда и стоящей за ним европейской буржуазии в России всегда вызывало отторжение. «Ну что за фигня!» — думают люди, смотря на это, не понимая, зачем такое искусство нужно. Авантюризм сложно переводить на большую культурную политику. Люди зачастую уважают только то, что дорого стоит.

Если дорого стоит — значит, вызывает уважение. А почему дорого стоит? Наверное, какой-то сионистский заговор.

Другой дело, что в России после долгого периода советского времени, когда авангард выпал из поля видимости, не было коллекций. Мы могли увидеть пару картин Кандинского и Малевича, но большинство работ пылилось в запасниках. Чего-то вроде «поставангардной культуры», то есть массовой коммуникации общества с авангардом, как на Западе, в России не было. Эта культура у нас только формируется, спустя 30 лет. К тому же в России отсутствует европейский буржуазный класс, поэтому нет широкого, «народного» восприятия авангарда нет. Авантюризм по-прежнему узко культурная, профессиональная, маргинальная тема. Но оказываясь на Западе, мы понимаем, что авангард — это все самое дорогое и самое понятное, именно это и нужно везти показывать за рубеж. Вспомнить хотя бы выставку «Утопия» в Гугенхайме². Можно Репина, например, отвезти, но это не так убедительно, ну а кроме Репина и возить некого, Айвазовского же не повезешь с Шишкиным, соцреализм не повезешь... Авантюризм выступает универсальной валютой, языком, на котором говорят все. Но «акции» были напечатаны географически на этой территории, поэтому все понимают, что «русский авангард» — легитимное понятие.

До сих пор в российских академиях (на сколько я знаю, в Петербургской) отношение к авангарду очень плохое. То есть преподаватели считают, что была великая реалистическая школа, которую потом пришли и испоганили под зарубежным влиянием. Мне непонятно, как человек в процессе обучения в «официальной» академии может столкнуться с авангардом. Выходить на обобщение понятия «авангард» очень сложно, оно очень дифференцировано — разные художники, разные позиции. Надо определиться — либо мы говорим о метакультурной политике государств, либо о политике национальных сообществ. Вот, скажем, я много общуюсь с еврейским сообществом, и у них как раз акцент на «еврейскости» авангарда: авангард и внутри Украины, и внутри Беларуси — производство еврейских сообществ. Это, конечно, зависит еще и от позиционирования самих художников — считают ли они сами, что занимаются построением универсального проекта, или же они работают над проектом национальным. Как сами позиционировали себя Малевич, Родченко, Степанова и прочие?

АМ: Теоретик Джон Робертс в одной из своих статей дает следующий подзаголовок «“Что делать?” и третий авангард». Таким образом, он включает «Что делать?» в некую порядковую авангардную традицию, которая длится. Что ты сам думаешь о «смерти» авангарда, целесообразности использования этого названия, этой категории сегодня?

ДВ: Это очень сложный вопрос. Есть Джон Робертс, а есть Марк Легер — канадский исследователь, много пишущий об авангарде, пытающийся установить генеалогию современного политического искусства и проблематизировать нашу практику, понять, похожа ли она на авангардную, и вообще, кого к авангардной традиции можно относить. Я сам, и мы с частью коллектива «Что делать?» тоже много спекулировали в свое время на этой теме, и мне казалось важным настаивать на том, что есть возможность возникновения новых авангардов. Сейчас, спустя десять лет (последние дебаты были, кажется, в 2007 году) у меня уже нет такой четкой позиции. Тогда мне казалось важным переосмыслить ситуацию. Сейчас я бы говорил об этом через призму концепции гегемонии и в контексте возврата к универсализму, через попытку установления новых универсалистских критериев. Еще до Робертса, в журнале *October* возникала концепция неоавангарда, то есть в разное время имела место спекуляция на этих терминах. Понятно, что эта связка (генеалогия и исторический авангард) довольно условна. Историческая композиция авангарда и Октябрьская революция — уникальные события. Если говорить об основных положениях авангарда, то возникает универсалистский аспект, попытка создать гегемонию истины, которая будет однозначна для всех исторических и географических контекстов, — такой подход выглядит проблематичным и, конечно, всеми отрицается. Это уже дорога в ГУЛАГ (*смеется*).

Если задуматься, то, действительно, в современном искусстве продолжают создаваться какие-то отношения гегемонии, и эти отношения гегемонии — они в чем-то сходны с теми, что были ранее. Вот я, скажем, писал о композиции из трех методов, но она остается маргинальной. Я про реализм писал, мне было важно «заявлять» уже совсем радикально мимитическую нарративную линию — звучит также очень сомнительно для многих.

Авангард открыли на Западе в 1960-е, но там точно имеет место терминологическая путаница, поскольку провести линии по определениям, что такое авангард, модернизм, где они сходятся, где — пересекаются, однозначно невозможно. Есть много материалов в нашем «Диалоге с Рансьером», и Артемий Магун очень четко выражает там нашу общую позицию, на которой мы коллективно со «Что делать?» сошлись, и не думаю, что что-то сильно изменилось с тех пор³. Мне интересно проблематизировать универсальность и гегемонию, но это не совсем про авангард. Гегемония — это более широкий исторический блок и формирование коалиций, авангард же — радикально военно-передовое движение, он скорее про меньшинство.

Мне нравится термин «интернационализм окраин» (internationalism of the margins), когда частная географическая маргинальность оказывается вписана в большую международную картинку по тематике и схожести ситуации, а не по территориальной близости⁴. Группа из Петербурга может ощущать близость с маргинальной группой из Аргентины, иметь с ней гораздо больше общего, чем со своим непосредственным соседом, который непонятно чем занимается.

ИЯ: Мне кажется, украинский авангард не является самоцелью, но служит отмене гегемонии русского авангарда. А что ты думаешь по поводу украинизации авангарда?

ДВ: Я настаиваю на том, что термин «русский авангард» употреблялся в пространстве Российской империи. Тебя пугает слово «русский», но вот же «европейский», «голландский» — это все технические маркеры, ничего такого националистического в них нет. Можно пытаться создать национальное искусство, но мне кажется, это политически ограничено. Работать над общими вещами увлекательно... Конечно, Никита Кадан говорит, что это — имперская привилегия. Создадим много мелких авангардов, а потом...

ИЯ: В этом нет попытки забрать себе субъектность (agency)?

ДВ: На agency есть спрос у националистического украинского правительства и у международных networks — это нормальные процессы, но во что это может развиться, я не очень представляю.

Мне любопытно понять, что есть постсоциалистический опыт, который действительно уникален, но до сих пор остается неразработанным.

ИЯ: Интересно, как ты говоришь о техническом термине, но в технических терминах идеология скрывается и незримо присутствует, и термин «русский авангард» не исключение. Ты прав, он введен в 1960-е, когда переоткрытием авангарда занималась Камилла Грей, которая консультировалась у Барра и написала книгу *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, и понятно, что на тот момент все советское пространство обозначалось извне как *Russia*⁵. Сегодня эта проблема для многих по-прежнему актуальна. Постсоветское — оно неразличимо и подразумевает прежде всего Россию. В 2015 году мы делали перформанс о Мазепе в Германии на фестивале *Nordwind*, фокус которого был обращен на Россию. Группа «Что делать?», кажется, в нем тоже принимала участие. Так вот, мы обратили внимание, что, хотя представленное на фестивале искусство было из разных стран постсоветского пространства, постсоветское очевидно становилось синонимом российского и/или русского.

Еще хотел бы обратить внимание вот на что. Ты говоришь об отрицании гегемонии — и я подумал об универсалистском разуме (*universal reason*). С одной стороны, легитимация термина «русский авангард» происходит посредством его историзации, через вписывание его в историю как просто в некую данность с определенным образом сложившимися в ней обстоятельствами. С другой стороны, если мы последовательно отрицаем *universal reasoning* и историческую темпоральность как исключительно линейную последовательность событий, универсальную для всех, мы можем отрицать и версию историзации авангарда как русского. Неважно, насколько мы рационально его исторически локализовали как часть Российской империи, тогда это была некая колониальная история, и мы можем не хотеть иметь к ней никакого отношения или быть в нее вписанными.

ДВ: Важное слово, которое до этого отсутствовало, — это «колониальный». Как делается деколониальный поворот в Штатах или где-то еще, мы уже поняли, но проблема деколониальности советского до сих пор не решена. И более того, она очень дифференцирована — деколониальность в Средней Азии будет другой, нежели в Беларуси

и в Украине. Здесь люди занимают две позиции. Первая: постколониальные исследования (postcolonial studies) дают нам методологию, которая полностью подходит для описания Российской империи и Советского Союза (ну, с небольшими поправочками, которые можно переработать, и получать под это гранты). Вторая: колониальность российская и советская — она в корне другая (не такая, как английская и испанская), а в ее основании — другое отношение с коренными народами. Если мы не разберемся в этих вопросах, то мы ничего не поймем.

АМ: «Что делать?» часто говорит о своем методе реализма (реализм, революционный импульс авангарда, автономия), но я также обратил внимание, что часто возникает при этом и фигура Малевича. Что он для тебя представляет? Ведь все-таки нельзя назвать Малевича в сегодняшнем представлении критическим художником.

ДВ: Я удивлен, меньше всего ожидал услышать о Малевиче. Малевич для меня не очень интересный художник, мне как раз всегда казалось, что у меня больше аффилиаций с Родченко и с Эль Лисицким. Малевич всегда для меня был еб*нутым мистиком, и эстетически и по текстам он не был мне близок. С другой стороны, как с пресловутым «русским авангардом», Малевич стал маркером всего авангарда. Если кто-то говорит об авангарде, прежде всего у него в голове Малевич, а не какое-то более сложное поле конstellаций и фигур. В этом плане он очень странная фигура. С другой стороны, наблюдая его переход к фигуративному, более позднему периоду, он оказывается близок. Вот года два, наверное, назад открылась в Русском музее экспозиция искусства XX века, там висит много позднего Малевича, почему-то он оказался весь в Русском музее.

ИЯ: Но не в Украине!

ДВ: Ну, понятное дело, умер-то где — в Питере, в Ленинграде, гроб потом в Москву увезли. Малевич наш (*смеется*). Малевич — ничей. Самая правильная позиция такова: Малевич — общий, всечеловеческий.

ОШ: Вопрос о перспективе: что делать художнику сегодня? Какие наиболее антигегемониальные практики существуют сейчас?

ДВ: Сейчас очень большая проблема с use value — с тем, в чем польза искусства. Я оцениваю это по тому, как искусство создает вокруг себя другие сообщества и то, что принято называть неотчужденными формами жизни, где производятся другие типы отношений. Может быть, конфликтные, может быть, неконфликтные, но ты чувствуешь, что вокруг возникает какое-то другое пространство людей и новые отношения между ними. Иногда это может быть фетишизировано. То есть я вижу определенную автономию произведений. Скажем, работы Хито Штайерль — они действительно производят сообщество, хотя она ничего такого активистского не делает, то есть производит сообщество только своими текстами и фильмами.

Я сейчас пишу большой текст об универсализме, очень принципиальный, его фрагмент сейчас вышел в «Художественном журнале»: я анализирую изменение, связанное с новым этическим поворотом, с политикой идентичности, с деколониальностью, и пытаюсь понять, что при всем при том, что это замечательно и необходимо и делается много лет, мы, тем не менее, находимся в тупике — как в свое время с социалистическими движениями⁶. Я пытаюсь сейчас нашупать и сформулировать, почему это не работает и, больше того, идет в совершенно противоположную сторону.

Искусства стало очень много. Большой вопрос — что с этим делать. Даже здесь проблема демократизации. Я нашел очень хороший пример: представьте какой-нибудь кинофестиваль, который всегда существовал на основе открытого конкурса, люди присыпали заявки. Раньше было 300 заявок, потом, после цифрового поворота, их стало несколько тысяч, а сейчас их стало несколько десятков тысяч. И понятно, что пройдет еще пять лет, и их будет сотни тысяч, а то и больше. И возникает вопрос — кто может это отобрать? То есть в результате никакой куратор не может сделать исследование, которое хоть близко покажет какие-то позиции, которые сейчас видимы. Мы сталкиваемся совсем с другими количественными проблемами, которые до настоящего момента, казалось, ничего еще не меняли. Раньше куратор мог сделать исследование, куда-то приехать и все увидеть, то есть была какая-то прозрачность. Сейчас за счет количества искусства вырастает непрозрачность, в также интернационализм маргинальности — это проблематика территорий. В этом плане тоже можно попробовать подумать над тем, что «российское» — это просто обозначение, маркер территории, а не национальности. И здесь

возникает то, что Латур описывал как классовую композицию и территориальную композицию, которая включает в себя очень много акторов (в том числе нечеловеческих — природных, сетевых факторов). С этим сейчас многие работают, это очень интересно. Возвращаясь к вышесказанному, я вижу какую-то пробуксовку украинской ситуации, там слишком много проблематизации национального, а это сейчас никому неинтересно. То есть люди занимаются другими вещами — это скорее территориальный вопрос, и он наднационален. А если мы его рассматриваем как национальный, мы сразу же откатываемся назад.

- [1] Петракова, Анастасия. Зельфира Трегулова: «Мы стоим на пороге гуманитарной катастрофы». *The Art Newspaper Russia*, 25.05.2016.
- [2] Имеется в виду выставка 1992 года *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*.
- [3] Жак Рансьер в гостях у группы «Что делать?». Взрывы Непредсказуемы. Опубликовано в: Газета «Что Делать?». № 17, 2007.
- [4] Робертс, Джон. Интернационализм и глобализм, Газета «Что Делать?». № 8, 2005.
- [5] Камилла Грей (1936–1971) — британская исследовательница русского искусства, жила в Москве.
Альфред Барр (1902–1981) — американский искусствовед, посещал в 1929 году Советский Союз и первым показал на выставке в Нью-Йорке полотна Казимира Малевича.
- [6] Виленский, Дмитрий. И еще раз о возможности единого. Опубликовано в: *Художественный журнал*. № 106, 2018.

«Из колонизированного состояния в универсализм не выпрыгнешь»

Разговор с Никитой Каданом

24.12.2018

Никита Кадан – украинский художник и скульптор, участник группы Р.Э.П. («Революционное экспериментальное пространство») и кураторского объединения «Худрада». Живет в Киеве.

Ключевые слова: универсализм, деконструкция имперского нарратива, безбудущничество

Илья Яковенко: Мы не можем избегать an elephant in the room, очевидной проблемы, в связи с войной и военным положением. Первая попыткой провести совместный скайп втроем сорвалась в связи с casus belli в Керченском проливе и последовавшим за этим военным положением. Я запаниковал и написал: «Давайте отложим». Непонятно, как вести разговор, когда ситуация на грани нового витка военных действий. Но несмотря на то, как ситуация повернулась, наша российско-украинско-немецкая группа продолжает совместную работу и, я думаю, будет продолжать вопреки всему происходящему. В целом, какие ты видишь возможности выстраивания отношений между художниками и художницами из России и Украины сейчас?

Никита Кадан: С 2014 года речь идет об «искусстве военного времени». Многие художники и в Украине, и в России заняты разными формами идеологического обслуживания, и военное время открыло большую для этого нишу. Соответственно, есть искусство, которое занято деконструкцией техник идеологического обслуживания, разбором пропаганды на запчасти, показом того, как это все работает. С другой стороны, распространены практики игнорирования войны, закрывания глаз, и у искусства в этом тоже есть свое место. Военное время вызывает прозрачность в художественных практиках, мотивациях и отношениях.

Способы писать историю искусства тоже оказываются под воздействием войны. Усиленная «национализация» авангарда — это продукт именно военного времени. Раньше в Украине этим был озабочена небольшая группа искусствоведов — тут ключевой фигурой можно назвать Дмитрия Горбачева. Но сделать признанным определение «украинский авангард» не считалось делом государственной важности, а сейчас это стало будто еще одной операцией на идеологическом фронте. С другой стороны, то, что называется русским авангардом, является совершенно имперским конструктом, который объединяет под одной шапкой всевозможные художественные практики, имевшие место на территории Российской империи и в советских республиках. Все это — Russian avant-garde, который скрывает, нивелирует очень важные различия и делает невидимым особенности местных контекстов. То, что происходило в Тифлисе, в Витебске, в Харькове, в Москве и Петрограде, оказывается чем-то единым, и тогда все авангардные практики становятся куда менее различимы в своих отношениях с региональными политическими контекстами.

Украинский авангард связан с «политикой украинизации» 1920-х. Украинский авангард — это практики авангарда, которые развивались в специфических украинских условиях того периода. Более того, украинский авангард — это не только то, что происходило в Украинской Советской Республике, но это, например, и группа *artes*¹ во Львове, которая связана с польским межвоенным контекстом. Таким образом, под шапочное определение «русский авангард» уже никак не могут подпадать украинские авангардные художественные практики.

На выставке «Отложенное будущее»² в Лондоне были представлены произведения украинского авангарда и работы трех современных украинских художников — Лады Наконечной, Николая Ридного и мои. Для нас, с одной стороны, было важным настаивать на полной релевантности определения «украинский авангард», а с другой — одним из ключевых текстов выставки был манифест, написанный Алексеем Радинским, который назывался «Против национального авангарда»³. В моем кураторском тексте было очень ясно сказано, что определение «украинский авангард» для нас является орудием для разбивания, дробления того сегодняшнего конструкта, который называется «русский авангард». Мы дробим имперские целостности не ради того, чтобы создать «национальные» истории искусства, ограниченные и изолированные территории описания для универсалистского проекта авангарда, но чтобы прийти к новой нестабильности в определениях. Чтобы задать вопросы тем, кто опирается на государственную силу, на те или иные механизмы централизованного идеологического контроля истории, или на пробивную силу рыночного бренда *Russian avant-garde*. «Украинский авангард» — это, мы считаем, категория расшатывания и дестабилизации истории искусства как «истории победителей».

ИЯ: Не опасно ли такого рода расшатывание, если оно отсылает к категории национального? Украинский авангард, конструирование его украинскости через приписывание ему национальных качеств на основе романтическо-эсценциалистских представлений о нации — это то чем, например, занимается Горбачев и на что во многом опирается новая волна интереса к авангарду в Украине, усиленная войной. Я солидаризируюсь с дестабилизацией и деконструкцией имперского нарратива, но и в обращении к национальному усматриваю опасность.

НК: Мы говорим «украинский авангард», связывая искусство с политическими условиями его возникновения. Любой национальный эссециализм нам чужд. Хождение истории про «использование цветов национальной вышивки в супрематических композициях» — это суррогат искусства для использования в идеологической борьбе. Нет, мы знаем, что и Малевич, и Ермилов или Косарев черпали и из сельской низовой культуры. Но речь идет о расстановке акцентов. И говорить сейчас об универсалистском и коммунистическом смысле авангарда — значит переносить акценты на территорию проблемную для сегодняшнего господствующего нарратива. А в коммунистический нарратив художники авангарда могли встроить и «народное». Еще один слой этой проблематики: то, как образ украинского авангарда сегодня используется в политической пропаганде — в такой политической пропаганде, которая ничего эстетически инновационного в своих техниках не содержит (хотя эстетические инновации можно добывать из ее исследования), и то, как авангард был орудием политической пропаганды в начале прошлого века, когда художники расписывали агитпоезда и заводские клубы и старались обращаться к аудитории инновационным и в то же время доступным языком, адресовать свои послания с расчетом на широкую поддержку.

Если «отклеить» украинский авангард от его тогдашних условий, то непонятно, чем все это было. Но если мы говорим с позиций, которые исключают национализм, национальный эссециализм, становится ясно, что речь идет об универсалистской по своим намерениям практике, осуществлявшейся в достаточно специфических локальных условиях, чтобы внести эту локальность в определение этой практики.

Алексей Маркин: Если говорить о деконструкции понятия «русский авангард», насколько сегодня важно использовать слово «авангард» как таковое?

НК: Мы знаем, что авангард не был самоназванием. С другой стороны, на категорию авангардности, политического авангарда и поиска соответствия ему в художественной сфере авторы того времени очень сильно опирались. Харьковский журнал «Авангард» и группа вокруг него использовали риторику именно политического авангардизма, которая объединяла художественное движение с революционным

политическим движением⁴. В 1920-е эта группа входила в ряд движений, которые позже были отождествлены с авангардом, — причем движений конкурирующих и открыто враждующих с друг другом.

Сейчас, говоря «авангард», мы оставляем возможность возврата к политическому значению — авангардизму дальнейшей исторической борьбы. Другое дело, что слова произносятся бездумно, и это уже вопрос о способах написания истории искусства, которая деполитизирует термины и отделяет их от контекстов их возникновения. Сейчас, когда в Украине многое определяет так называемая политика декоммунизации, идет процесс уничтожения и санкционированного государством вандализма по отношению к советской пропагандистской и художественной продукции. А также по отношению к большому количеству визуальных материалов не пропагандистских, а просто советских, их уничтожают просто так, заодно. Что происходит с советской неомодернистской архитектурой и ее декоративным оформлением, не несущими никакой идеологической нагрузки? То же самое, что и с пропагандистской продукцией. Декоммунизация вполне чутка к чужеродности самой модернистской формы. Нет, об украинском авангарде при этом говорят в положительном ключе — как о важной части национального культурного наследия, но только при условии игнорирования его коммунистического содержания. И — если мы вернемся к изначальным интенциям авторов авангарда — его коммунистической формы.

В тоже время вице-премьер Украины Кириленко, бывший министр культуры, говорит о том, что премьер Украины Гройсман потребовал расследования от Украинского института национальной памяти (УИНП), организации, которая является «архитектором декоммунизации». Они задаются вопросом о том, почему стали реставрировать памятник «большевистскому террористу и сепаратисту» Артему. Памятник работы Ивана Кавалеридзе — одно из ключевых произведений украинского авангарда и едва ли не единственный публичный монумент, который сохранился с 1920-х на украинской территории. Первые лица государства требуют уничтожения одного из основных произведений украинского искусства, и в то же время в книжной истории и музеях авангард теперь «наше все», по крайне мере временное. Но лишь «национально понятый» авангард. Это создает очень серьезное противоречие — форму пытаются «отклеить» от политического содержания, но дело в том, что само слово «авангард» — бомба замедленного действия, как под имперской конструкцией «русского авангар-

да», так и под всеми национал-патриотическими коннотациями нынешнего использования термина «украинский авангард». Само слово несет в себе потенциал освобождения. Авантурд устремлен к постнациональной жизни, он устремлен к универсалистскому коммунистическому. В то же время авангард связан не только с большевиками, но и с целым рядом других политических сил, которые были большевиками подавлены, — с организованным анархизмом, например. Авантурд оперировал представлениями о коммунизме, крайне далекими от устоявшихся в более позднее советское время. И в оптике декоммунизации политические намерения авангарда 1920-х часто оказываются просто неразличимы.

АМ: Мог бы ты рассказать подробнее о выставке в галерее «Град»?

НК: Поскольку у меня были работы, связанные с украинским авангардом и раннесоветским авангардом в целом, меня пригласили курировать эту выставку. Это было в Лондоне, и работы Василия Ермилова, Бориса Косарева, Марии Синяковой-Уречиной и других художников и художниц авангарда происходили из двух тамошних частных коллекций — не думаю, что украинские музеи на данном этапе согласились бы на подобное. Я привлек еще двух авторов, занимающихся той же проблематикой: Ладу Наконечную и Микулу Ридного. Работы Лады, Коли и мои отвечали на вопрос, как смотреть на искусство авангарда во время войны. Здесь разделение было ясным: авангард как искусство революции, а у нас искусство военного времени. Причем эта война не имеет характера перехода к другому состоянию, она безысходна. То, что мы делаем, — это безбудущничество (nofuturism). Проекта принципиально другого будущего сегодня очевидно нет, и художественные практики этому времени-без-проекта вполне соответствуют. Но мы пытаемся удерживать открытой саму возможность будущего. Когда мы используем термин «авангард», мы указываем на саму возможность революционной политики. Но в данном случае все, что в нас есть от революционной политики, находится в области защиты чистой потенциальности, возможности «держать окошко открытым». Работы трех авторов — это работы о военном времени и разрушении среды обитания, о практиках выживания и попытках вернуть себе историю и память, то есть возможность будущего.

ИЯ: Какие возможности нам открывает этот nofuturism?

НК: До «Отложенного будущего» у нас были проекты «В темноту» и «Референдум о выходе из состава человечества», которые являлись реакцией на военное время и, по сути, сводились к тому, чтобы оставаться стойкими в негативности. Эти проекты отделяли нас от пропаганды, обслуживания тех или иных интересов властных групп в военное время, но предполагали и отказ от нейтральности, от безопасной метапозиции.

Была еще акция «Ночь в лесу» московского движения «Ночь». Движение предложило сделать что-то вместе о нынешней военной ситуации — как некий акт солидарности российских-украинских художников против российского-украинского милитаризма⁵. Я предложил всем участникам и участницам в полночь отправиться в лес под Киевом, углубиться по прямой на несколько километров в чащу, а там просто разойтись по радиальным линиям, и каждому провести ночь в одиночестве, а на рассвете начать выбираться. Когда начались военные действия, нам показалось принципиально важным перестроить собственную чувствительность. Прежние наработки, как казалось, попросту невозможны использовать. Мы столкнулись с дефицитом соответствующего эпохи чувственного опыта. Это безбудущничество — о смелости идти в темноту, двигаться без прогнозов и гарантий. Тут никакая докса нас не может поддержать, дать уверенность. Безбудущничество — это об изменении интонации и об изменении манеры проживать свою жизнь.

Конфликты до аннексии Крыма и войны в Донбассе не смогли расшатать само постсоветское, а сейчас я слышу все больше и больше о конце постсоветского как такового.⁶ И тут, когда заканчивается «пост-», надо перестраивать себя для нового состояния.

Значительная часть украинского искусства ориентируется на реконструкцию пути из прошлого в будущее, оно ищет, куда совершить тот самый беньяминовский «тигриный прыжок в прошлое», ищет, где находится источник революционной энергии. Когда образ художественного авангарда используется в пропаганде — как путинской Россией, так и официальной Украиной, — нужно обратиться к собственному намерению авангарда. В то же время сравнение себя с этим намерением, «измерение настоящего прошлым» может дать более реальное представление о масштабах сегодняшних процессов и масштабах возможного.

АМ: Что ты думаешь о колониальности в российско-украинских отношениях?

НК: Один из тех вопросов, благодаря ответу на которые проходит самоопределение в отношении нынешних процессов, — это «Возможно ли рассматривать постсоветское через постколониальное?». В Украине есть исследователи, которые однозначно говорят: «Да». Наша позиция сложнее.

Принудительная близость и подавление национальной жизни были определяющими в досоветский период. Но после речь шла о причастности к общему коммунистическому проекту и о самостоятельной коммунистической субъектности. С другой стороны, под знаменем этого проекта, начиная со сворачивания «политики украинизации» (а заодно и украинского авангарда), периодами-откатами шла реставрация прошлой колониальности.

Художественное произведение можно разделять на части в восприятии: здесь — местная политическая и культурная субъектность, здесь — колониальное воздействие, а здесь — универсализм. Наш намерение направлено на то, чтобы проявить зерно универсализма, но это невозможно делать без учета локальной специфики. Пока не воздадим за репрессии по национальному признаку, не прорвемся к универсализму. Из колонизированного состояния в универсализм не выпрыгнешь.

[1] Группа artes существовала в 1929–1935 годы.

[2] Выставка «Отложенное будущее» прошла в апреле–июне 2017 года в Лондоне. URL: <https://www.grad-london.com/whatson/postponed-futures>.

[3] Postponed Futures, каталог выставки. Лондон, 2017.

[4] Журнал «Авангард» (1928–1929), издатели В. Полищук и В. Ермилов.

[5] Кадан, Никита. В темноту. О трех разрывах. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/128>.

[6] Чухович, Борис. Распад постсоветского плюс туркменизация всей страны. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/51/article/1033>.

«Авангард стал захвачен»

Разговор с Ладой Наконечной

23.12.2018

Лада Наконечная — художница, член художественной группы Р.Э.П., кураторской и активистской группы «Худрада», соучредитель проекта «Метод Фонд». Живет в Киеве.

Ключевые слова: милитантность, разрушение, Creating Ruin

Алексей Маркин: В 2014 году в Петербурге мы участвовали во встрече российско-украинских культурных деятелей «Междомолодом и наковальней», устроенной в рамках Школы Вовлеченного Искусства группы «Что делать?». Мероприятие задумывалось как критический жест в сторону «Манифесты 10»¹. Такого рода протестную практику художников польский куратор Куба Шредер называет «производительным отказом от участия» (productive withdrawals), когда через бойкот или забастовку культурных работников происходит усиление социального взаимодействия². Что ты думаешь о самоорганизации художников в ситуации военных конфликтов? Должна ли прерываться коммуникация с культурными институциями?

Лада Наконечная: Роль художника может быть понята по-разному. Например, во время Майдана художники документировали события — искусство может дать другой взгляд на то, что происходит. Что касается общения, то прерывать не нужно, но нельзя думать, будто дружественные отношения завершат эту войну. Культурные связи, участие в выставках и бойкоты нужно рассматривать каждый раз по отдельности. Мы, например, отказались от выставки в «Гараже», но потом приехали рассказать, почему отказались, были и другие отказы, которые не так видимы, которые не дошли до публичного поля³.

АМ: У меня есть чувство, что в сегодняшней политической ситуации стало снова актуально поговорить о милитантности авангарда. Совсем недавно появился ролик в интернете от Министерства обороны России, где крылатая ракета «Авангард» летит над Землей, что мне напоминает 3D-визуализированный плакат Эль Лисицкого «Клином красным бей белых» (1919)⁴. Эта ракета — новое «чудо-оружие», чтобы угрожать Западу. Удивительно, что военный маркетинг ориентируется на национальные культурные тренды, но очевидно, что пропаганда сегодня тоже черпает в авангарде свои силы. Интересная дискуссия об искусстве и ответственности возникла во время нашего перформанса в Гамбурге, когда один из участников выступил против цитаты Малевича, где есть строчка об «уничтожении наций и отечеств» мешающих «познать свое Я во всечеловеке»⁵. Что ты можешь сказать о пафосе уничтожения, заложенном в авангарде, в некоторых случаях об участии «художников-авангардистов» напрямую в войне?

Илья Яковенко: Милитантность проявляется не только в отдельных случаях участия в военных действиях, но и в социальной плоскости, как война с буржуазией. Авангард заряжен отрицанием и борьбой до полного уничтожения.

ЛН: Авангард связан с поиском новизны и разрывом с традицией, и через это военная риторика просачивалась в эстетическую сферу. Харьковский панфутурист Михаиль Семенко, который в конце 1920-х издавал журнал «Новая генерация», в 1914 году символически уничтожал в своем манифесте книгу стихов Тараса Шевченко «Кобзарь» — это было связано с желанием уничтожить традицию почитания Шевченко как основателя украинской литературы⁶. Недавно прочла исследование Олега Ильницкого о Семенко, он пишет, что тогда его критиковали, не поняв, что он имеет в виду. Его жест рассматривали через события, которые происходили в то время, когда действительно убивали людей. С «уничтожением наций» легко попасть в другой дискурс и быть непонятым.

ИЯ: Дмитрий Виленский в разговоре с нами заметил, что сегодня идет критика и отказ от проекта авангарда как модернистского импульса, с претензией на прогресс и универсальность. Я согласен, что вестернизированная эпистема или парадигма насаждается всему миру как единая и правильная для всех. Можно сказать, что Малевич не имел в виду физическое уничтожение, а уничтожение категории «нация», но сегодня, с точки зрения постколониальной теории, уничтожение (стирание) проявлений национальной культуры тоже вызывает только ужас.

ЛН: Я изучаю сейчас модернистскую образовательную парадигму. Разрушение может быть понято еще как внимание к базовым структурам: цвету, форме, движению. Это разрушение до чего-то, что всех объединяет. Не уравнение, а именно разрушение структур и надстроек, как в опере, когда нет света (притяжения) и все распадается. Мы можем подумать, как из этих элементов построить новое общество. Все элементы — общие изначально, и можно переосмысливать авангард с этой точки зрения. Не для того, чтобы всех уравнять, но чтобы найти нечто, которое уже изначально всем свойственно.

АМ: В Германии недавно вышел сборник под редакцией философа Армена Аванесяна об этнофутуризмах, где рассматриваются «футуризмы» из разных уголков мира: афро-футуризм, сино-футуризм, гольф-футуризм и т. д.⁷. Сам он разрабатывает идею «комплекс-времени»⁸. По его мнению, идея футуризмов противостоит линеарной модели европейского модернизма (авангарда), который на сегодняшний день считается дискредитированным⁹. Ваша выставка в Лондоне называется «Отложенное будущее», что тоже отсылает к идеи времени.

ЛН: Да, сейчас есть ориентация на «модернизмы». Горбачев продвигает свою идею уникальности авангардов. В Украине начала прошлого века все современное искусство называлось футуризмом — искусством будущего, которое меняет реальность. На выставке «Отложенное будущее» был потенциал поговорить вообще об украинском искусстве и о том, как с современной точки зрения можно посмотреть на искусство авангарда.

Многие художники в Украине интересуются остатками искусства прошлого, того, что строилось. На сайте Creating Ruine¹⁰ мы собираем художников, которые занимаются архивными и документальными практиками, которые хотят прощупать «осколки прошлого», их пересобрать. О будущем сегодня мало кто говорит, все говорят о сегодняшнем. Сложно даже помыслить это будущее, пока не поймешь, где ты находишься.

ИЯ: Когда ты говоришь о руине, у меня ассоциация с Константиновкой — городом, где я недавно был, и где из почти трех десятков предприятий сегодня работает всего несколько. Остальные заброшены и представляют собой индустриальные руины, которые нарушают городскую структуру, так как эти бывшие советские предприятия располагались между двумя жилыми районами. На одном из промышленных зданий еще сохранилась надпись «Наша цель — коммунизм!». Я согласен, многие работают с прошлым, но это обращение к прошлому подразумевает и обращение к будущему — к несостоявшемуся будущему. В руине есть тоска по утопическому проекту, который провалился, но утопический импульс, стремящийся к коммунизму, в ней остается. Конечно, монолитно-структурированный централизованный партийный коммунизм из Советского Союза — это не то, что мы себе

сегодня представляем, но возможно ли помыслить будущее без коммунистической идеи в принципе?

ЛН: Проблема авангардов — это некритическое отношение и сотрудничество с институтами власти. Парадокс в том, что авангард стал захвачен, как и вера в творческий потенциал, его силу и креативность. Сейчас видно, как это некритическое отношение к креативности используется в новом дискурсе креативных индустрий. Недавно на форуме «Креативная Украина» премьер-министр Гройсман сказал, что Украина имеет все шансы стать креативным хабом Европы и превращать наши вкусы в ценный ресурс.

АМ: Я хотел бы вернуться к выставке и больше узнать о твоих работах Merge visible, визуально отсылающих с супрематическим композициям. Насколько я понял, в работе использовались фотографии, документирующие разрушения, нанесенные войной на Донбассе.

ЛН: На восток я не ездила и наблюдаю все через интернет. Мои работы об информации, которую получаешь сидя дома. Я смотрела на фотографии разрушений, которые циркулировали в интернете, и у меня было ощущение полного бессилия перед лицом войны. Работа стала моим признанием импотенции в противоположность вере в потенциал искусства. Медитативное вырезание частей из фотографии и в итоге создание «симпатичной» композиции, которая отсылает к авангарду. К авангарду, потому что художник-авангардист верил в свой потенциал, он был силен. Это было мое сравнение с художником, который участвует в изменении социальной реальности, но настолько самоуверен, что подвергался смертельному риску. Merge visible — это функция в «Фотошопе», когда можно объединить все видимые, отображаемые слои в один: я удалила из поля зрения, из «видимых слоев» все, чего не хотела видеть, и представила результат.

На выставке были еще две моих работы с названием «Град». Это скриншоты результатов серфинга по слову «град». Поисковик выдавал вперемешку фотографии военной техники и фотографии градин — природного явления. На стене кроме распечаток скриншотов были также написаны тексты считалочек, я выбирала более жесткие:

«выйди вон» и «с ножиком». У боевой установки «Град» очень большая зона поражения — кто попал, тот попал.

Вторую, перформативную, работу можно было полностью увидеть только на открытии выставки. Сначала зрители наблюдали меня в своей безопасной зоне на экране, как я иду по улице и показываю пальцем на прохожих, снимая при этом их на телефон и считая. На людей на улице это действовало пугающее. Кульминация же перформанса происходила, когда я заходила в помещение и считала уже самих зрителей в галерее. Я проявила власть по отношению к ним, а у людей есть страх попасть в какой-то список — кто-то тебя посчитал, распределил, забрал твою субъектность. Потом я считала через экран телефона, что намного легче, чем смотреть на человека. Это как стрелять из укрытия, не встречаясь взглядом с человеком, которого убиваешь.

ИЯ: Почему все-таки ты и другие участники «Отложенного будущего» находились в диалоге с художниками-авангардистами, а, скажем, не с соцреалистами? Выставка современного искусства с авангардом выглядит довольно органично, а с соцреализмом не то чтобы совсем проблематично, но такое точно сложнее артикулировать.

ЛН: Выставка — часть общего взгляда назад: на культуру, которая нас сформировала, на месте авангарда вполне мог быть и соцреализм. Мы сегодняшние, конечно, продукт и авангарда, и соцреализма, и не надо думать, что мы видим себя только как продолжатели авангардистской традиции. Мы скорее хотим разобраться в том, какое будущее авангардисты создали.

ИЯ: Можешь еще прокомментировать включение авангарда в риторику украинского политического истеблишмента и популяризацию им авангарда?

АМ: Я дополню. Национальный авангард для тебя географическое понятие или понятие борьбы?

ЛН: Это парадоксально, но модернистское движение XX века связано и с универсализмом, и с национальным освобождением, и с антиколониальной борьбой. В модернизме в Украине видели потен-

циал создания украинского стиля. Терминологическая война тоже часть политики по отношению к Украине, но я бы использовала не словосочетание «украинский авангард», а выражение «авангард в Украине», даже несмотря на ситуацию. Украина в своем освобождении очень сильно привязывается к России, такая зависимость — это как будто нет никакой другой энергии. Мы не должны повторять медийную манипуляцию и быть все время в связке — настоящее освобождение будет тогда, когда украинская культура перестанет оглядываться на «большого брата».

К популяризации Малевича я отношусь довольно негативно, популяризация не дает понятия, что он делал, все сводится к «Черному квадрату». Или просто перетаскивают из авангарда какие-то внешние изобразительные элементы и плоскость картины рассматривают как какой-то декоративный ковер. Популяризация опасна еще и потому, что авангард известен часто только по станковым картинам, но в то время станковые формы больше рассматривались как место для экспериментов, а воплощение своих работ художники мыслили в монументальных формах. О производстве искусства того времени и его содержании мало кто говорит.

- [1] «Важнейшей темой наших дискуссий в Школе стала ситуация вокруг событий в Украине, которая заново и в предельно жесткой форме переформировала понимание политической роли искусства. И так получилось, что во многом материалы этого номера бюллетеня Школы состоят из актуальных текстов, размышляющих о развитии политических процессов в наших странах и их влиянии на поэтику и возможности вовлеченного искусства. Это стало нашим приоритетом и ответом на псевдоактуальность и дешевый колониальный пафос гигантских мейнстримных корпоративных проектов — типа «Манифесты». Опубликовано в: Бюллетень Школы Вовлеченного Искусства. № 2, июнь, 2014. URL: https://issuu.com/dmitryvilensky/docs/rosa_full
- [2] Szreder, Kuba. Productive Withdrawals: Art Strikes, Art Worlds, and Art as a Practice of Freedom. URL: <https://www.e-flux.com/journal/87/168899/productive-withdrawals-art-strikes-art-worlds-and-art-as-a-practice-of-freedom>.
- [3] Имеется в виду дискуссия «Между участниками и свидетелями» в Музее современного искусства «Гараж», прошедшая 22 января 2015 года. URL: <https://garagemca.org/ru/event/discussion-between-participants-and-witnesses>.

- [4] Комплекс «Авангард» с гиперзвуковым планирующим крылатым блоком.
URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=o-5UEq32-wc.
- [5] «Политические люди идут к Супрематизму и видят путь достижения его через уничтожение отдельных Государств – уничтожения наций, отечеств, уничтожения раздробленного человека на разные состояния, мешающие ему видеть и познать свое Я во всечеловеке, во всенароде как едином нераспыленном Я». Опубликовано в: Казимир Малевич. Мир как беспредметность, 1922.
- [6] Имеется в виду последняя строчка манифеста «Сам»: «Я палю свій “Кобзар”!». Опубликовано в: Михайль Семенко. Дерзання: Поези. Київ, 1914.
- [7] Ethnofuturismen. URL: <https://www.merve.de/index.php/book/show/513>.
- [8] Армен Аванесян, Сухаил Малик. Комплекс-время. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/542>.
- [9] Simone Miller. Philosoph Armen Avanessian über “Ethno-Futurismen”. Wem gehört die Zukunft? URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosoph-armen-avanessian-ueber-ethno-futurismen-wem.2162.de.html?dram:article_id=423436.
- [10] Вебсайт художественного проекта «Создавая руины» – <https://creatingruin.net>.

«Пространство разорванных связей»

Разговор с Мыколой Ридным 18.02.2019

Мыкола Ридний — художник, куратор и публицист, соорганизатор галереи-лаборатории «SOSka» в Харькове и соредактор украинского интернет-портала Prostory. Живет в Киеве.

Ключевые слова: Харьков, мифологизация национального, анархизм

Алексей Маркин: Как ты понимаешь свой фильм в контексте лондонской выставки «Отложенное будущее», на которой были представлены работы современных украинских художников и украинский авангард из частных коллекций?

Мыкола Ридный: В фильме «Серые кони» нет прямых параллелей с авангардом. Можно говорить скорее о методе взаимодействия с прошлым, историческим нарративом и способами, обращения к нему в современности. Это делают многие. Например, политики постоянно обращаются к историческому нарративу, чтобы его трансформировать, перевернуть и слепить из него удобную конструкцию, которая будет соответствовать их сегодняшней повестке. А метод, по которому сделан фильм, — это не прямая параллель прошлого и современности. Хотя там присутствует и одно, и другое, создается третье измерение, где прошлое и настоящее смешиваются, и в итоге непонятно вообще, в каком времени ты находишься. В фильме переплетается повествование об анархистах 1920-х и анархистах современных. Анархия — слепое пятно в историческом нарративе — как в украинском, так и в российском. Это малоизученная и никому не выгодная тема. Для российского — это неудобное движение, потому что, оно идет вразрез с мейнстримом (если большевизм назвать мейнстримом периода Гражданской войны). В классическую парадигму борцов за независимость Украины анархистов тоже сложно вписать. Сейчас, конечно, их пытаются туда запихнуть, забывая, однако, о левой теории анархизма. То есть можно говорить о национальной инструментализации анархизма. В таком смысле это политическое и историческое явление соотносимо с феноменом авангарда. Происходит национальное соревнование за авангард — за русский или за украинский. Но искусство авангарда по сути наднационально, оно имеет четкий интернациональный посыл.

Илья Яковенко: Хочу спросить тебя об интернациональной сущности авангарда. Что ты думаешь о позиции Алексея Радинского, которую он артикулировал в публикации на Prostory¹, и она же фигурирует в тексте к выставке «Отложенное будущее». Он пишет, что сегодня сам факт существования такого понятия, как «русский авангард», свидетельствует о том, что авангардный проект начала XX века провалился — не произошло отмены национальных идеологий, границ

и т. п. — и что сейчас важно выделять украинский авангард, но с целью подрыва понятия «русский авангард» и, следовательно, культурной и политической гегемонии России на постсоветском пространстве. Ты считаешь это продуктивной стратегией?

МР: Я не знаю, насколько можно подорвать, но может быть два варианта развития событий. Либо мы говорим об авангарде как об украинском явлении, либо наоборот — отдаём авангард России, как и все советское искусство. Национальное присвоение мне кажется проблемной стратегией, но более продуктивной в сложившейся ситуации.

ИЯ: Ты говоришь о времени в своей работе «Серые кони», о том, что прошлое и настоящее схлопываются, и становится непонятно, в каком времени ты находишься. Это интересный подход — через подрыв темпоральности в работе, ты подрываешь доминирующий исторический нарратив, который стоит за конструированием нормативной, универсальной темпоральности. Национальную дифференциацию течений авангарда, которые существовали на территории бывшей Российской империи и Советского Союза, тоже можно отнести к одной из стратегий подрыва имперского исторического нарратива и его гегемонии над настоящим. Но по тому, как национализация Малевича происходит в Украине, становится видно, насколько эта стратегия может оказаться проблемной. Украинский искусствовед Дмитрий Горбачев — один из громких голосов популистской украинизации Малевича. Горбачев производит априориацию художника на основании своего этнически-романтического и местами довольно эссенциалистского представления о нации, которое, кстати,озвучено с сегодняшним мейнстримным национализмом в Украине. Как ты считаешь, насколько такого рода национальная мифологизация опасна? Как можно, с одной стороны, вести деколониальную политику, дифференцировать историю, сопротивляться доминирующему историческому нарративу и темпоральности, а с другой — избегать процессов связанный с эссенциализацией, мифологизацией и популизмом?

МР: Есть две крайности. Вульгарная национализация Малевича — одна из них. С другой стороны, есть такие ситуации, как вокруг памятника Артему работы Кавалеридзе. Хотя этот памятник является

авангардным, его думают снести, препятствуют его реконструкции. Чиновники рассматривают его как советскую пропагандистскую вещь, политически вражескую. То есть процесс национализации авангарда касается далеко не всех имен и произведений. Тут мне кажется интересным пример украинского киноавангарда. В 1920-е Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ) находилось в Харькове, который сейчас называют «марионеточной столицей» большевиков. Хотя ВУФКУ сохраняло определенную независимость от Москвы, а прямое подчинение началось в 1930-е, после переезда ведомства в Киев. Изучением этого пласта в истории искусств сейчас активно занимается Центр Довженко в Киеве. С кино все еще сложнее обстоит, потому что в кинорамки советской пропаганды присутствуют гораздо ощутимее, но во многих фильмах мы видим, как авторы пытаются эти рамки обойти, перехитрить, все равно сделать критическое высказывание. Просто сейчас многие отказываются видеть за клеймом пропаганды более сложную и неоднозначную структуру произведений. И тут не только Кавалеридзе со своими скульптурами, но и многие фильмы Довженко, например, «Арсенал», становятся контраверсионными. По кальке с советской агитации, современное «Держкино» выпускает фильм на ту же тему, но с другим политическим ракурсом — «Круты 1918». Однако я верю, что в итоге «Арсенал» Довженко останется в истории искусств как произведение, а «Круты 1918» — как пропагандистская поделка сомнительного качества.

АМ: Когда мы говорили с группировкой ЗИП, они подчеркнули очень интересное различие в ситуации между столицей и провинцией. Если, скажем, в Москве пытаются показать обращенность к Западу, раскручивают историю с русским авангардом, то, например, в Краснодаре исторический авангард показывают редко или вообще не показывают, хотя в городе очень богатая коллекция в музее Коваленко. А какие взаимоотношения сегодня между Киевом и Харьковом?

МР: Когда я учился в академии в Харькове, то никак не ощущал присутствия авангардной традиции. Для академического художественного образования авангард начала XX века был слишком инновационным, а значит — вражеским. Но сейчас в Харькове ситуация немного изменилась. Появился «ЕрмиловЦентр» — центр

современного искусства, названный в честь Ермилова. К авангарду часто обращаются в сфере графического дизайна. Ермилов работал с графикой, шрифтами, придумывал одежду. Феномен бой-чукистов отходит от классического авангарда, но заметно повлиял на школу харьковской монументальной живописи. Для меня есть определенная связь между авангардом и школой социальной фотографии, которая возникла гораздо позже, в 1970-е, и расценивалась как диссидентское движение. Была группа «Время», в которую среди прочих входил Борис Михайлов, и эти фотографы говорили о такой вещи, как «теория удара», относительно своей практики. Эта теория очень соотносится с задачами авангарда 1920-х и с тем, как он должен был работать с аудиторией эмоционально. Мне кажется, что влияние может проявляться не только через какие-то очевидные эстетические формы — квадратики, линии и треугольнички, но через сам подход к искусству, взаимодействие искусства с социумом, со зрителем.

АМ: Если говорить уже о теории авангарда, Джон Робертс, британский теоретик, считает, что авангард в искусстве сегодня тоже существует, и видит этот авангард как интернациональное движение маргинализированных арт-групп, противостоящих глобальному капитализму. В то же время художественный мейнстрим говорит, что авангард сегодня невозможен, но есть критическое искусство, об этом пишет в частности Шанталь Муфф — вспомним ее идею искусства как агонистической интервенции в общественное пространство. Если вернуться к Харькову, какую роль играет «ЕрмиловЦентр», какова его связь с авангардом? Когда я в 2018 году был в Харькове, то застал город словно в состоянии отсутствия современного изобразительного искусства (центр был закрыт на лето). Художественная жизнь в Харькове, по сравнению с Киевом, где каждый день что-то происходит, малозаметна.

МР: Тебе просто не повезло. Лето — это всегда период затишья, не только в Харькове. И не стоит идеализировать Киев: здесь далеко не всегда бурлит художественная жизнь, хотя зачастую тут больше всего, чем в Харькове. «ЕрмиловЦентр» — это не исследовательская платформа творчества Ермилова, это центр современного искусства.

Там бывают хорошие выставки, бывают не очень. Вообще, в Харькове есть проблема отсутствия дифференциации искусства и культуры. Все смешивается в кучу, и социальные и критические высказывания, и салонно-интерьерное искусство. Большие выставки или фестивали в Харькове призваны привлечь большое количество зрителей и потому носят довольно развлекательный характер, хотят всем понравиться. Проблема в отсутствии критических инициатив и исследовательских проектов на институциональном уровне.

ИЯ: Вспоминается выставка, которая проходила в Национальном художественном музее Украины «Город Ха». Когда попадаешь на выставку, одна из первых вещей, которую ты видишь, — масштабная карта харьковских художественных течений на стене. Карта, которая выстраивает взаимосвязи между разными харьковскими течениями — от харьковского авангарда до художников, представленных на выставке. И это легко можно интерпретировать, как процесс вписывания себя в определенную художественную традицию — в авангард. Что ты думаешь по этому поводу?

МР: Я написал текст «Авангард и фальшь»² на Prostory по поводу этой выставки. Упомянутая тобой схема там тоже есть. Вся эта выставка — большое упрощение, попытка выстроить связь поколений по библейскому сценарию — Авраам родил Исаака, Исаак — Иакова и так далее. Но в искусстве происходит не так. Часто эти параллели и связи могут происходить через поколение или через два поколения между авторами, которые никогда не пересекались. А выставка представляла собой срез очень разных художников, объединяет которых не авангардный посыл, а лишь тот факт, что они работают или работали с определенной харьковской институцией — с Муниципальной галереей, которая и делала выставку. Авангард выступал формальной привязкой-брендом, чтобы как-то их объединить не особо сочетаемые вещи. Кураторы придумали, будто авангард — искусство, в котором используется текст. То есть решили все свести к формальному приему: давайте вот эту схему налепим на все, что происходило в Харькове, на художников абсолютно разных периодов, и подадим это как локальную изюминку. Абсолютно рекламно-развлекательный подход, маскирующий себя под исследование.

АМ: У второго города в государстве всегда есть конкуренция со столицей. При любом обсуждении местной культурной политики в Гамбурге обязательно будет затронут вопрос о том, что есть недофинансирование искусства и что художники, перформеры, театральные деятели переезжают в Берлин или в другие немецкие города, где финансирование лучше. Гамбург во многом ориентирован на туризм со своей спецификой в виде больших круизных лайнеров. Какая процедура финансирования в Харькове? Каким образом существуют местные арт-сообщества? Социолог Александра Ненько сделала исследование о художественных сообществах в Санкт-Петербурге³. В этом исследовании меня поразило, что в ситуации отсутствия финансирования для современного локального искусства со стороны государства, каждое арт-сообщество в тяжелых условиях вырабатывает свою стратегию выживания. В ее исследовании рассматриваются три питерских арт-сообщества: «Кухня», «Паразиты» и «Что делать?». Мне интересно, а какие «стратегии выживания» в Харькове? Хотя ты говоришь, что я преувеличиваю значение Киева, мне кажется, что это общая проблематика, которая существует повсеместно в мире. Конечно, специфика Гамбурга отличается тем, что сам город, наверное, более богатый, чем Харьков, хотя они сравнимы, народонаселение приблизительно одинаково.

МР: Но туризма в Харькове нет как важной составляющей. Отсутствие финансирования чувствуется везде, и в Киеве тоже. Сейчас появились новые государственные гранты: что-то дает Украинский культурный фонд, Министерство культуры и другие институции. В принципе, получить финансирование есть возможность у любого города. У харьковских творческих работников примерно такие же шансы, как и у киевских. Но основная проблема в интенсивности художественной среды, отсутствии дискуссии, интенсивного процесса обсуждения — такого рабочего, лабораторного процесса. Мы сами пытались его запустить и поддерживать долгое время, но для организаторской работы нужно слишком много сил, и мы свернули нашу деятельность. Новых низовых инициатив, которые бы работали системно, не появляется. В этом основная проблема. И именно из-за этого я уехал из Харькова.

ИЯ: Расскажи о самоорганизации — о группе «SOSka» и о том, почему она расформировалась.

МР: Она не то чтобы расформировалась, она растворилась в других процессах. Изначально нас было трое. Аня Кривенцова ушла из группы в 2009–2010-м. Потом мы вдвоем с Сергеем Поповым продолжали работать какое-то время. Но индивидуальные проекты стали занимать все больше времени времени, энергии на коллективные почти не оставалось. Сегодня видно, что по отдельности мы делаем очень разные вещи: я снимаю политизированное кино, а Сергей занимается абстрактной живописью. Но до 2012–2013-го мы активно занимались организаторской работой. Благодаря деятельности нашей галереи-лаборатории «SOSka» в городе стали появляться новые самоорганизованные пространства — например галерея «У Розы», которой занималась Алина Клейтман. Мы хотели свести вместе разные инициативы и группы: делали дни квартирных выставок. Это не обязательно были выставки в самих квартирах, они могли быть и в студиях, и в гараже. Также были поездки в Харьковскую область, на симпозиум в поселок Зеленый Гай, и многое другое. Но специфика Харькова — это специфика транзитного города. Люди там не задерживаются долго и чаще всего переезжают куда-то в большие метрополии. Раньше этот процесс был более явным, поскольку многие приезжали в Харьков из Донбасса и из Крыма. Я имею в виду молодых людей, которые поступали учиться в художественные вузы, а после окончания учебы ехали куда-то дальше. Вообще, сейчас переселенцев из Донбасса гораздо больше из-за войны, но в секторе культуры, наоборот, заметно меньше.

Когда я жил и работал в Харькове, для нашей группы единомышленников искусство было тесно связано с практиками активизма и с политической теорией. Только в начале 2010-х я познакомился с отдельными левыми активистами, их было очень мало. Позже разрослось анархистское движение. Его главным социальным проявлением был сквот «Автономия». Это был реальный сквот, они себя позиционировали как социально-культурный центр, там был симбиоз политики и искусства, делались выставки и концерты. Но сейчас ничего подобного уже нет, а новые молодые художники в Харькове в основном позиционируют себя как аполитичных.

ИЯ: Как ты считаешь, возможно ли вести диалог с художниками из России? Если возможно, то в какой форме? И что ты думаешь о том, что в целом происходит на так называемом постсоветском

пространстве — точнее, в России, Украине и, может, Беларуси? Какое у тебя отношение к понятию постсоветского? Считаешь ли ты его адекватным для описания сегодняшней ситуации?

МР: Вместе с Никитой Каданом и Ладой Наконечной мы должны были быть авторами выставки в «Гараже», от которой мы отказались в момент аннексии Крыма. Мы настояли, чтобы была дискуссия об этом решении и вызвавшей его проблеме. Она состоялась через год. Но постфактум было забавно узнать, что, если бы мы не отказались, то «Гараж» сам пришел к решению эту выставку отменить. Мы просто отреагировали быстрее. Потом была выставка «Отложенное будущее» в Лондоне, где мы тоже участвовали втроем, а Никита выступил куратором. Это русская галерея, где мы делали выставку об украинском авангарде. То есть важен контекст сотрудничества. Взаимодействие с российскими художниками для меня не только возможно, но и интересно. У меня нет табу на участия в проектах в России, но, естественно, возникнут проблемы, если проект осуществляется за государственные деньги, поскольку государство Российской Федерации ведет войну против Украины. Но не только в этом дело. В конце 2000-х — начале 2010-х я довольно активно участвовал в московской художественной жизни, но где-то после 2012-го пространство свободы высказывания стало заметно сужаться. Сейчас его практически не осталось в рамках российских художественных институций. Я хочу сказать, что проблемы начались еще до войны, а война их просто усугубила.

В Украине все совсем не просто, но на данный момент свободного пространства больше. Ты участвуешь в выставках, сам организовываешь события, понимая, что их могут атаковать ультраправые. При этом настась могут и на выставку, поддержанную государственным фондом. Я плохо знаю, что происходит в Беларуси, и не очень понимаю, насколько ситуация отличается от российской. Но в целом я вижу, что постсоветское пространство — это скорее пространство разорванных связей, а не общих развивающихся проектов. Хотя отдельные инициативы есть — они низовые, самоорганизованные, они вопреки политическим обстоятельствам нацелены на коммуникацию, на работу вместе разных авторов. В Беларуси одно из таких мероприятий «Работай больше! Отдыхай больше!», в нем участвуют люди и из Украины, и из России, и из Беларуси. Пожалуй, можно сказать, что происходит пра-

вый поворот как в постсоветской, так и в европейской и вообще мировой политике. Просто он происходит везде со своими трудностями и особенностями: где-то консервативный контроль исходит от государства, где-то государству помогает Церковь, где-то проводниками контроля можно назвать правых экстремистов.

- [1] Радинський, Олексій. Щорс, авангард и мировая революция. URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/220-shchors-avanhard-i-vsesvitnia-revolutsiia>.
- [2] Ридний, Микула. Авантюра и фальшь. URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/292-avanhard-y-falsh>.
- [3] Ненько, Александра. Starting a Creative City from Below: Artistic Communities in St. Petersburg as Actor of Urban Changes. Опубликовано: The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe, eds. Monika Murzyn-Kupisz, Jarosław Działek. Berlin, 2017, pp. 241–260.

«Освобождение с эстетическим отклонением»

Разговор с Павло Митенко 07.02.2019

Павло Митенко — художник и исследователь, работает над диссертацией о московском акционизме в Государственном академическом университете гуманитарных наук. В прошлом участник сообщества «Радек», исследовательской группы «НИИ Митингов» и рабочей группы фестиваля «МедиаУдар». В настоящее время — участник перформативной междисциплинарной группы «Союз выздоравливающих». Живет в Москве.

Ключевые слова: политический перформанс, московский акционизм, революция, подлинность, *Gesamtkunstwerk* Путин

Алексей Маркин: Прежде чем говорить о политическом перформансе, я хотел бы задать тебе следующий вопрос. Что, по-твоему, связывает исторический авангард и российский акционизм 1990-х? Мне всегда было интересно понять, что стоит за статусом авангардиста, который так ценится среди художников того поколения.

Павло Митенко: 1990-е были нагружены авангардным поиском подлинного. Я имею в виду прежде всего московскую акционистскую среду. Вопрос стоял ребром: есть настоящее, или, как тогда выражались, «радикальное» искусство — именно так называли это сами акционисты, пока Екатерина Деготь в 1998-м не предложила термин «акционизм», — а все остальное отбрасывается как ремесло или конформизм. Я знаю, что Александр Бренер, Анатолий Осмоловский, Дмитрий Пименов, Авдей Тер-Оганьян много рефлексировали об авангарде и дадаизме, вдохновляясь этими движениями. Однако интересно, что они предложили оригинальную версию и самого авангарда, и его подлинности.

Насколько мне известно, эссе «Подлинность авангарда» Розалинды Краусс в 1990-е еще не было переведено, но выраженное ей различие между постмодернизмом и авангардом довольно точно отражает диспозицию московской ситуации, заданную напряжением между концептуализмом и акционизмом.¹ Действительно, московские «авангардисты» 1990-х искали подлинность, обращаясь к «истокам жизни» и аутопоэзису, коллективному опыту, бессознательным состояниям и «наивности». В алкоголизме и выходках художественной среды 1980-1990-х и в постчеловеческой утопии, провозглашаемой акционизмом, можно различить этот авангардный импульс избавления от «запятнанности традицией». Московские постмодернисты от концептуализма противопоставляли им аргумент о банальности всего оригинального, запечатлевая структуралистскую рефлексивность в своей излюбленной формуле: «Это уже было».

Исторически же следующий ход был за акционистами, и они предложили императив «влипания», явившийся сконструированной, осознанной процедурой. Как писал Дмитрий Пименов в романе «Муть-революция», «находясь в трезвом уме и твердой памяти, я отказываюсь от трезвого ума и твердой памяти». Акционисты были слишком хорошо знакомы с постструктураллистской теорией, чтобы считать свою «подлинность» безусловной, они не использовали этого слова. Если речь

шла о чем-то подлинном, то о подлинности желания, о вхождении в связь с силой новой эпохи, осознанной через политические коды. Оригинальность радикального искусства 1990-х противостояла концептуальности позднесоветского андеграунда, как революционность — аполитичности. Однако эта революционность приняла не ленинскую идеологическую, а делёзианскую микрополитическую форму.

АМ: Ты говоришь о подлинности, и мне вспоминается тенденция, описанная Клэр Бишоп под названием «аутсорсинг подлинности»². Приблизительно в это же время на Западе подлинность, по ее мнению, стала своеобразным ресурсом в производстве делегированного перформанса. В дискуссии между Клэр Бишоп и Грантом Кестером видны различные взгляды на характеристику такого рода перформанса. Если для Бишоп важны такие художники, как Сантьяго Сьerra, которые делают искусство политически, раскрывая механизмы капиталистического принуждения, то Кестер критикует ее позицию за недоверие к художнику-активисту, который непосредственно вовлечен в политический процесс³.

ПМ: Сантьяго Сьerra — сложнее, чем его обычно обсуждают. Прежде всего известны его провокативные акции вроде татуирования линии на спинах бедных или выбирания линии на головах героинозависимых людей, но у него есть и другого рода работы, вроде: «Коридор Дома народа в Бухаресте» (2005) или «Западня» (2007), которые прежде всего подрывают власть. Так, в «Западне» власть имущие, пройдя через коридор, неожиданно оказываются на сцене перед взором чилийских рабочих⁴. Здесь мы имеем дело с созданием социальной ситуации, а не с ее презентацией, как в провокативных работах Сьerra. Но и «создание ситуаций», даже шокирующих, не обладает большой политической силой в обрамлении институций искусства. Если мы хотим увидеть, как искусство становится политическим, нужно смотреть не только на уровень презентации, но и на организационный уровень, инфраструктуру. Мишель Фуко еще в 1970-е показал, что дискурс — это не зеркало, отражающее власть, а привод между властью и знанием, один и тот же дискурс может выполнять противоположные функции в зависимости от ситуации использования — вспомним его работу «Воля к истине». Но сделать практические

выводы из этих соображений не так просто, поскольку необходимы конкретные действия в борьбе с гегемонией капитала и бюрократии. Искусство становится в полном смысле политическим только в том случае, когда меняет или изобретает с нуля собственную инфраструктуру, непосредственно вмешивается в отношения власти, например, подключаясь к политическому движению. Это может происходить во время больших политических событий, таких как Арабская весна: через изобретение новых форм публичного действия, участие в ассамблеях или оккупацию министерства культуры, как это делали украинские художники во время Майдана. Или в более размеренные периоды: в рамках большого движения, например, движения феминизма. В каталоге выставки «И — искусство. Ф — феминизм» Ильмира Болотян прекрасно описывает различные формы такого участия художниц в российском движении: от уличных действий до создания образовательных инициатив и мастерских, в которых девушки получали возможность профессионального роста, самообразования и навыков самоорганизации⁵. Отличие акционизма заключается в том, что он создает собственные среды и инфраструктуры. И они настолько интенсивны и критически заряжены, что уместно вспомнить об авангарде, то есть о создании радикального разрыва в господствующем порядке вещей с целью утвердить нечто принципиально новое, например, нерепрезентативную политику сообщества.

Если теперь перейти к перформансу «Красной шпаны», то, на мой взгляд, он не совсем укладывается в категорию делегированного перформанса, поскольку не подразумевает творческого вовлечения участников. В провокативных работах Сантьяго Сьерра, которые анализирует Бишоп, участники максимально отчуждены. У вас же получилась промежуточная форма — участники могли сделать заявление. Думаю, ваш пафос скорее исследовательский, нежели политический или авангардистский.

Ольга Широкоступ: Действительно мне хотелось это обсудить, чтобы понять, каким перформансом мы занимаемся. Я согласна, что перформанс в чистом виде не является делегированным, но тем не менее «Красная шпана» сильно влияет на то, что получается, поскольку мы предлагаем тему и хотим, чтобы участники включились в исследование. В целом участники могут привнести что-то новое или

дополнить и развить наши идеи, но изначальная заданная канва по-прежнему сильно влияет. Два гамбургских перформанса получились очень разными. Первый построен на личном материале участников, то есть важно было рассказать о самих себе. Здесь авангард стал поводом собраться и поговорить о своей идентичности, поскольку участники были в основном из российского и украинского сообщества. Второй перформанс в большей степени основанный на нашем исследовании (research based performance). И те участники, которые остались, а остались не все — некоторые выговорились и не стали дальше участвовать, — согласились на большую инструментализацию.

ПМ: А вы сами себя считаете авангардом?

АМ: На мой взгляд, сегодня сложно себя напрямую ассоциировать с авангардом прежде всего потому, что идеология авангарда очевидно присваивается как государственной культурной политикой, так и культурной индустрией. Если позволить себе поспекулировать и перевести грайсовскую идею в наше время, уместно задаться вопросом о том, возможно ли, что художественный импульс художника-авангардиста 1990-х воплотился в путинских «перформансах» 2010-х, подумать, насколько «русский авангард» стал частью мифа о национальном государстве.

ПМ: Этот грайсовский парафраз «Генеалогии морали» Ницше действительно обладает и критическим и познавательным потенциалом, но этот потенциал, на мой взгляд, раскрывается все же не через общность идей художников и политиков, что остроумно, но не вполне убедительно пытался показать Борис Грайс. Другую версию демонстрирует Виолетта Гудкова в своей книге о советской драматургии с 1921 по 1931 год под названием «Рождение советских сюжетов»: она говорит, что общность управленцев и культурных работников имеет социально-опосредованную форму. Театр в ту эпоху стал массовым движением, люди с большим удовольствием играли в пьесах, труппы существовали чуть ли не в каждой деревне. Согласно Гудковой, в России в эпоху до радио и ТВ театр был основным социально-культурным медиа, что и привлекло внимание властей. «Сталинский канон», как она называет культурную ситуацию

с начала 1930-х, был создан не Сталиным, а самими драматургами того времени. Роль, которую выполнял Сталин, была редакторской, а не авторской. Важно помнить об институте цензуры, хотя личная роль Сталина тоже задокументирована. Цензура могла потребовать переписать текст, что-то добавить, изменить концовку пьесы.

Аналогия с Путиным может быть уместна, если мы подумаем о цензуре сегодня. А также о том, что во второй половине 2000-х власть возвращается к идеологическим формам правления. Тогда создается Национальный институт развития современной идеологии (НИРСИ). Сейчас его сайт, правда, совершенно невнятен, а при создании он был позиционирован как «фабрика смыслов» «Единой России». Мне запомнилась также речь Путина на съезде «Единой России» по случаю ее победы в парламентских выборах 2007 года. Речь была как будто написана по схемам знаменитого текста Луи Альтюссера «Идеология и идеологические аппараты государства» и пыталась установить символическое единство между президентом, партией и народом. Я помню, что эта работа Альтюссера на тот момент уже была переведена на русский. Возможно, Сурков прочел «Идеологию» и написал речь... Это не подкрепленная фактами догадка, но, вне всякого сомнения, во второй половине 2000-х происходит идеологизация правления. И этот процесс идеологизации все более масштабен: современный взлет цензуры — это следствие желания власти контролировать информацию и смыслы, высказываемые публично.

Удивительно: хотя советской идеологии уже не существует, идеологический дискурс сегодня вновь обрушивается на головы граждан, как будто старые структуры никуда не делись, нужно было только наполнить их новым, национал-патриотическим содержанием. До недавнего времени эти структуры пытались реанимировать и в сфере ангажированного искусства, хотя содержание там было в основном левацким. Чтобы выйти из дурной бесконечности старой идеологии, нужно найти новое понимание связи политики и искусства — именно этому я посвятил свое исследование акционизму.

ОШ: На мой взгляд, это происходит по-другому — прежде всего через распределение финансирования. В условиях, когда независимые гранты получить сложно, какие-то проекты расцветают, а какие-то, не найдя поддержки, умирают.

ПМ: Государство не диктует художникам стиля, больше обращая внимание на управление историей — в первую очередь «историей Победы». Но ваш проект как раз обращает внимание на возвращение идеологического взаимовлияния государства и искусства в области конструирования исторического повествования. Если в случае акционизма речь идет о некой версии авангарда как практики, как движения, то ваш проект — скорее о двойном перехвате его исторических форм. Сначала авангардный, революционный импульс деполитизирующее прочитывается искусствоведами, да и художниками как чисто художественный стиль, имеющий исторические рамки, а затем он инструментализируется властью. Благодаря вашим усилиям мы наблюдаем, как формы, принятые когда-то большой интернационалистской утопией освобождения, сейчас используются в национальных политиках: во внутренней политике Украины и во внешней политике России — в ее брэндинге, налаживании экономических связей.

АМ: Важно сегодня и то, какое понимание авангарда релевантно. Если мы посмотрим на теории авангарда или историю восприятия исторического авангарда за последние десятилетия, увидим, что дебаты ведутся постоянно. Есть запрос как на критику или даже на отказ от авангардных практик, так и на попытку нового теоретического подхода к этой теме.

ПМ: Разговор об авангарде сегодня по-прежнему имеет и утверждающий, и критический потенциал, пример последнего демонстрирует ваш проект. Остановимся сначала на критике. В середине 2000-х годов, когда политическое событие 1990-х окончательно затухает, у акционистского круга и в целом в художественной среде вдруг появляется интерес к историческим формам авангарда. Авдей Тер-Оганьян создает печатную серию картин «Радикальный абстракционизм» (2004), используя визуальный язык абстракции для создания интеллектуально жесткого политического послания. Участники общества «Радек» — Давид Тер-Оганьян и Алексей Булдаков — обращаются к языку супрематизма в работе *Satisfactory* (2005), тот же Давид Тер-Оганьян вместе с Ильей Будрайтским делает серию черно-белых картин «Цитаты» (2007) с высказываниями революционных классиков: Ленина, Троцкого... В 2006-м Анатолий Осмоловский пишет текст

об авангарде, предлагая наблюдать его как античные руины. В целом, даже если мы прочитываем в этих работах наступательный настрой, обращение российской культурной среды к архиву революционного авангарда носило меланхолический характер, знаменуя утрату революционного драйва 1990-х. Обращение к прошлому являлось ответом на интернациональную нужду в утопии, возникшую в тот момент, когда «конец истории» уже не смог заполнять пустоту на месте ее отсутствия. Однако ответ принял чисто художественную форму. Осмоловский в этот период отступается от своих революционных интенций и делает деполитизирующее заявление о том, что художник должен заниматься искусством, а не борьбой за власть, как акционисты. Меланхолия здесь сопровождает уход из политики в художественную сферу, отказ от желания власти. Разделение политики и искусства — это и есть конец авангарда.

Если продолжать сравнивать революцию и 1990-е, можно сказать, что послереволюционного альянса между государством и современными художниками не случилось. Когда невозможность осуществления авангардного импульса 1990-х стала ощущаться как нехватка, у некоторых художников возникло смутное желание единения с народом и государством. Я помню пастиш Павла Пепперштейна «Город Россия» (2007): проект утопического города, развернутый в живописной серии, заимствующей язык авангарда и сопровожденной публичным письмом к правительству. И, конечно, нельзя не упомянуть выставку-блокбастер «Верю» (2007), вдохновленную и курируемую еще одним акционистом — Олегом Куликом. Но отличие от советской ситуации заключается в доминировании частного капитала, который более влиятелен в сфере современного искусства, чем государство. По-моему, современные художники не очень интересны властям, последние не видят возможности использовать арт-сообщество и только усиливают запреты. Утверждающий потенциал авангарда возникает в такой исторический момент, когда большие идеи входят в резонанс с большими политическими событиями, как в 1917-м, 1968-м и в российские 1990-е, стирая вышеназванное разделение между искусством и политикой. Авантюризм — это элемент революционного процесса, и он нагружен ожиданием возможности бескомпромиссной реализации утопий.

Однако утверждение авангарда проблематично по двум причинам. Во-первых, сам этот термин слишком сильно ассоциируется с

тоталитарными формами политики. Здесь критика Грайса перекликается с критикой Жака Рансьера, который накладывает парадокс «автономной формы жизни» на искусство, опасаясь его подчинения политическим организациям, институтам и их целям. Поскольку искусство, подчиняясь политическим структурам, теряет свой освободительный, диссенсуальный драйв, то, согласно Рансьеру, нужно сохранять дистанцию от политики. И во-вторых, авангард не случается без революции, его появление не вполне зависит от намерений отдельных людей. Поэтому попытки его осуществления в нереволюционные времена зачастую принимают форму бессильного ресентимента или психотической одержимости трансгрессией, как выразился Джон Робертс⁶.

В то же время акционизм позволяет по-другому взглянуть на эту проблему. Акционисты реализуют импульс авангарда, изобретая, согласно Дмитрию Пименову, формы «микрореволюции», не дожидаясь глобальных политических взрывов, развивая радикальную критическую и преобразующую интенсивность внутри небольших групп. Их революция является не столь марксистской, то есть предполагающей пролетарское восстание под руководством партии, сколь ницшеанской, то есть стремящейся найти в трансгрессивном и трагическом действе дух сообщества, удерживающий как от опасностей экстатического самоуглубления, так и от ужасов империи. Сообщество, каким его мыслят во французской интеллектуальной традиции, является общностью, достигнутой в разделении, воплощением диссенсуса. Как написал сильно повлиявший на акционистов Мишель Фуко в предисловии к «Анти-Эдипу» Делёза и Гваттари, «революционной силой обладает только связь желания с реальностью (а не его бегство в формы представления)». Политическое представительство тоже оказывается отринутым. Акционисты реализуют авангардный импульс, не вписывая его в какую-либо авторитарную политику, поскольку они внимательны к вопросам институциональной интеграции. Акционизм представляется мне столь важным потому, что обновляет глубинную связь искусства и революции, искусства как элемента революции. Согласно Рансьеру, эта связь впервые обозначена в романтической мысли и до сих пор определяет практики искусства, его связь с политикой и размышления об этом.

Наконец, чтобы точнее расставить акценты в этой сложной теме, я хочу обратиться к различию, которое нахожу еще у романтиков. Если

в одном из изводов романтизма этот альянс был осмыслен в духе государственной культурной политики и поиска всенародного единения через опору на художественное мифотворчество (речь идет об идеях «Первой программы немецкого идеализма»), то другой извод показан в «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллера. Последний акцентирует создание небольших кружков, отклоняющихся от социальной нормативности для того, чтобы внутри этих микросообществ достичь свободного взаимодействия. Это свободное взаимодействие Шиллер и называл эстетическим. Я считаю, что акционизм реализует именно вторую линию романтического проекта, связывающую освобождение с эстетическим отклонением. В то время как «перформансы» Путина имеют скорее отношение к первой линии, делающей ставку на единение через воплощение идей авангарда в *Gesamtkunswerk*.

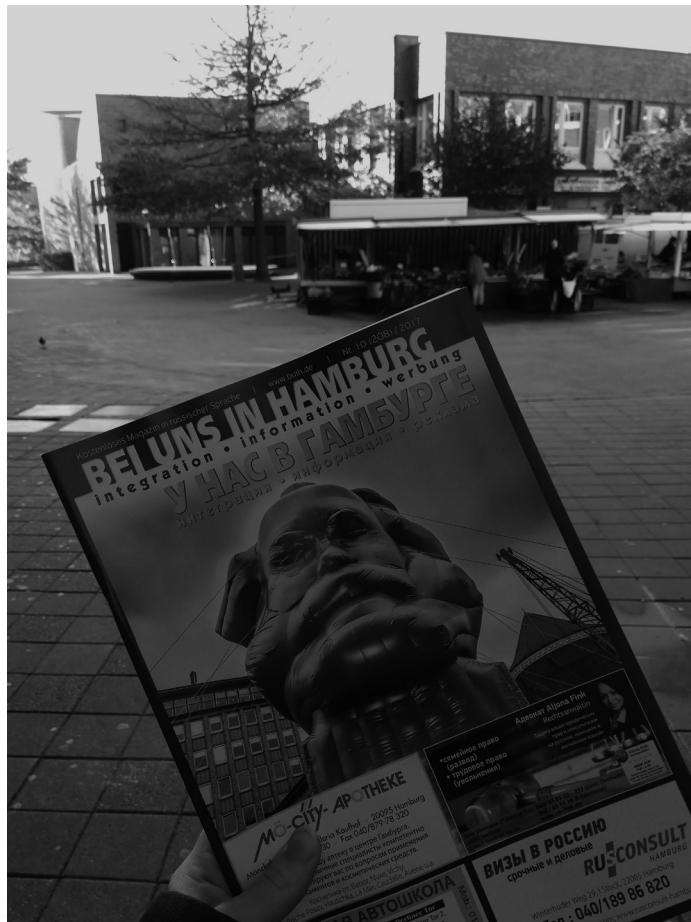
- [1] Краусс, Розалинда. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва, 2003.
- [2] Бишоп, Клэр. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/15/article/210/>
- [3] Кестер, Грант. Коллаборация, искусство и субкультуры URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/81>.
- [4] Аксенова, Юлия. Сантьяго Сьерра и его «эксплуатации человека человеком». URL: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/9848>.
- [5] Болотян, Ильмира. О феминистском искусстве в России. Кратко. Опубликовано в: И – искусство. Ф – феминизм. Актуальный словарь, Каталог выставки. Москва, 2015, с. 11.
- [6] Roberts, John. Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde. New York, 2015.



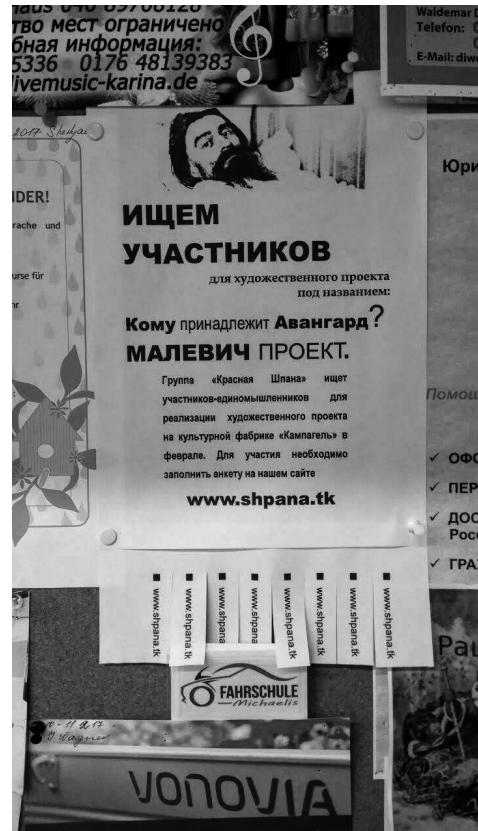
Часть 3

**Документация
перформансов**

Подготовка к проекту. Городское исследование



Гамбургский локальный журнал русско- говорящего сообщества «У нас в Гамбурге»



Объявление в магазине
«Микс Маркт» в Гамбурге



Первая неделя работы. Обсуждение планов



Дискуссия «Авангард национальный?» с профессором Франком Гольчевским



Первая неделя работы. Обсуждение планов

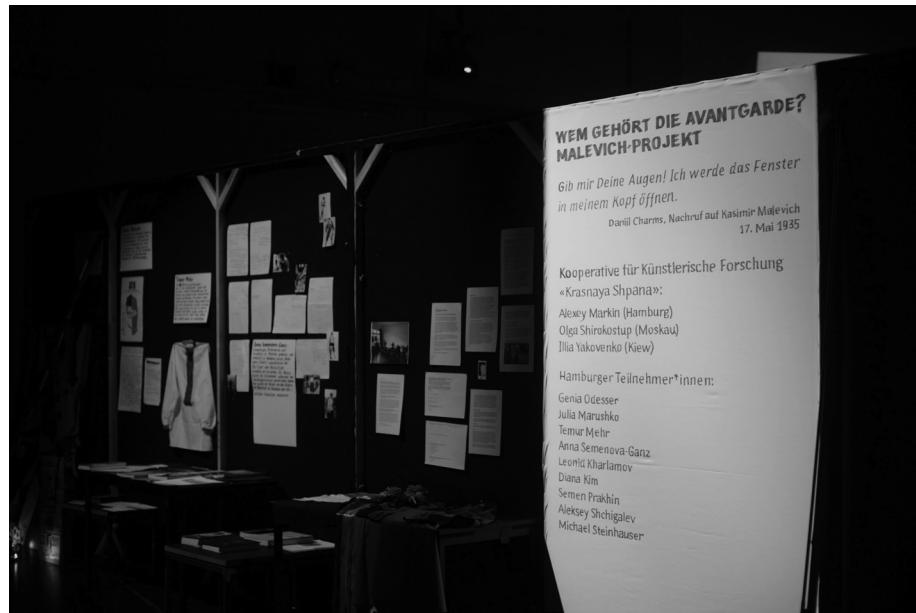


Игра «Мы.Малевич» от Анны Володиной для участников проекта

Перформанс «Кому принадлежит авангард? Малевич-проект»

февраль 2018

Часть 3. Документация перформансов



Выставочное пространство перед перформативной зоной

©Anastasie Bjalkovskaja



Библиотека по авангарду

©Anastasie Bjalkovskaja

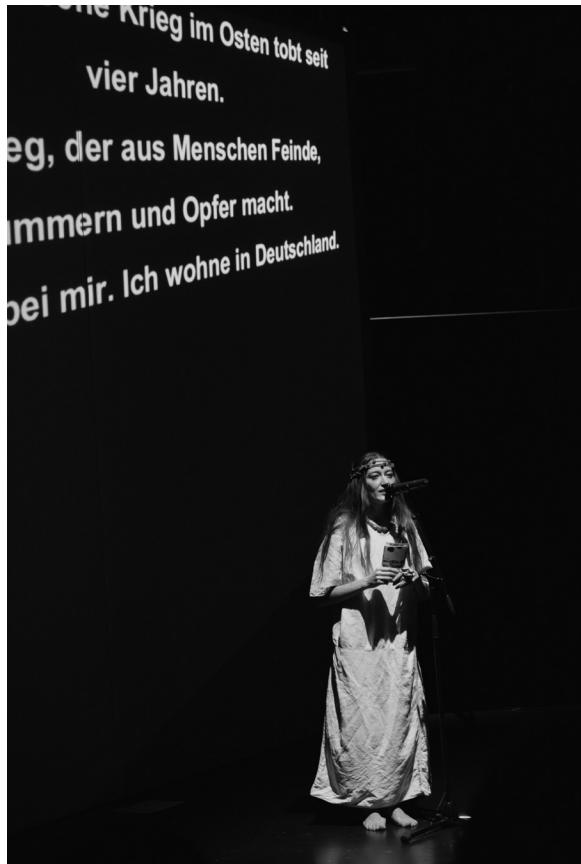
Перформанс «Кому принадлежит авангард? Малевич-проект»



©Wassily Zittel



©Wassily Zittel



Выступление Юлии Марушко
©Anastasie Bjalkovskaia

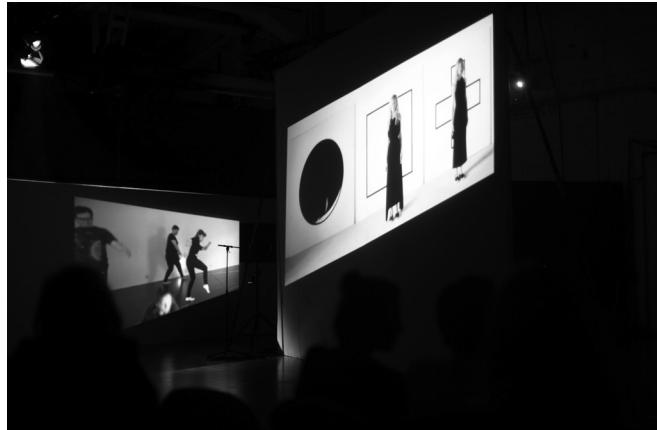


Входная зона
©Wassily Zittel

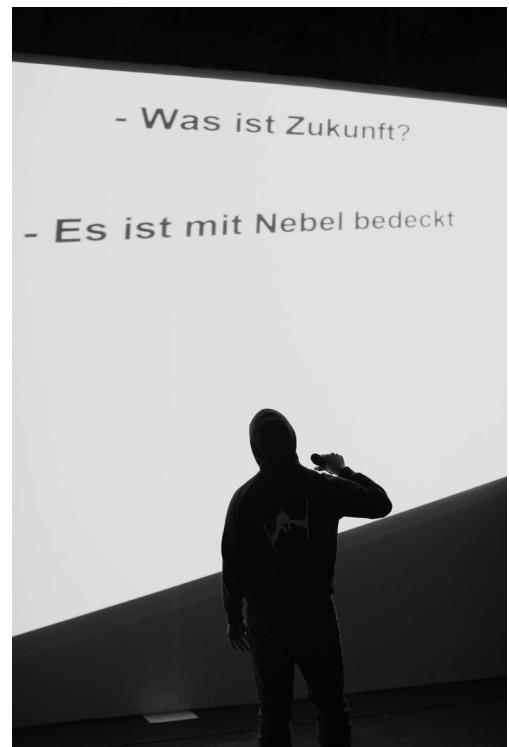
Перформанс «Кому принадлежит авангард? Малевич-проект»



Илья Яковенко — самопровозглашенный
культурный дипломат из Украины
©Anastasie Bjalkovskaja



Проектирование найденных в интернете
роликов перед началом перформанса
©Anastasie Bjalkovskaja



Семен Прахин — Унавис, герой будущего.
«Что такое будущее? Оно покрыто туманом»



Диана Ким фотографирует публику
во время своего выступления



Перформанс Оли
©Wassily Zittel



©Anastasie Bjalkovskaja



Алексей Маркин в перформативном
состоянии искусствоведа

KRASS Kultur Crash Festival.

Kampnagel Май 2018

Часть 3. Документация перформансов



Работа над партитурой (сценарием) для второго перформанса



Инфографика «Исторический авангард
в культурной политике России и Украины»
©Anastasie Bjalkovskaja



Репетиция перед музыкальным перформансом



©Anastasie Bjalkovskaja



«Машин Капут»



Начало перформанса
©Anastasie Bjalkovskaja



Женя Одессер читает текст во время перформанса
