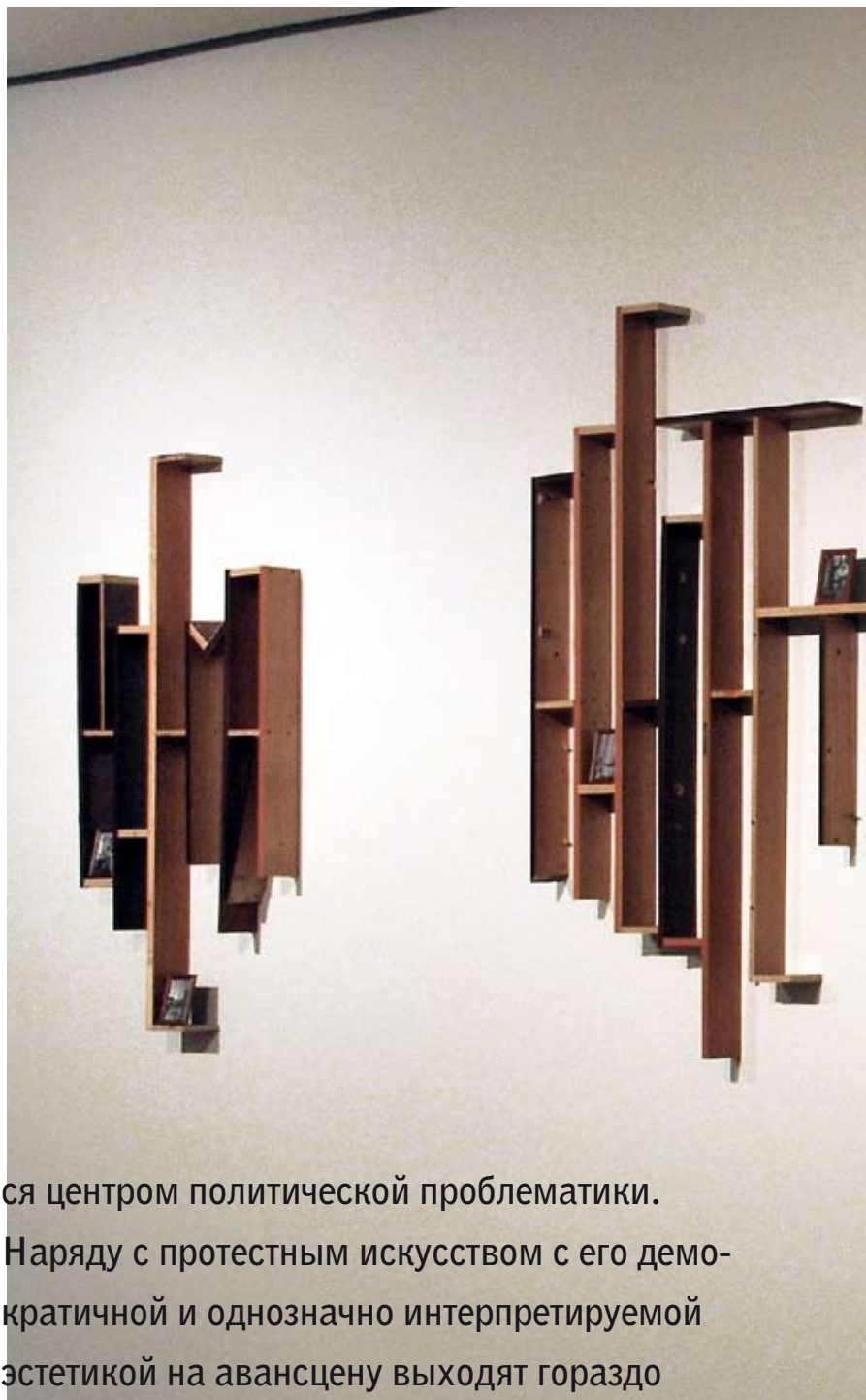


ПОЛИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ МОЛОДОГО ИСКУССТВА

Александр Евангели

Ответ на вопрос, что является политическим высказыванием в искусстве, сегодня менее очевиден, чем в прежние времена. Может показаться, что политика в жизни современного общества перестала играть сколько-нибудь существенную роль, перестала быть видимой, и в связи с этим искусство теперь исследует новые возможности репрезентации невидимого — саму ситуацию взгляда, в которой расплывчатое присутствие власти проявляется через привычные до невидимости умолчания и запреты. Между тем политическое неожиданным образом возвращается в невиданной остроте — и искусство становит-

ся центром политической проблематики. Наряду с протестным искусством с его демократичной и однозначно интерпретируемой эстетикой на авансцену выходят гораздо более тонкие стратегии анализа политик репрезентации или критического исследования самой ситуации видимости. Художники подвергают эстетическому рентгену структуры власти, общество, институции, систему искусства, мифологизированную историю — в отрефлектированном столкновении с ними молодое искусство осуществляет свою критическую работу.



Лев Шепелев

ВЕНЕЦИЯ. БОЛЬШОЙ КАНАЛ

1998. Бумага, итальянский карандаш, гуашь.



ПРИВАТИЗАЦИЯ ПРОТЕСТА

Наиболее определенно политический вектор прочитывается в художественной практике левого активизма, где социально-политическая проблематика и острые общественные конфликты, находящиеся в фокусе интереса массмедиа, тематизируются непосредственным образом.

Последовательный пример подобной стратегии — группа «Что делать?», нацеленная в основном на интернациональную репрезентацию. Новая работа группы — фильм-опера «Башня. Зонгшпиль» о низовых гражданских инициативах и акциях протеста против строительства комплекса «Охта-центр» в Санкт-Петербурге. Упование этого видео недавно воплотилось в реальность.

Член группы, художник-марксист Николай Олейников (выставки в галерее «RaregWorks» и ряде европейских институций), активно работает с левой тематикой, а жанрово — на границе между граффити, картиной, комиксом. Его произведения включают текст и содержат ясное политическое послание.

Художественным протестом последовательно занимается галерея «Жир» (кураторы Алена Лапина и Татьяна Волкова). Их коллективные выставки, весьма анархические экспозиционно и тематически, демонстрируют включение молодых художников в политическую проблематику. С галереей сотрудничают художники Иван Бражкин, группа ПГ, Виктория Ломаско, «Бомбиль», Григорий Ющенко, Софья Гаврилова и многие другие.

Молодое политическое искусство показывают также галереи «Риджина», GMG, «Берлога», галерея Петра Войса и кураторы (независимые или связанные с институциями) Мария Чехонадских, Юлия Аксенова («Гараж»), Андрей Паршиков (GMG), Арсений Жилаев («Площадка «Старт»»), Екатерина Лазарева.

ИСКУССТВО И ТЕРРОР: УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ «ВОЙНЫ»

В современном искусстве даже нарушение конвенций должно опираться на конвенции. И поэтому пренебрежение ими подрывает саму систему искусства и плохо считается как эстетическая практика. Такова активность группы «Война». Сейчас (10.12.2010) двое ее участников Олег Воротников и Леонид Николаев находятся в тюрьме. Им инкриминировано «хулиганство по мотивам ненависти или вражды в отношении какой-либо социальной группы» (в данном случае милиции) за акцию «Дворцовый переворот», в ходе которой они перевернули несколько милицейских машин. Криминальная квалификация акций связана с принципиальной активностью группы за пределами искусства. Можно сказать, что их акции очерчивают обширную социальную зону, в которой существуют действия, недопустимые для одних и приемлемые для других, — и в этом различии «Война» имитирует логику власти. Так, в перформансе «Мент в поповской рясе» участник группы в рясе священника и милицейской фуражке вывез из супермаркета полную тележку продуктов на глазах кассиров, охранников и покупателей, не расплатившись и не встретив никакого сопротивления, кроме молчаливой ненависти к персонажу.

Акции «Войны» указывают на уязвимость общества перед репрессивными практиками государства и интересами новых сословий. Произвол этих практик закамуфлирован социальной риторикой и законодательными манипуляциями.

Стилистически акции «Войны» существуют в спектаклярной логике медиа и не предполагают коммуникации; они даже не нуждаются в зрителе и теоретически могут не существовать в реальности, так как основаны лишь на реакции массмедиа.

Стратегии «Войны» трудно определить по тем же причинам, по которым трудно определить вектор современного террористического посягательства: оно анонимно, медийно, не выдвигает требований и не имеет никаких целей кроме тех, что достигнуты в ходе акции, не ищет союзников и свободно от моральных обязательств. И наконец, усиливает систему, против которой направлено.

Реакция художественного сообщества на арест «Войны» опирается на здравый смысл и человеколюбие, а именно: нарушения закона следует пресекать, но наказание должно быть мягким.

Однако логичнее была бы противоположная реакция: хулиганство «Войны» необходимо оправдать, а действия милиции подвергнуть расследованию. Привлекательность подобной инверсии не в формальном повторе сюжета «Осторожно, религия» (только с другими участниками), а в том, что законы тут вообще ни при чем.

Закон, а точнее, реальность его применения, всегда представляет собой социальную конвенцию. Сегодня такой точкой общественного согласия является недоверие к институтам государства — милиции, ФСБ, суду и т.п. Акции группы направлены на поиск зон, где состояние общества и регуляции власти находятся в противоречии, где власть представляет социальную угрозу. Со стороны группы это вполне политический, хотя и двусмысленный вызов. «Война» рождает призраки, на которые власть реагирует, однако угрожающая клоунада группы (вроде лазерной проекции на Белый дом) направлена не против общества, а против власти. Таким образом «Война» обнажает асимметрию и дисбаланс между интересами общества и власти.

Симпатии человека с улицы на стороне участников группы, а не сотрудников милиции и прочих коррумпированных системой чиновников и «силовиков». То есть непредвзятый суд (как медиум социальной конвенции) в такой ситуации должен принять сторону общества, реабилитировать хулиганов и таким образом указать на базовую истину существования государственных институций. Разумеется, это утопия, ирония которой еще и в том, что даже арт-сообществу сложно солидаризоваться с «Войной». Группа разрушит и эту солидарность как зачаток институциональности, против которой последовательно выступает.

В СТОРОНУ [ПОЛИТИЧЕСКОГО] ОБЪЕКТА

В 2000-х радикальные акционисты покидали поле битвы 1990-х, не забыв по завету Делеза и Гваттари «прихватить с собой оружие». Они двигались к абстракции и широко понятой эстетической автономии. Политические позиции превращались в форму. В результате этой эволюции выросло поколение художников, чьи красивые формальные вещи заключают в себе политическую рефлексию и апредставляют ее критично и остро, как объекты Саши Ауэрбах и Давида Тер-Оганьяна, или опосредованно и замысловато, как произведения Анны Титовой, Саши Сухаревой и Арсения Жилиева.

Номинант «Инновации-2009» Арсений Жилиев плотно занимается сюжетами прошлого века и работает с дискурсивными и визуальными реди-мейдами. Кажется, что работа с прошлым — не политическая работа, а что-то другое: исследование, оммаж, ностальгия, ризнактмент и т.д. Но не будем забывать, что история почти всегда передана нам современником и потому существует как актуальное высказывание.

История для Жилиева — это место расстановки акцентов и вместе с тем форма документального неодадаизма, в которой современные политические смыслы начинают светиться, как слова на пиру Валтасара.

Из распиленной советской мебели художник собрал четыре похожих на полки объекта, каждый из которых — слово из популярного в свое время плаката «Время работает на коммунизм». Слова почти скрыты за

сильно уплотненным советским шрифтом Футура. Четыре деревянных объекта просты и печальны, они сообщают о бренности политических упований, казавшихся незыблемыми, и о возвышенной утопии.

Работы Саши Ауэрбах отмечены критическим видением современности. Для выставки в Турине художница нашла на европейских помойках старую мебель и собрала из нее макеты документов, которые потребовали от нее европейские чиновники, когда она поступала в Венскую арт-академию. Брутальная условность инсталляции имела явную политическую направленность — репрессивный характер глобальной системы, которая декларирует стремление к открытости, но при этом совершенствует способы отбора и дисциплинарные фильтры.

Выставка Ауэрбах в берлинской галерее «Matthew Bown» (18 ноября — 18 декабря 2010 года) собрана из двух серий — видео и объекты, безупречно экспонированные. На трех экранах транслируется видеодокументация создания бомбы по рецепту из «Поваренной книги анархиста» (издание 1971 года), найденному в Сети. Проект прочитывается как вторжение третьего мира в первый, но интервенция нейтрализована мерцанием экранов на белой стене. В стилистике кулинарных ТВ-шоу художница предьявляет европейцу его глубинный неотрефлексированный страх. В какой мере этот страх подтвержден реальностью угрозы? Не является ли он симптомом манипуляции и воли системы к насильственному упорядочиванию общества? В перспективе такой зрительской рефлексии и предположения, что медиаобразы манипулируют нашим сознанием, видео становится местом консолидации протестов — гипотетической угрозы извне и сопротивления зрителя против медиа, обслуживающего глобализацию — новую колонизацию мира. Это трехканальное видео переосмысливает классический реди-мейд. В экспозиции рецепт теряет свою прагматику, бомба символически обезвреживается и в качестве произведения приобретает иную ценность, открывается для интерпретации. Но вместе с тем остается. Коллекционер, приобретая видео, может приобрести и бомбу, изготовленную художником.

Серия напротив экранов в том же пространстве — минималистичная работа со следами. Три белых куба напоминают американский минимализм 1970-х. Единственное место, нарушающее их безупречную поверхность, — неокрашенные прямоугольные участки фанеры, следы от неведомых произведений. Лаконичный прием превращает то, что казалось собственно искусством, в технический подиум или постамент какому-то иному искусству и постулирует смысловой разрыв, в котором произведение «зависает» между смыслами.

Воображаемое, то есть несуществующее в реальном мире, превращает реальность в искусство. После этого преобразования самой реальности можно исчезнуть (или не появиться) — медиум и воображаемое делают реальное эстетическим. В физическом мире такое превращение оставляет след, и иногда только след. Как на подиуме для произведений. Подиум для представления работ перестает быть равен самому себе,

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НЕВИДИМОГО И ПОЛИТИЧЕСКОЕ

Свобода с необходимостью рождает различные формы самоорганизации общества, что для власти означает потерю контроля. Способ этого избежать — структурировать общественное пространство внешними запретами, раздробить его и подставить сознанию дисциплинарную матрицу. Большинство законопослушных граждан воспринимают эту ситуацию как непреложную: человек вписан в дисциплинарный лабиринт, не осознавая того факта, что границы являются конструкцией

власти. В любом обществе запреты – невидимый шаблон, который формирует коллективное культурное самочувствие — характер социальной проблематики, тип и способ диалога с режимом, формы и направления общественного сопротивления и т.п.

Эту проблематику исследовали студенты школы им. Родченко в коллективном проекте «Зоны видимости».

В своих работах они следуют логике не только внешних запретов, но и непроговоренных, невидимых и тем раскрывают их и ту запрещающую инстанцию, которая ускользает от взгляда. Художников не интересует законность или незаконность запрета, они не делают различия между этими формами, более того, они добавляют к ним и другие запреты — социальные, индивидуальные фобические и т.д. — вроде слепых пятен. Их не волнует дисциплинарная сторона вопроса, они снимают где хотят — на Красной площади, в военной части, в туалете — именно для того, чтобы обнаружить и предъявить современные границы видимости, столкнуть наше зрение с нашими же внутренними запретами, показать обусловленность взгляда — законодательством, или историей, или социальным, жанровым, эстетическим, каким угодно шаблоном.

Даниил Зинченко в своей видеоинсталляции делает видимым хищный, звероподобный оскал в конструктивистской архитектуре Мавзолея, в его ритме вертикалей и горизонталей, и столкнувшийся с такой невероятной метаморфозой архитектуры зритель будет обнаруживать ее снова и снова — она стала видимой благодаря искусству. Софья Гаврилова в серии «Исчезающие объекты» привлекает наше внимание знакомыми, но не сразу узнаваемыми городскими пейзажами — порожденное ее фотографиями беспокойство связано именно с тем, что мы не сразу понимаем, что же в них не так (художница аккуратно удаляет из туристической картинки знаковые объекты власти). Зритель неожиданно открывает в себе привычку не замечать то, что считает главным в московском пейзаже — Кремль, здание Госдумы и т.д.

Разумеется, работа с границами нашей видимости — это работа с идеологическими запретами в нашей социальности, с запретами власти. Обнажение идеологических конструкций, которые определяют зоны видимости, — это более глубокая и подрывная политическая работа, чем прямое сопротивление нелепости запретов.

Работа «Дыра» Екатерины Явенковой предъявляет нам архаичную природу власти, которая проявляется в регулировании нашего зрения именно в том, что вменяет взгляду предел. И это также исследование природы власти как вопроса нашего зрения. Повторение высвечивает эту процедуру именно потому, что художник остается субъектом, делает прозрачной саму ситуацию установления границ зоны видимости.

Петр Жуков на заурядных бытовых фотографиях, найденных в Интернете, стирает то, ради чего эти карточки снимались, — самого портретируемого. В результате остается пространство, обычно ускользающее от нашего взгляда. И оно оказывается гораздо менее абстрактно, чем неизвестный портретируемый субъект. То есть абстрактным это пространство делает именно присутствие человека, который выступает в нем как вещь среди других вещей. И стирание человека возвращает пространству первоначальную субъективность и подлинность. Таким образом, абстрактный неизвестный субъект, сама его субъективность начинает определяться через возвращаемое его отсутствием пространство, через неповторимую, хотя и невыразительную интонацию места.

Выставка последовательно исследует границы видимости — мы начинаем понимать привычки нашего зрения. Например, в общественных туалетах мы не смотрим на окружающих людей, а видим их только в зеркалах (серия Натальи Ульяновой «WC»), избегаем опускать взгляд на молнии на брюках (работа Евгении Деминой «Слепое пятно»), не замечаем обнаженное постаревшее тело в окружении более молодых (работа Анны Антоновой («Moteru pliazas»)).

Есть еще важный слой социальной обусловленности нашего зрения, и тут работа художника гораздо более определенная. Дмитрий Володин («Стриг шот») выстраивает образ фотографа в общественном сознании как тень террориста.

Андрей Луфт снимает тех, кто не прошел отборочные туры на телевизионном проекте «Минута славы», Глеб Леонов — собак в московской подземке, Елена Гусева — осиротевших мальчиков в школе-интернате (проект «В пределах детства»).

Молодые художники мобилизуют наше социальное зрение. Они показывают, что зоны видимости — это проблема коллективного зрения, визуального бессознательного, то есть ситуация более фундаментальная, чем законодательная. Художники делают ее видимой.

Лев Шепелев

ВЕНЕЦИЯ. БОЛЬШОЙ КАНАЛ
1998. Бумага, итальянский карандаш, гуашь.

