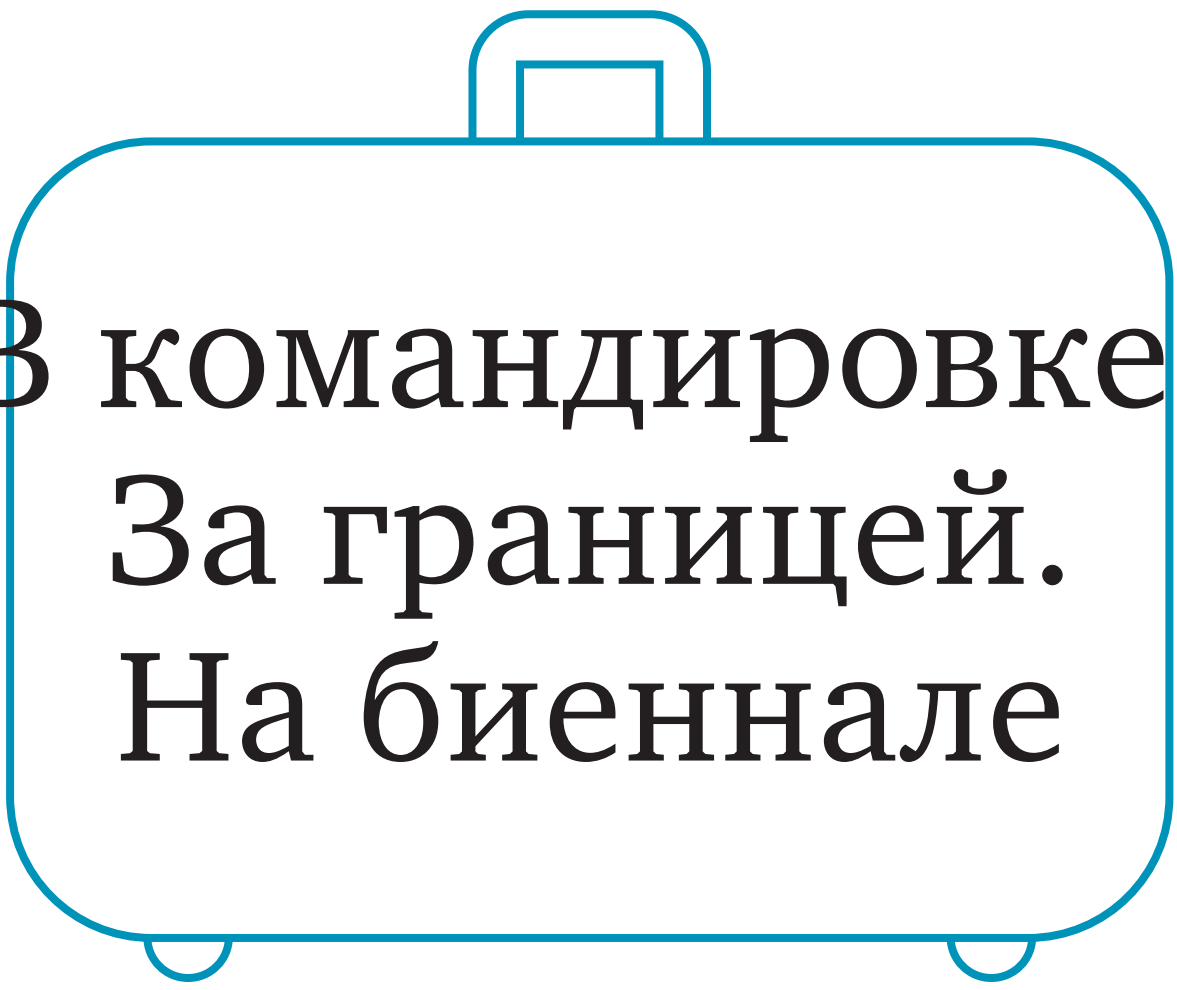


р а з н о г л а с и я



В командировке.  
За границей.  
На биеннале

*Nº 5*

Разногласия.  
Журнал общественной  
и художественной критики.  
№5: В командировке.  
За границей. На биеннале  
(Июнь 2016)

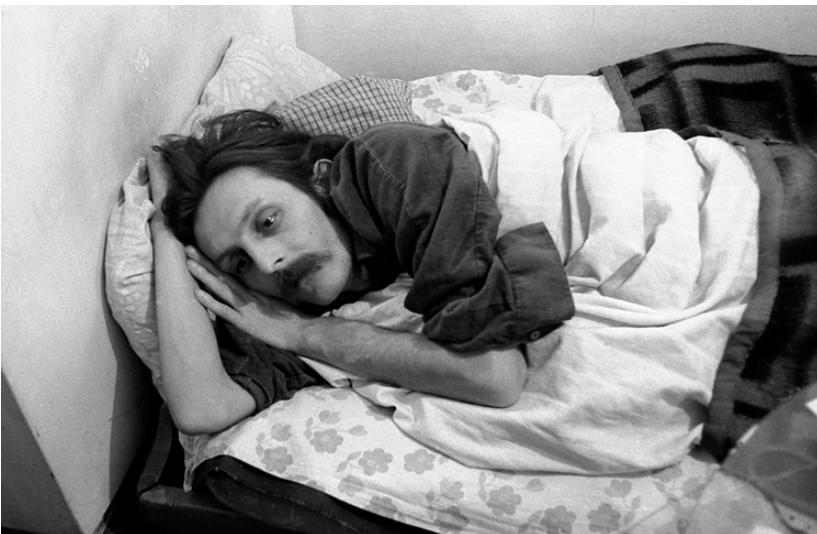
«Разногласия» – ежемесячное  
приложение к сайту Colta.ru.

## Содержание

Почему я не поехал на биеннале	5
ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Глеб Напреенко о теме нового номера «Разногласий» — «в командировке. За границей. На биеннале» — через ее отрицание</i>	
«Мы понимаем, что такое архитектура, когда наша жизнь зависит от нее»	10
НИКОЛАЙ ЕРОФЕЕВ <i>Николай Ерофеев о парадоксах архитектурной биеннале в венеции, ажурных сводах из грязи и лагере для беженцев, ставшем столицей</i>	
«Идеальная биеннале — поле, в котором происходит коммуникация внутри архитектурного сообщества»	23
НИКОЛАЙ ЕРОФЕЕВ <i>Николай Ерофеев поговорил с фотографом Юрием Пальминым о сложных отношениях архитектурно- го профессионализма и социальной озабоченности на этой Венецианской биеннале</i>	
Симптом — но чего?	
НИКОЛАЙ ЕРОФЕЕВ <i>Три с половиной мнения о российском павильоне в Венеции — и почему с Григорием Ревзиным иногда лучше не спорить</i>	33
Цифровое настоящее против других времен	
АНДРЕЙ ШЕНТАЛЬ <i>Андрей Шенталь ищет уязвимые места неуязвимо ироничной Берлинской биеннале коллектива DIS</i>	42
Армен Аванесян: «Современное искусство было изобре- тено в эпоху спекулятивного финансового капитала»	56
АНДРЕЙ ШЕНТАЛЬ <i>Философ о проекте народной спецслужбы, разоча- рованиях в искусстве и теории — и вере в отношения теории и искусства, несмотря ни на что</i>	

- Инго Нирман: «Свободная любовь — это неолиберальная идея» 66  
АНДРЕЙ ШЕНТАЛЬ  
*Андрей Шенталь поговорил с одним из авторов «Армии любви» о всеобщих проблемах в личной жизни и о том, что можно здесь поправить политическим усилием*
- Что люди делают за деньги? 77  
АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА  
*Александра Новоженова о своей собственной работе за деньги на «Манифесте-11» — быть прилежным туристом*
- Кристиан Янковский: «Банкиры — такие же сложно-строенные люди, как и художники» 85  
АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА  
*Александра Новоженова попыталась узнать у куратора «Манифесты-11» («Что люди делают за деньги»), зачем он устроил выставку о профессиях в одном из самых дорогих городов Европы*
- Ли Ледар: «Работники могут игнорировать и обесценивать менеджмент» 95  
АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА  
*Художник «Манифесты-11» в Цюрихе критикует кураторскую концепцию с помощью своей работы — группового психологического эксперимента под названием «Здесь и сейчас (Цюрих 1:1)»*
- Дневник июня. Можно жить так, но лучше ускориться 108  
ПАВЕЛ АРСЕНЬЕВ  
*Главный редактор альманаха «Транслит» Павел Арсеньев о своем путешествии по «биоразлагающейся» Европе*

# Почему я не поехал на биеннале



Младен Стилинович.  
Художник за работой.  
1973—1983  
© Wolny Uniwersytet  
Warszawy

*Глеб Напреенко о теме нового номера «Разногласий» — «В командировке. За границей. На биеннале» — через ее отрицание*

Ни на какую биеннале я не поехал. Я отправил в командировку на Архитектурную биеннале в Венецию Николая Ерофеева, на Манифесту в Цюрих — Александру Новоженову и на Берлинскую биеннале — Андрея Шенталя. Но сам никуда не поехал. Хотя вполне мог.

Этот жест отказа работает в бинарной логике включенности/исключенности, вписанности/выпадения, которой пронизана наша современность. Благодаря такой логике смыкаются личные неврозы и система общественного производства. Ведь современная производственная модель в странах первого мира

— называемая также постиндустриальной или постфордистской экономикой — задействует в качестве трудового ресурса саму нашу способность к общению и коммуникации (это показывают, например, Паоло Вирно и другие философы-постопераисты). Из-за этого теряет смысл разделение между досугом и работой, отдыхом и трудом: например, ваши личные дружеские связи, хобби и увлечения могут в любой момент быть капитализированы. Такая постфордистская модель производства идеально соответствует структуре обсессивного невроза, в котором субъект стремится полностью свести себя к артикулированному, поименованному, проговоренному и записанному — и тем самым умертвить себя.



Младен Стилинович.  
Художник за  
работой. 1973—1983  
© Wolny Uniwersytet  
Warszawy

Есть несколько исходов, несколько вариантов бегства из этой системы, являющихся одновременно ее органичными продолжениями. Первый — дауншифтинг, побег на природу, подальше от современного производства, связанный с ним, однако, золотой пуповиной, которая обеспечивает дауншифтеру комфорт или хотя бы средства выживания в выбранном им первозданном эдеме, будь то пляжи Гоа или леса Мордовии.

Второй исход — депрессия, внутреннее бегство, отказ от инвестиций своего желанья во что бы то ни было. Недаром депрессия сегодня признана заболеванием, по которому работник может получить больничный, а офисные сотрудники массово глотают антидепрессанты. Оба этих пути бегства — дауншифтинг и депрессия — при всей их искусительности служат лишь подтверждением той мысли, что никакого настоящего выхода и альтернативы сложившемуся порядку дел не существует.

Когда говорят о биеннальном буме, обычно рассуждают в той же парадигме, обнаруживая невозможность ускользнуть

<http://www.kommersant.ru/doc/2837283>

от машины производительной коммуникации. Эту невротическую холостую работу мысли проговорила, например, Анна Толстова [в своей статье](#) в журнале «Коммерсантъ Weekend», пародируя пароксизмы институциональной критики: «Одни биеннале слишком глобалистские, другие — чересчур локальные, третьи — образец пресловутой глокализации, а разве образцовость — то, что мы ценим в искусстве. Венецианскую биеннале давно пора закрыть за консерватизм, потому что принцип национального представительства морально устарел, Берлинскую тоже пора закрыть — за авангардизм, потому что стыдно торговать авангардностью на биеннальном рынке». И, как уже было сказано, мой отказ от поездки на биеннале вписывается в ту же логику.

«

## Офисные сотрудники массово глотают антидепрессанты.

»

<http://www.colta.ru/articles/art/306>

Все это неспроста: биеннальный бум, эта важнейшая часть разрастания мировой индустрии современного искусства, — современник становления глобального постфордизма. Двухгодичный биеннальный ритм — еще одно орудие подчинения искусства порядку менеджмента и администрирования, где все должно быть отмерено, учтено и записано. Биеннале пропускают один год, чтобы развернуться в следующий, — точно так же, как обсессивный невротик навязчиво считает свои шаги, переступая через ступеньку на лестнице. На примере V Московской биеннале это торжество менеджмента проанализировала [Александра Новоженова](#): «Интересы биеннале наконец-то стопроцентно совпали с интересами культурной администрации города: под эту связку подверстываются необходимое количество стройматериалов, труда, пусть даже бесплатного, масштаб, форма и тема — и в этом главный смысл и содержание грядущей выставки».

Но все-таки — можно ли совершить по отношению к со-

временности нечто, подобное акту психоаналитика по отношению к неразрешимым тупикам обсессивного невроза? Можно ли как-то обхитрить машину производства выставок и текстов — будь то журнал «Коммерсантъ *Weekend*» или «Разногласия»? По идее, именно такую возможность парадоксального прео-

«

## Современное искусство как особая позиция, которую занять никто и ничто не может.

»

доления бинарной логики включенности/бегства, производительности/стагнации, зависимости/автономии предполагает современное искусство. Но именно «по идее»: в большинстве своем встреча с современным искусством рутинна и не несет никаких неожиданностей. Именно в этом-то фокус: нет никаких гарантий удачности или судьбоносности встречи с современным искусством (как и встречи с психоаналитиком). Поэтому и важна идея современного искусства — как особого места, особой позиции в современности, которую, возможно, занять никто и ничто не может. Сходным образом Фрейд говорил о невозможности профессии психоаналитика, а Лакан сомневался, что аналитики вообще существуют.



Младен Стилинович.  
Художник за  
работой. 1973—1983  
© Wolny Uniwersytet  
Warszawy



И вот три человека отправились в три заграничные поездки — в поисках таких сомнительных встреч. Каждый из них добыл и привез с собой что-то свое. Перипетиям их свиданий с искусством и архитектурой, их неудовлетворенностям, провалам и, быть может, удачам и посвящен этот выпуск журнала.

А почему я на самом деле не поехал на биеннале, я вам не скажу.

# «Мы понимаем, что такое архитектура, когда наша жизнь зависит от нее»



Block Research Group.  
Проект на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Iwan Baan / BRG

*Николай Ерофеев  
о парадоксах  
Архитектурной  
биеннале  
в Венеции,  
ажурных сводах  
из грязи и лагере  
для беженцев,  
ставшем  
столицей*

Формат международной биеннале как смотра проектов со всего света подразумевает наличие общей темы, понятной участникам из разных стран. На прошлой Архитектурной биеннале куратор Рем Колхас ориентировался на обобщение архитектурного [опыта глобальной современности](#), стремясь выявить интернациональный язык современной архитектуры, который был бы узнаваем как универсальный код во всем мире. В этом году в ответ на глобальный гуманитарный кризис куратором был приглашен архитектор Алехандро Аравена — известный специалист по социальному жилью, который в своей куратор-

<http://www.colta.ru/articles/art/3561>

ской концепции выдвинул ряд проблем, призванных пронизать выставку общими поисками целесообразности и утилитарности. Он предложил такие универсальные вопросы, как миграция, сегрегация, загрязнение окружающей среды и социальное неравенство, а в ответ получил от участников выставки множество локальных примеров архитектурной практики в сложных ситуациях нелегальности, недостаточности бюджета, небезопасности или невозможности завершить строительство.



Симон Велес.  
Проект на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Simón Véléz

Алехандро Аравена с международной трибуны призывает архитекторов сплотиться против «неравенства и несправедливости» и встать на борьбу с «машиной капитализма, ответственной за распространение банальности и посредственности», полемически подразумевая под ней именно описанный Колхасом «опыт глобальной современности». Биеннале полна подобных высокопарных призывов и праведных лозунгов, а сам куратор объявил, что хочет, чтобы в его проекте прозвучал лейтмотив борьбы, которая ведется разными людьми в разных частях света. В стремлении сплотить этих людей Аравена собственноручно написал аннотации к выставленным в основной экспозиции объектам, так что в каждом тексте отмечена специфика борьбы того или иного архитектора против определенных ограничений. Вся история вместе называется «Репортаж с фронта». Идея борьбы видится куратором как объединяющая сила, которая, словно возрождая жизнестроительные амбиции модернизма, должна быть направлена на решение жилищного кризиса. И, судя по выставке, у социального проекта сегодня есть формула с довольно определенными составляющими.

### **Первая составляющая: естественные материалы**

Несмотря на то что тема биеннале этого года — проекты

для социально незащищенных слоев населения и исследования их жизни, ей нельзя отказать в зрелищности. В чем есть своя логика: бедность давно уже считается живописнейшей фактурой. И на этой выставке эстетика бедности складывается в свой стиль. Уже у самого входа на основную экспозицию зрителей встречают «натуральные» и «естественные» материалы — дерево, бамбук, холщовые веревки. Показателен проект [«Бамбуковые битвы и стратегии» колумбийского архитектора Симона Велеса](#). Велес возводит из бамбука все более сложные структуры: не останавливаясь на жилых домах, он строит общественные центры и крупные репрезентативные объекты, для создания которых стволы бамбука рефорсируются бетоном. Бамбуковая архитектура точно соответствует основным исходным задачам биеннального нарратива Аравены: тут и дешевые материалы, и экологически устойчивое развитие проекта, и финансово необеспеченные заказчики, и поиски обновления устаревших архитектурных кодов.

Второй тип широко используемых «натуральных» и «естественных» материалов еще более доступен — это грязь и глина. Множество проектов работает с кирпичами из них или с грязью как таковой. На выставке представлен, например, проект хижины живущей в Бангладеш архитектора Анны Херингер, построенной из грязи. Автор видит в грязи множество достоинств: «Грязь есть в изобилии всюду, она не требует обжига, чтобы приобрести свои окончательные строительные свойства, для возведения здания почти не требуется энергия, не загрязняется окружающая среда». Более того, постройка грязевых хижин не требует даже профессиональных рабочих, и Анна Херингер [курирует проекты школ в Бангладеш](#), строящихся по данной технологии силами самих местных жителей.

Такое возвращение в высокую архитектуру глины и кирпичей из прессованной земли стало лейтмотивом биеннале. С эстетической точки зрения эти материалы выгодно отличает особая тактильность, а возможность близко их рассмотреть и потрогать — одна из программных задач биеннале. И хотя эстетическая состоятельность этих материалов очевидна, можно спорить об их функциональных качествах в решении социальных задач. Однако за исключением нескольких проектов вопрос, всегда ли «натуральные» материалы оправдывают себя по сравнению с современными синтетическими материалами, такими, как пластик или бетон, почти не обсуждается. Поэтому в программном предпочтении «естественных» материалов

[http://worldarchitecture.org/architecture-news/cemhg/simn\\_v\\_lez\\_s\\_battles\\_and\\_strategies\\_with\\_bamboo\\_presented\\_at\\_the\\_venice\\_architecture\\_biennale.html](http://worldarchitecture.org/architecture-news/cemhg/simn_v_lez_s_battles_and_strategies_with_bamboo_presented_at_the_venice_architecture_biennale.html)

<http://www.archdaily.com/51664/handmade-school-anna-heringer-eike-roszag>

видится скорее не рациональность, а идеологически выдержанное ностальгирование — направленность в доиндустриальное прошлое, окрашенная печалью по близости к природе. Некоторые, как, например, швейцарский архитектор [Петер Цумтор](http://www.dezeen.com/2016/05/26/peter-zumthor-venice-architecture-biennale-2016-return-handmade-architecture/), [видят в этом обращении к «естественному» глобальный культурный поворот](#) — Цумтор полагает, что «неправильно думать, что современные технологии могут вытеснить традиционные формы».

<http://www.dezeen.com/2016/05/26/peter-zumthor-venice-architecture-biennale-2016-return-handmade-architecture/>

«

## — У нас нет кризиса беженцев, у нас есть жилищный кризис.

»

### **Вторая составляющая: высокие технологии возведения сводов**

Возвращение «натуральных» материалов сопровождается вторым компонентом современного социального проекта — конструктивным решением, позволяющим из этих материалов возвести крышу над головой. Эффективным сводом часто оказывается арочное перекрытие — таких сводов больше всего на выставке. Так восходящий к античности спор о специфике возведения арочного свода оказался как никогда актуален.

На биеннале представлено множество архитектурных студий, занимающихся расчетом легких и прочных конструкций. Это, например, невероятные [своды Block Research Group из Цюриха](#), которые возводятся из блоков по сухой кладке, без связующего вещества, то есть именно так, как возводились готические соборы. [Около десятка сводов принесло на биеннале участие технологического института MIT](#) — в этих проектах к разработкам дешевого и простого в строительстве свода подключаются студенты и молодые архитекторы. Для них возведение подобного свода — фактически пропедевтическая дисциплина. Кстати, одним из открытий биеннале оказалось внушительное количество думающих

<http://www.dezeen.com/2016/05/31/armadillo-vault-block-research-group-eth-zurich-beyond-the-bending-limestone-structure-without-glue-venice-architecture-biennale-2016/>

[news.mit.edu/2016/mit-venice-biennale-0527](http://news.mit.edu/2016/mit-venice-biennale-0527)

молодых архитекторов, способных на артикулированные программные высказывания. Студентов задействует в своем проекте арочных сводов также и студия Нормана Фостера. Созданный ими проект предлагает разместить в Африке [дропопорты для доставки посылок в отдаленные регионы](#). Первый такой порт планируют открыть в Руанде в 2020 году.

Тут показательна судьба главного приза биеннале — «Золотой лев» [достался парагвайской архитектурной студии Gabinete de Arquitectura](#). Ее главный архитектор Солано Бенитес — за кирпичную арку. Бенитес известен работой с отработанным и битым кирпичом. Из этого мусора его студия возводит в Парагвае то, что не под силу бетону: они выкладывают кирпич по опалубке, получая пирамидальные своды, вливают раствор между кирпичами и делают несущие предварительно изготовленные детали с ребрами жесткости. При этом архитектор настаивает на практической стороне своей работы: «Меня называют лордом кирпичей. Но я ненавижу кирпичи. Кирпич — глупый материал. Только человеческое воображение может преобразовать его и выявить его силу. Но это не дух кирпича, это моральная сила человека. <...> Я ненавижу экспериментировать. Эксперимент — лишь часть процесса производства знания, а только знание может изменить наше общество. И это задача нашей профессии». Представленная на выставке кирпичная параболическая арка смонтирована из предварительно изготовленных элементов. Конструкция не нуждается в каркасной поддержке, а ее легкость позволяет сэкономить до 70% материала по сравнению с другими аналогами. Открытые стены

<http://www.fosterandpartners.com/news/archive/2016/05/norman-foster-s-droneport-prototype-goes-on-show-at-the-venice-biennale-2016/>

<http://www.dezeen.com/2016/06/03/gabinete-de-arquitectura-latticed-brick-arch-giardini-central-pavilion-venice-architecture-biennale-model-for-low-cost-construction/>



Block Research Group.  
Проект на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Anna Maragkoudaki  
/ BRG

очень удобны для жаркого климата, и многие проекты Бенитеса были успешно реализованы в Парагвае. Единственный их минус — в том, что экономия строительного материала часто оборачивается дополнительными затратами рабочей силы



для возведения. Однако Аравена видит и в этом дополнительное социальное значение: «В развивающихся странах строительная отрасль часто представляет собой не только ремесло, но и способ сдерживать безработицу; именно поэтому там отдается предпочтение трудоемкому строительству при дешевых материалах».



Фонд Нормана Фостера.  
Визуализация прототипа дроно-порта, представленного на 15-й Венецианской архитектурной биеннале, 2016  
© Foster+Partners

### Социальные проекты как инструмент урбанизации

Построенный по приведенной формуле («естественные» материалы плюс высокотехнические конструкции) социальный проект имеет утилитарную задачу: решение жилищной проблемы. «Выставка должна вдохновить возрождение хорошо спроектированного социального жилья, — говорит Аравена. — Города растут и будут расти еще быстрее. Более миллиарда сельских жителей переместится в города в следующем десятилетии». При этом правильный социальный проект на выставке видится именно в свете урбанизации. «У нас нет кризиса беженцев, у нас есть жилищный кризис», — сказал Петер Кахола Шмаль на открытии немецкого павильона, посвященного встраиванию мигрантов в немецкую городскую среду. При этом он подчеркивает, что излишнее акцентирование этнической специфики в социальных проектах урбанизации неэтично: «Нам надо построить хорошее доступное жилье, только так мы можем противостоять правому крылу и воздействовать на публичное мнение в отношении беженцев». И именно в свете задач равноправной урбанизации и предоставления все увеличивающемуся числу людей минимальных удобств представляется Аравене сама задача расселения. Так, очень показательно, что его собственный наиболее значимый социальный проект — [реализованный в Чили Elemental](http://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental) — предложил

<http://www.designboom.com/architecture/rural-urban-framework-venice-biennale-settling-the-nomads-06-05-2016/>

пострадавшим от наводнения переселенцам предоставить именно постоянное жилье, а не временное. То есть Elemental — образец проекта, заключающего в себе сам геном городского развития, с акцентом на участие общин. Похожим образом в Улан-Баторе [проект группы Rural Urban Framework](#) нацелен на помощь кочевникам, оседающим в черте города. Их юрты должны встраиваться в процесс урбанизации, и они должны получать доступ к необходимым базовым удобствам на одном уровне с другими горожанами. Поэтому RUF предлагает кочевникам типовые юрты и необходимую инфраструктуру. Предоставление доступа к инфраструктуре — вторая коррелирующая с жильем тема. Программы, предоставляющие людям жилье и доступ к инфраструктуре в исключительно сложных условиях, становятся радикальными жестами. Таков, например, выигравший проект перуанского павильона — он предлагает проекты школ для постройки в джунглях Амазонки, чтобы школьники и там имели полноценный доступ к благам цивилизации.

«

— Меня называют лордом  
кирпичей. Но я ненавижу  
кирпич.

»

Однако вопросы может вызвать жанровая обусловленность подобных проектов, которые рассматривают сложные социальные условия с позитивной точки зрения, как «поле для взаимодействия» и предложения чаще потенциального, нежели реального, решения. При этом из обсуждения оказывается зачастую исключенным ряд ключевых болезненных вопросов, формирующих сегодня поле архитектурной практики. Например, в обсуждении проблем расселения мигрантов обычно умалчивается реальность правого политического поворота, который происходит в европейских странах. Также характерно, что многие проекты сделаны европейскими архитекторами «на экспорт», а на открытии биеннале, как отметили критики,



<https://architektin.wordpress.com/2016/05/28/reporting-from-which-front-aravenas-sexist-opening-panel/>

с «репортажем с фронта» выступали исключительно белые мужчины, состоявшиеся звезды архитектуры, высказывавшие свои экспертные мнения о проблемах третьего мира. Здесь очевиден европоцентризм в организации архитектурной поддержки странам третьего мира, свойственный вообще логике гуманитарной помощи.



Солано Бенитес, Gabinete de Arquitectura. Проект на 15-й Венецианской архитектурной биеннале, 2016 © Amy Frearson

### Палатка как символ временного, грязь как символ постоянного

Наряду с профессиональными архитектурными проектами одной из важных тем выставки стало временное жилье. На биеннале показаны лагеря для беженцев и переселенцев, воензированные временные поселения. Самые массовые временные поселения, как выяснилось, имеют религиозный характер. Таков, например, город, строящийся раз в 12 лет по случаю религиозного индуистского праздника Кумбха-мела. Этот ментально разворачивающийся проект имеет ни с чем не сравнимый масштаб — он рассчитан на 100 миллионов человек при одновременной вместительности до 5 миллионов. Таким образом, каждые 12 лет отдельная сельская местность претерпевает самый радикальный процесс урбанизации. Как подчеркивает Аравена, подобные эфемерные спонтанные города-призраки — именно тот контекст, который может породить сейчас новые пространственные и архитектурные формы, хотя зачастую кажется, что во временном поселении сложно разглядеть собственно архитектуру.

Лагерь для беженцев — другая, несвободная, крайность временного поселения. Страна, строящая лагерь, берет на себя ответственность за обеспечение беженцам жизненного ми-

<http://ephemeralurbanism.com/>

нимума — предоставление им крыши над головой и питания. Однако такие лагеря закрыты и охраняются, поэтому мигранты оказываются изолированы и лишены политических прав, включая право передвижения по стране. Существование в лагере, если иметь в виду временность подобной ситуации, сводится к сугубо физиологическому поддержанию жизни. Лагерь переселенцев строится в спешке, предоставляя лишь базовые условия человеку в расчете на то, что вскоре он отправится дальше. Власти не хотят инвестировать деньги в постройки, которые не просуществуют долго. Но зачастую пребывание в лагере затягивается.

«

## Европоцентризм, свойственный вообще логике гуманитарной помощи.

»

<http://www.western-sahara-pavilion.org/>

Проект Мануэля Херца исследует, как появившийся на территории Алжира лагерь Рабуни превратился из временного поселения в настоящий город. Херц представил [павильон непризнанной народности сахарави](#) — формально это лишь часть основного проекта, однако она размещена в Джардини на правах отдельного павильона. В 1975 году Западная Сахара была оккупирована Марокко. С началом партизанской войны большинство местного населения бежало в Алжир, где было размещено в лагерях для беженцев. Случай лагеря Рабуни, появившегося в 1976 году, уникален своей трансформацией в полноценную столицу народа сахарави. За 40 лет в лагере вырос полный набор институтов, присущих любой столице: парламент, несколько министерств, национальный музей, архив и множество других институций. У лагеря есть свое управление, более того, его границу охраняют солдаты собственной армии. «Этот лагерь уникален не только потому, что он единственный имеет собственную администрацию.

Но также он стал центром социальных, культурных, экономических связей; так у лагеря появился формальный статус города, — говорит куратор проекта Мануэль Херц. — Но главное, случай Рабуни показывает, как лагерь может физически работать как механизм национального строительства народности, лишенной собственной территории. Сахарави используют этот лагерь для освобождения». Некогда временные дома об-



Rural Urban Framework.  
Проект на 15-й Венецианской архитектурной биеннале, 2016  
© Rural Urban Framework

растают дополнительными слоями грязи и кирпичной кладки и превращаются в капитальную застройку. «Я занимаюсь этим не потому, что это работа в ситуации чрезвычайного положения, а потому, что это хорошая архитектура и она заслуживает того, чтобы к ней серьезно относились. Мы не нужны им. Они не глупые. Их не нужно ничему учить. Они сами все организуют», — говорит Херц.

В постройках беженцев противоречие между временным и постоянным находит материальное воплощение. С одной стороны, палатки, которыми полны лагеря, — это временная мера «технологической помощи», и соответственно они строятся из высокотехнологичных материалов. Глубоко укорененная в кочевом образе жизни палатка — временная поддержка жизни. Постоянное же воплощается грязью, из которой строятся дома оседлых культур. Грязь видится как глубоко традиционная техника производства архитектурной формы. Из грязи строится вернакулярная архитектура, которая удостоивается на биеннале самого подробного изучения. Ее важность неоднократно подчеркивал Аравена, говоря о «мудрости фавел и трущоб». На выставке представлены подходы к серьезному изучению бразильских трущоб и предложения по использованию их опыта — таков проект Кристиана Кереза «Учась у фавел (пытаясь не романтизировать их)».

<http://www.archdaily.com/788422/blue-architecture-of-un-peacekeeping-missions-inside-the-netherlands-pavilion-at-the-2016-venice-biennale>

Рассмотрению перехода между временным и постоянным и проблеме изолированности посвящен [павильон Нидерландов, который представил исследование о миротворческих миссиях ООН](#). Работа анализирует одну из самых сложных ситуаций развития урбанизма — в условиях военного конфликта. Военные базы ООН — предельно охраняемые объекты. Существовая на полном самообеспечении и будучи ограждены колючей проволокой, они полностью изолированы от внешней среды, в которой находятся. При этом их численность очень внушительна — миротворческие операции ООН разворачиваются в крупном масштабе в сотнях городов по всему миру. Проект Малкит Шошан (известной своими исследованиями архитектуры военных баз) изучает возможность постепенного приспособления лагерей к окружающей среде, так, чтобы по окончании миссии ООН ресурсы и инфраструктура могли бы стать основой центров городских поселений. Предлагаются шаги для постепенного наращивания связей лагерей с внешним миром вплоть до полного слияния базы с городом. Архитектура военного присутствия миссий по поддержанию мира рассматривается как эффект, производимый в урбанистике гуманитарным кризисом.

«

**Спонтанные  
города-призраки —  
тот контекст, который может  
породить сейчас новые  
архитектурные формы.**

»

#### **Социальные памфлеты в Джардини**

Проект голландского павильона — разумеется, далеко не единственный удачный из национальных павильонов. В этом году ряд национальных экспозиций ведет диалог с основной выстав-



кой биеннале, являясь скорее свободными размышлениями вокруг нее, реализованными в формате лаконичного высказывания, памфлета. Однако именно этот «свободный» формат зачастую позволяет произвести четко сформулированное высказывание.



Мануэль Херц.  
Проект на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Iwan Baan /  
Western Sahara  
Pavilion

[labiennale.  
art.pl/en/  
exhibition](http://labiennale.art.pl/en/exhibition)

Так, в польском павильоне остро, открыто и прямо ставится тема труда, присутствующего в каждой постройке. Проект [Fair Building](#) фокусирует внимание на самых недооцененных участниках архитектурного процесса: строителях. Павильон показывает, что за передовыми технологическими достижениями в строительной области по-прежнему стоит в основном ручной труд. По словам куратора, «нас интересует, как сделать этот процесс не только эффективным, но и справедливым». При таком смещении фокуса на человеческие издержки вскрывается важная недоговоренность архитектурного процесса.

Возможность исследования архитектуры через экстремальную ситуацию представлена в павильоне Уругвая, который,



Малкит Шошан.  
Павильон  
Нидерландов на  
15-й Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Iwan Baan / Het  
Nieuwe Instituut

<http://myartguides.com/national-participations/uruguay-2016/>

<http://news.nationalgeographic.com/2016/04/160403-andes-uruguay-rugby-cannibal-plane-crash-canessa-ngbooktalk/>

например, рассказывает историю национально-освободительного партизанского движения [Тупамарос в Уругвае 1960-х — 1970-х годов](#). Левые радикалы, не имея возможности прятаться в сельве и горах (в стране нет ни того, ни другого), скрывались в городе, где находили способы перемещаться незамеченными по городским коммуникациям, реализуя тактику городской герильи. «Мы понимаем, что такое архитектура, когда наша жизнь зависит от нее», — говорит куратор. Другая история в павильоне Уругвая — о самолете, упавшем в Андах в 1972 году, когда чудом выжившие столкнулись с проблемой приспособления обломков самолета в [качестве укрытия в холодной горной пустыне, в которой они оказались](#). Аскетическую экспозицию павильона дополнял вырытый тайник для незаконно приобретенных вещей. На открытии павильона посетителям выдавали скрывающие лицо «дождевики-невидимки» и призывали, надев их, украсть и принести в подпол что-нибудь из других павильонов — по словам кураторов, только незаконный акт воровства может освободить заявленную на выставке атмосферу «неформальности» от присущей ей лицемерия.



Доминика Яницка, Мартына Яницка, Михал Гдак. Кадр из пятиканальной видеоинсталляции «Fair Building» в павильоне Польши на 15-й Венецианской архитектурной биеннале, 2016  
© Fair Building

This is something that will remain after us and  
this facade...

Остается только сожалеть, что среди этих ярких высказываний не оказалось работ из постсоветского пространства — например, заявленный биеннале спектр проблем был проигнорирован российским павильоном. Кроме вписавшегося в биеннале своей «бедной эстетикой» павильона Александра Бродского, на выставке не было представлено проектов о социальных проблемах архитектуры в России, будь они даже созданы иностранными специалистами. Хотя поле для возможных высказываний о социальном в нашей архитектуре очень обширно.

# «Идеальная биеннале — поле, в котором происходит коммуникация внутри архитектурного сообщества»



Марионетка  
с выставки  
Selfie Automaton  
в павильоне Румынии  
на 15-й Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Dacian Groza

*Николай Ерофеев поговорил с фотографом  
Юрием Пальминым о сложных отношениях  
архитектурного профессионализма  
и социальной озабоченности на этой  
Венецианской биеннале*

<http://www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/aravena/>

— Юрий, вы говорили, что лучшее произведение на биеннале — это ее постер. Он иллюстрирует [эссе куратора выставки Алехандро Аравены, которое описывает встречу с женщиной-ученым в пустыне](#).

— Да, действительно, это потрясающий визуальный образ, одно из самых сильных высказываний биеннале: женщина-ученый, которая забралась на стремянку в пустыне, чтобы

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%84%D1%8B\\_%D0%9D%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%84%D1%8B_%D0%9D%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B8)

увидеть [линии Наски](#). Для исследования она не могла пользоваться техникой — дронов тогда не было, а машина испортила бы «картину» следами от шин. Поэтому женщина предпочла подняться на стремянку и с нее посмотреть на то, что снизу казалось просто грязью, — это очень сильный образ. Мы обычно смотрим на архитектуру глазами пользователя этой архитектуры. Но если сменить точку зрения, приняв вот такую несколько нелепую позу, — увидишь что-то новое и важное.

— На биеннале действительно много точек зрения на архитектуру. Но не кажется ли вам, что в этот раз сделано много отступлений непосредственно от архитектуры на другие темы — политику, социальные проблемы?



© Bruce Chatwin

— Отступления от архитектуры могут быть разными. Кому-то может не хватать архитектуры в работе, говорящей именно об архитектуре, но языком, отличным от демонстрации ее непосредственных проекций — таких, как план, макет или фотография. Точно так же, как, оперируя непосредственно архитектурным материалом, можно говорить о социальных проблемах. Недостаток архитектуры бывает достоинством высказывания об архитектуре. Для меня проблема этой биеннале в другом, а именно — в радикальном отличии кураторского подхода Аравены от подхода Рема Колхаса два года назад.

— То есть эта биеннале сильно отличается от предыдущей?

— Да, и мне как фотографу должна быть ближе избыточная



визуальность биеннале, которую курировала Кацуо Седзима в 2010 году, но как человеку, заинтересованному в процессе, мне была ближе прошлая биеннале Колхаса, потому что это была совокупность высказываний на одну, чрезвычайно важную, тему. В нынешней биеннале, как мне сперва показалось,

«

**Нет эксперта, который может уверенно сказать, что та или иная архитектурная деятельность поможет или не поможет решить какие-то социальные вопросы.**

»

не хватает структурированности множественных высказываний. Все они индивидуальны и самодостаточны, и куратор не смог «сшить» их в единый нарратив. Однако после еще одного дня, проведенного на выставке, я склонен считать ее удачной, причем по той же самой причине. Кураторство Аравены демократичнее, чем авторитарное руководство Рема, поэтому результат вышел менее цельным и эффективным, но, пожалуй, более интересным в своей сложности и неоднозначности.

— Тема биеннале — социальные проекты, помощь и поддержка нуждающимся. Но насколько можно доверять такой патерналистской интенции архитектора помочь странам третьего мира? Уже несколько десятилетий звучит скептическая критика способности модернистского проекта изменять жизнь людей к лучшему. Вспомнить хотя бы книгу [«Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed»](https://www.amazon.co.uk/Seeing-Like-State-Condition-Institution/dp/0300078153).

— Есть разные точки зрения на так называемый провал гуманистического модернистского проекта. Я считаю, что если и можно говорить о провале, то это скорее провал не из-за

слишком интенсивного проективного процесса гуманистического мышления, а оттого, что вначале этот процесс был чрезвычайно интенсивен, потом оборвался, а по инерции ничего не пошло, потому что об этом в какой-то момент просто перестали думать. То есть срыв произошел, когда оборвался этот мыслительный процесс. Не оборваться он не мог, поскольку был слишком интенсивным, а поддерживать такой накал было невозможно. Упомянутая вами критика была заслуженной и потому, что модернистская попытка предложить универсальное решение социальных проблем выглядела наивной.



Кристиан Керц.  
Incidental Space,  
инсталляция.  
Павильон  
Швейцарии на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Oliver Dubuis /  
designboom

Я считаю, смешение социальной озабоченности и профессионализма должно происходить не в профессиональном дискурсе, а внутри отдельной личности. И социальность в архитектуре должна идти от гуманистического в человеке. То есть архитектор как человек должен быть озабочен социальным — и при этом говорить об архитектуре на профессиональном языке.

— **Что вы думаете об искренности и действенности предъявленного на биеннале социального проектирования? Не кажутся ли некоторые проекты спекуляцией на социальные темы? Выставлены красивые вещи, которые встраиваются в нарратив посредством комментария об их социальной подоплеке.**

— Тут встает более серьезный вопрос: достаточно ли мы компетентны, чтобы сказать, где спекуляция, а где нет. И я уверен, что нет эксперта, который с достаточной долей уверенности может сказать, что та или иная проективная архитектурная деятельность в исторической перспективе поможет или не поможет решить какие-то социальные вопросы. Если бы такой эксперт существовал, он, безусловно, находился бы сейчас в самом центре архитектурного дискурса.

— **А как же выход на массовое производство? Эта тема мне**

показалась абсолютно исключенной. Показаны индивидуальные решения архитекторов, но какой эффект будет от их внедрения в массовое строительство? Это остается загадкой.



Марионетки  
с выставки  
Selfie Automaton  
в павильоне  
Румынии на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© Dacian Groza

— Несомненно, это интереснейший парадокс биеннале. Но я его объясняю так. Для меня идеальная биеннале — это поле, в котором происходит интенсивная коммуникация внутри архитектурного сообщества, причем внутри самой важной его части, представляющей «интеллектуальный командный центр». Это общение интеллектуальных агентов влияния, которые взаимодействуют на особом метаязыке — хотя и обладающем признаками архитектурного языка, но формирующемся над ним. Высказывания на тему массового жилья могут иметь совсем другую форму, нежели само массовое жилье и его проекты, и быть не проговорены явно, однако они будут работать внутри этой среды агентов влияния, так что это приведет к новым типологиям в массовом строительстве или, например, к новому пониманию монотонности застройки... Хотя на визуальном уровне, как только появляется массовое строительство, зрителю биеннале дают понять, что это абсолютное зло, от которого нужно переходить к сугубо индивидуальным проектам. — То есть архитектурная биеннале — это своеобразная высокая мода? И поэтому более закрытое и внутрицеховое событие, чем биеннале художественная? Ведь на художественной биеннале предъясняется готовый продукт, а тут — только проекции...

— Да, это как очень высокая мода. Обычная мода все же существует для широкого потребителя, для телевизора, для красоты — а архитектурные высказывания по-настоящему понятны только в контексте современного теоретического профессио-

нального дискурса. Проект Кристиана Кереца для меня — лучший пример высказывания, работающего именно в этом внутреннем дискурсе.

<http://www.designboom.com/architecture/venice-architecture-biennale-2016-swiss-pavilion-christian-kerez-05-26-2016/>

— Его работа многих озадачила (**Кристиан Керец поместил в швейцарском павильоне белое облако из фибробетона.** — *Ред.*). Как именно работает это высказывание?

— Насколько я понял, Керец ставит важный вопрос об автономии архитектуры. Его интересует, каким образом можно репрезентировать архитектуру медиальными средствами самой же архитектуры. При этом она редуцируется до технологии репрезентации, из нее исключаются дополнительные элементы: заказчик, «архитектурное творчество», нормативы (крайне важная тема для Кереца), так что остается только то, без чего не обойтись. А именно: архитектура не существует без пространства — оно задано павильоном. Архитектура не существует без проекта — проект мы очищаем от «творчества», и у нас остается компьютерная модель. Архитектура не существует без ремесленности — человеческого труда. Керец выставляет получившуюся триаду: пространство (павильон), ремесло (труд) и проектирование (компьютерный проект). Поэтому его высказывание не имеет связи ни с реальными проектами, ни с реальными проблемами, но пытается решить, как можно выделить архитектуру из обширного комплекса окружающих ее контекстов: из политики, социологии, изобразительного искусства, дизайна.

«

## У молодых архитекторов сегодня нет будущего.

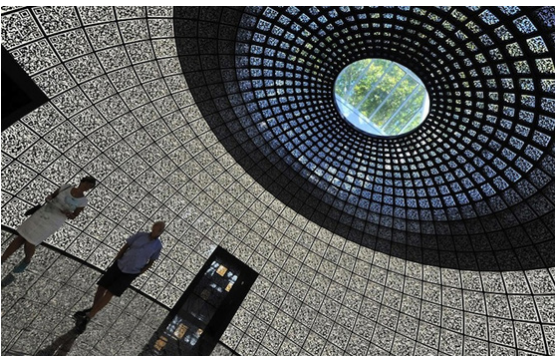
»

— И оказалось, что чистая архитектура приобретает форму пельменя?

— Да, именно, получился пельмень, и это очень здорово. Керец дает отправную точку, показывает: так выглядит сердцевина архитектуры. Это архитектура об архитектуре. А вот экспозиция румынского павильона — противоположный пример. Это яркое, многосмысловое высказывание, но архитектура

<http://www.archdaily.com/788539/selfie-automaton-inside-romaniaspavilion-at-the-2016-venice-biennale>

— совсем не его содержание, а только предлог. ([В павильоне Румынии представлена интерактивная инсталляция, в которой посетителю предлагается управлять марионетками и в какой-то мере самому превращаться в марионетку.](#) — *Ред.*) Оно о том, что у молодых архитекторов сегодня нет будущего. Как эти марионетки, они должны воспроизводить архитектурную ситуацию, не имея шансов совершить революцию и как-то изменить положение дел. Работа также ставит вопрос о том, кто крутит колесо и заставляет марионеток двигаться. Может быть, он не управляет ими, а сам является одним из элементов механизма постоянного самовоспроизводства капитализма. Способность архитектуры произвести что-то принципиально новое становится иллюзией, и эта капиталистическая логика воспроизводства не может быть изменена. Стирание различий между марионетками и их кукловодами — это очень красивая и точная метафора. Проблема, однако, в том, что точно так же, как архитектуру, ею можно описать и сегодняшнюю фундаментальную науку или современное искусство. То есть это универсальная метафора.



Павильон  
России на 13-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2012  
© Patricia Parinejad

— Если говорить об отношениях в архитектурной среде, на биеннале оказались неожиданно почти не проговоренными вопросы труда и общения с заказчиками. Эти темы можно было бы так же проблематизировать, выделяя их специальными средствами, как и в работе Кристиана Кереца.

— Да, действительно, на эту тему сказано немного — но зато довольно метко и точно. Очень яркое высказывание — павильон Польши. С темой труда работают чилийские архитекторы, которые привезли на биеннале бруски из травертина и расставили их по территории Арсенала и в Кордерии. Этот травертин — отработка, побочный продукт, который приходится извлекать на разработках медной руды в Чили. Поскольку он очень

дешев, его там используют для всего подряд, включая заборы для этих самых рудников.

Вообще Аравена устроил на биеннале в хорошем смысле местничество. Он выставляет то, что он знает лучше всего: современную чилийскую архитектуру. Оказалось, что в Чили множество интересных, активных и рефлексивных молодых архитекторов. На мой взгляд, именно так должно выглядеть национальное присутствие на международной выставке.

«

## В экспозиции российского павильона все модернистские объекты ВДНХ были вычищены.

»

— В этом году социальной тематикой биеннале нивелируется национальная специфика архитектурного процесса — то есть биеннале противостоит идее, заданной колониальной логикой репрезентации, принципиально заложенной в самой концепции и архитектуре национальных павильонов в Джардини (главная локация биеннале. — *Ред.*).

— Хорошая национальная экспозиция должна, как мне кажется, противодействовать национальной логике Джардини, а также логике спортивного соревнования, присущей любому подобному мероприятию, начиная с «Евровидения» и заканчивая всевозможными международными выставками. Венецианские национальные экспозиции изначально находятся в совершенно неравных стартовых позициях: павильоны некоторых стран стоят на главной алее Джардини, что дает им заведомое преимущество, некоторые павильоны кочуют по городу, другие получают прописку в Арсенале, у каких-то стран вообще нет павильонов. В такой ситуации хорошая национальная экспозиция будет выбиваться из этой логики. Также международная выставка подразумевает конкуренцию. Конкурировать значит вкладывать дополнительные ресурсы в то, чтобы оказаться



вперед и получить заветного «Золотого льва» (главная премия Венецианской биеннале. — Ред.). Это абсурдно, потому что критерии оценки неясны. Должны ли победители глубже вскрыть предложенные проблемы? Должны ли они глубже погрузиться в контекст? Или показать превосходство своей нации в решении социальных проблем? Каждое из этих решений черевато парадоксами и нелепостями. В этом смысле тема данной биеннале лучше всего вскрывает проблему самого формата такого смотра.

— Однако этой логике пытается противостоять ряд участников, которые нарочито и открыто игнорируют темы биеннале, показывая как раз национальные особенности. В первую очередь это, конечно, российский павильон, который встречает посетителей сталинскими гимнами.

— Российский павильон не в первый раз открыто и демонстративно игнорирует тему биеннале. Для современной России это естественно. Этого, кстати, не было в прошлый раз, когда была [представлена редкая по цельности и точности работа](#), в чем, конечно, большая заслуга кураторов, но и заслуга Рема Колхаса, который смог добиться от национальных участников очень когерентных и цельных высказываний. А то, что показано в российском павильоне в этом году, сложно чем-либо оправдать.

— До последнего времени я работал в ГЦСИ, а в день открытия биеннале мы узнали, что центр передали в подчинение РОСИЗО, и это фактически грозит уничтожением крупнейшей российской институции современного искусства.

— Да, это случилось в день открытия биеннале, и тут есть пугающее совпадение. В 2012 году, [когда Россия представляла на биеннале пантеон из QR-кодов](#), закончился судебный процесс над Pussy Riot. Все страшно хвалили павильон, называли его главным открытием биеннале, гениальным произведением. Это была история про Сколково, технологии, инновации, открытость медведевской России. Но практически в этот же самый день в стране проходил суд, где в качестве фундаментального доказательства со стороны обвинения принимался статут Трульского собора.

А сейчас, когда мы тут смотрим на плохо сделанный калейдоскоп о ВДНХ, ГЦСИ передали в РОСИЗО. Это крайне неприятное событие, его последствием, в частности, может быть утрата художественным сообществом здания Арсенала (Волго-Вятского филиала ГЦСИ. — Ред.) — выдающейся рекон-

<http://www.fairenough.ru/>

<http://www.dezeen.com/2012/08/29/russian-pavilion-at-venice-architecture-biennale-2012/>

струкции архитектора Евгения Асса.

— Но в этом году в нашем павильоне не было идеи открытости. Была идея «ревитализации» — слово, которое там повторяется много раз.

— Для меня эта «ревитализация», в каком бы виде она ни происходила, глубоко чужда и враждебна. Я бы ревитализировал интенции и идеи модернизма, а не ту идеологическую среду, в которой он существовал, — ее я воспринимаю очень лично, и она мне глубоко неприятна. К тому же в экспозиции российского павильона все модернистские объекты ВДНХ были вычищены, так что речь идет о ревитализации того, о чем даже не хочется говорить.

— В чем же тогда противоречие с закрытием ГЦСИ?

— В 2012 году было противоречие, а сейчас просто совпадение: открывается выставка про важную архитектуру, и в тот же день происходит важное событие в области культуры. И по смыслу тут как раз не конфликт, а симфония.



# СИМПТОМ — НО ЧЕГО?



Зал «The Crypt»  
проекта «V.D.N.H.  
Urban Phenomenon»  
на 15-й Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© V.D.N.H. Urban  
Phenomenon

*Три с половиной мнения о российском павильоне в Венеции — и почему с Григорием Ревзиным иногда лучше не спорить*

Российские власть имущие последнее время словно предлагают загадки критикам и интерпретаторам. То обсуждается, что означает собянинское ударное и бесцеремонное благоустройство центра Москвы, то смыслы российского павильона на Венецианской биеннале, озаглавленного «ВДНХ: урбанистический феномен». Все сходятся в одном: культурные и урбанистические инициативы власти — симптом чего-то, но чего именно — оказывается предметом разногласий. Ведь все решения спускаются сверху и комментируются исполнителями лишь уклончиво-риторически.

Репрезентация ВДНХ на биеннале создает фрактальный эффект, вызывающий головокружение: советская выставка с ее республиканскими павильонами структурно тождественна международным выставкам с павильонами разных стран. Сталинская ВДНХ предлагала видеть в СССР полноценный мир внутри большого мира, а сегодня на такую замкнутую, изолированную цельность претендует Россия. И в последние годы чиновники стали видеть в ВДНХ удобную и внятную упаковку для новой модели российского культурного единства: примером тому — [ролик, сделанный телеканалом Russia Today](#). ВДНХ стала площадкой для множества модных событий, одной из территорий реализации программы по повышению привлекательности городских парков для молодого креативного класса. Там же теперь экспонируется выставка, в которой кристаллизовалась новая государственная идеология истории, — [«Моя история»](#).

В павильоне в Венеции представлены подробная история строительства ВДНХ и путь к решению современного начальства о ее «ревитализации». Но самое интересное все же опущено; что именно — напомнила Мария Силина в своей статье о мрачной подоплеке создания тогдашней ВСХВ: [о коллективизации, о репрессиях миллионов крестьян, о Голодоморе, а также о лысенковских лженаучных экспериментах в биологии](#). Международная биеннале не стала площадкой для обсуждения россиянами собственной истории, но лишь полигоном ее триумфальной репрезентации.

В западной прессе наш павильон упоминается как *enfant terrible* биеннале. Одни удивляются столь [открытому отражению экспансивной политики России](#), другие видят в нем нелепый [анекдот о возрождении сталинского стиля](#). Издание *Architect* назвало экспозицию [«удивительно странным напоминанием об истории и последствиях слияния идеологии, культуры и архитектуры или подавления одного другим»](#). Их недоумение вызвал, в первую очередь, выбор темы.

Выставка действительно смотрится настолько некстати среди скромных социальных проектов соседей, адекватных заданной куратором Алехандро Аравеной теме «Репортаж с фронта», что на церемонии открытия сами российские организаторы, поняв, что переборщили, даже стали оправдываться — мол, «не у всех же по теме». Хотя так демонстративно не игнорировал тему, пожалуй, никто.

<https://www.youtube.com/watch?v=CZ273YrckFc>

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10454>

<http://artguide.com/posts/1022>

<http://architect.com/news/article/149949395/dispatch-from-the-venice-biennale-ikea-meets-super-realism-nostalgia-and-nationalism-british-pavilion-and-russian-pavilion>

<https://www.theguardian.com/world/2016/may/26/stalin-soviet-showcase-vdnkh-under-spotlight-venice-architecture-biennale>

<http://architect.com/features/article/149951535/make-room-make-room-aravena-s-venice-biennale-juggles-inclusivity-with-individuality>

Сам же куратор Сергей Кузнецов занимает в экспонировании материала нейтрально-безопасную позицию — подчеркивая, что экспонирует шедевры. Его скованность понятна, если принять во внимание, что куратор — крупный чиновник, делающий выставку о концепциях своего начальства. Ключевую роль в комментариях Кузнецова еще до открытия выставки играло нагнетание зрелищной мощи павильона, как бы кон-

«

**В российском павильоне  
никакой озабоченности  
общественным нет — есть  
только диалог сильных  
формальных решений  
прошлого и настоящего.**

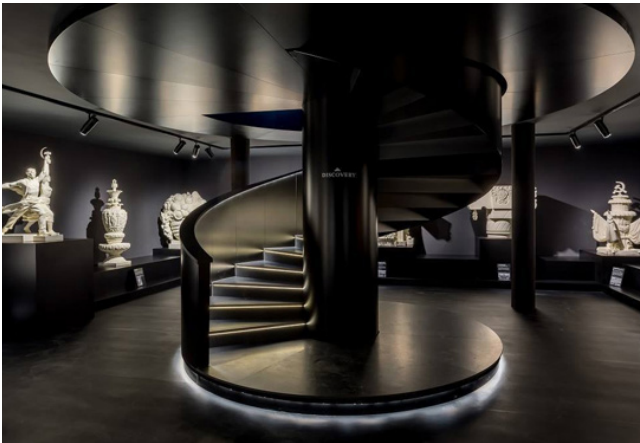
»

гениальной ВДНХ: «Будет очень серьезная мультимедийная составляющая экспозиции, сделанная по последнему слову техники. Будет большая часть работы, посвященная уникальности и подлинности шедевров, из которых ВДНХ состоит. **Мы привлекаем большую команду художников, скульпторов, архитекторов к работе над проектом**». Примерно в том же духе комментировала павильон и гендиректор ВДНХ, сокуратор выставки Екатерина Проничева. И Кузнецов, и Прониче-



Инсталляция  
«Зимнее сердце  
Москвы» на ВДНХ,  
2015  
© вднх-отдых.рф

ва говорят о диалоге с потребителями, примером которого якобы служит модернизация ВДНХ: например, Проничева утверждает, что **«сама экспозиция на биеннале — это форум для диалога»**. В чем именно этот диалог состоит, на выставке остается не вполне проясненным — зато зрелищности действительно предостаточно. Именно эту зрелищность, видимо, и предлагают мыслить как архитектуру — Кузнецов кидает Аравене упрек, что не понимает, **«почему так мало архитектуры на архитектурной биеннале»**. При этом Кузнецов считает, что само обращение к сталинской архитектуре не является проблематичным, снова и снова ссылаясь на величие ВДНХ: **«Мы не можем отказаться от великой архитектуры, шедевров скульптуры, искусства и паркового дизайна»**.



Зал «The Сгурт» проекта «V.D.N.H. Urban Phenomenon» на 15-й Венецианской архитектурной биеннале, 2016  
© V.D.N.H. Urban Phenomenon

Архитектурный критик **Николай Андропов** видит здесь характерный для отечественной архитектурной школы формализм:

«Павильон получился очень русским в том смысле, что там представлена мечта отечественного архитектора. Интерьер крайне монументален благодаря набору сильных, эффектных пространственных решений. Посетителю предлагается пройти по крипте и подняться в панорамный кинотеатр! Из подземелья в Пантеон! Представление об архитектуре как наборе доминант и пространственной композиции — типичный для отечественной школы взгляд. Вадим Басс писал о том, что этот взгляд формируется специфическим обучением архитекторов — например, по учебнику ВХУТЕМАСа “Элементы архитектурно-пространственной композиции” Владимира Кринского, Ивана Ламцова и Михаила Туркуса. Учебник, может, и неплох, но он предлагает взгляд на профессию архитек-

тора, в котором нет места, например, социальной чувствительности. Так и в российском павильоне никакой озабоченности общественным нет — есть только диалог сильных формальных решений прошлого и настоящего. Нет даже кивка в сторону темы биеннале: за экспозицией нашего павильона не встает вопроса о целесообразности и цене, она как бы существует сама по себе». (Комментарий дан специально для этой статьи.)

«

## Предки сражались за империю. А ему выпала сладкая доля почивать на лаврах.

»

С тем, что ревитализация ВДНХ работает как способ пре-  
дать забвению реальные экономические и социальные пробле-  
мы, согласен и искусствовед **Андрей Ерофеев**. Некритическое  
обновление ВДНХ, по его мнению, — характерное проявление  
культурной и идеологической политики современной путин-  
ской России, одновременно призывающей гордиться прошлым  
и снимающей ответственность за настоящее:

«Для ВДНХ была позаимствована модель “колониальных  
садов” Британской и Французской империй XIX века. В Париже  
в Венсенском лесу такой сад с хижинами, пагодами и кроко-  
дилами до сих пор принимает посетителей. Вокруг главной,  
государственной, оси насажены национальные павильоны вас-  
сальных народов. Хотя бывшие республики СССР обрели неза-  
висимость, их павильоны на территории ВДНХ свидетельству-  
ют о вовлеченности этих регионов в “сферу интересов” мнимой  
сверхдержавы — России. Прогуливаясь в белых парусиновых  
штанах под руку с женой и дочкой, гражданин взглядом соб-  
ственника осматривает плоды завоеваний. Предки сражались  
за империю. А ему выпала сладкая доля почивать на лаврах.  
Вечно праздновать победу “за себя и за того парня”. ВДНХ  
навевает своим адептам состояние эйфорической расслаблен-



ности и как бы заслуженной дедами праздничности. От нынешнего поколения не требуется ни подвигов, ни ударного труда. Ему предлагают расслабиться и погрузиться в ностальгическую утешительную грезу, которая не только оказывает терапевтическое действие, помогает забыть про утрату территорий и городов, про потерю статуса сверхдержавы, про экономический кризис, но и способствует формированию новой гордой самоидентификации. Этому способствует и идеологический поворот власти от идей воспитания “нового человека” к задачам возвращения к “ветхому человеку”, погруженному в прошлое своей семьи, своих земляков, своего этноса». (Полная версия комментария будет опубликована в журнале «Искусство», № 2 (597), 2016 г.)



Зал «Intro» проекта  
«V.D.N.H. Urban  
Phenomenon» на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© V.D.N.H. Urban  
Phenomenon

Историк архитектуры **Елена Коссовская** тоже обращает внимание на игрушечность и гедонизм современного российского патриотизма в том виде, в котором он подан в павильоне:

«Первое ощущение от павильона — страшное:ходишь и слышишь бравую музыку, видишь невероятное нагромождение объектов и нарочитую грубость инсталлирования. Далее зрителя ждет еще более страшная детская черная комната с быком и другими жуткими мифическими персонажами, выхваченными в темноте точечной подсветкой. Когда из темноты этой комнаты поднимаешься по винтовой лестнице вверх, возникает физическое головокружение — прямо подкашиваются ноги. Наверху так быстро вертится по кругу панорамное изображение, что кажется, будто едет пол под ногами. Зрителю непонятно, какое пространство неподвижно, потому что отсутствует какой-либо ориентир. Но самый интересный объект в павильоне — это детский калейдоскоп наверху, где

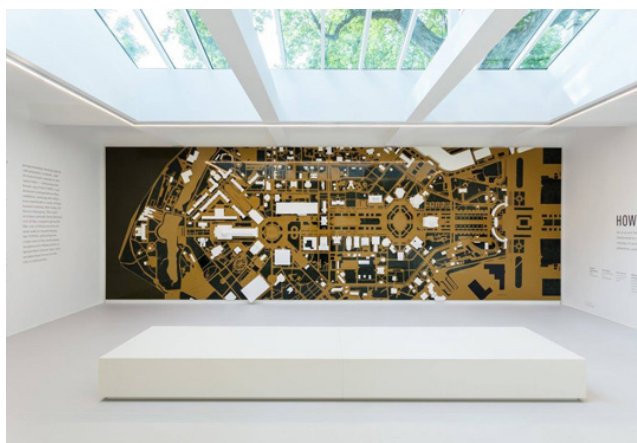
вертятся те самые символы ВДНХ, которые преподносились внизу с невероятным пафосом. Тут становится понятно, что все эти сталинские символы — сейчас только маленькие камушки из калейдоскопа, в которых никакого смысла сегодня уже нет. И весь идеологический пафос павильона, на самом деле, про бессмысленность этих символов. О том же и страшная черная маленькая комната внизу. Ведь там выставлены всего лишь копии скульптур ВДНХ, причем уменьшенные, что понимает каждый, кто видел оригиналы. Все это — просто комната игрушек, идеологизированных детских игрушек. Их породила система, конечно, репрессивная, но не такая страшная, как тот сталинизм, с которым она заигрывает. Так выставка, сама того не желая и сильно перебарщивая с пафосом, показывает, что у нас в России такая комната игрушек. В этом плане российский павильон не так уж плох, потому что он очень точно отражает идеологический настрой, общий сейчас в России». (Комментарий дан специально для этой статьи.)

В отечественных изданиях павильон по большей части хвалят — особенно в официальных подцензурных изданиях: газета «Известия» сообщает, что павильон якобы **«сразил Венецию масштабом»**. Но и в относительно независимом журнале «Коммерсантъ Weekend» **архитектурный критик Григорий Ревзин** отметил правдивость российского павильона как его главное достоинство. Более того, он уверяет, что лучшее и более симптоматичное высказывание для выставки Аравены придумать в наших условиях было бы невозможно:

«Мы сделали прекрасный павильон. Вот Алехандро Аравена призывает каждую страну найти, где у нее фронт. Дания нашла его в скуке повседневности, а Германия — в миллионах мигрантов. А где у нас фронт? Но ведь это очевидно — наш фронт проходит через сталинизм, он расколлот страну надвое, боевые

[http://  
izvestia.ru/  
news/615547](http://izvestia.ru/news/615547)

[http://www.  
kommersant.ru/  
doc/3008043](http://www.kommersant.ru/doc/3008043)



Зал «Future» проекта «V.D.N.H. Urban Phenomenon» на 15-й Венецианской архитектурной биеннале, 2016 © V.D.N.H. Urban Phenomenon

действия продвигаются с переменным успехом. ВДНХ — главное капище сталинизма. И вы всерьез считаете, что это не имеет отношения к теме биеннале под названием “Вести с фронта”? Да мы ни разу не отвечали на тему биеннале точнее».

«

## Ревзин действует как сотрудник центра «Э», забалтывая собеседника.

»

И далее, высмеивая тех, кто говорит о некритичности такого подхода к сталинизму:

«Кураторы, главный архитектор Москвы Сергей Кузнецов, директор ВДНХ Екатерина Проницева, да и комиссар павильона — ректор Академии художеств Семен Михайловский должны были наконец заявить, что государственная политика — дрянь, а нам следует бороться за права мигрантов, потому что так делает Германия. Реалистичный сценарий, а?»

Но стоп! Тут пора остановиться и задуматься: как, погрузившись в интерпретации, можно прийти к оправданию того, что изначально виделось болезненным симптомом, результатом вытеснения серьезных социальных и политических проблем? Григорий Ревзин — мастер виртуозного оправдания позиции государства, будь то [антисоциальная медицин-](#)

[https://  
lenta.ru/  
columns/2014/  
12/15/  
justanother/](https://lenta.ru/columns/2014/12/15/justanother/)



Зал «Discovery»  
проекта  
«V.D.N.H. Urban  
Phenomenon» на 15-й  
Венецианской  
архитектурной  
биеннале, 2016  
© V.D.N.H. Urban  
Phenomenon



[http://  
carnegie.ru/  
commentary/  
2016/06/16/  
ru-63823/j1yl](http://carnegie.ru/commentary/2016/06/16/ru-63823/j1yl)

ская реформа или брутальное облагораживание Москвы, не считающиеся с мнением ее жителей. Ревзин действует как сотрудник центра «Э», забалтывая собеседника, критикующего власть, и заставляя его почувствовать, что он сам во всем виноват и что любые его аргументы абсурдны. Но это лишь имитация диалога, которая нагнетает ощущение нашей некомпетентности и в конечном счете лишь обслуживает отказ власти от объяснения своих решений.



Зал «Researcher's Study» проекта «V.D.N.H. Urban Phenomenon» на 15-й Венецианской архитектурной биеннале, 2016  
© V.D.N.H. Urban Phenomenon

# Цифровое настоящее против других времен

*Андрей Шенталь  
ищет уязвимые места  
неуязвимо ироничной  
Берлинской биеннале  
коллектива DIS*



Групповой проект  
«IT» на 9-й  
Берлинской биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© Timo Ohler / Berlin  
Biennale

Четыре года назад Клэр Бишоп описала отношения современного искусства и информационного общества как «цифровой раскол». Некоммерческий институциональный мейнстрим мира искусства старательно избегал любой проблематизации или тематизации того, как цифровые технологии влияют на нашу жизнь. По отношению к нему искусство, осмысляющее новые медиа, было геттоизировано: оно не попадало в национальные павильоны, не получало престижных премий и лишь

изредка выставлялось на международных биеннале. В этом сопротивлении *Zeitgeist* (духу времени) Бишоп усмотрела парадокс, сходный с психоаналитическим механизмом отрицания: «я знаю, но все же...». Художники, высоко ценимые критиками и кураторами, хоть и обращались к всевозможным новым технологиям на всех этапах создания, распространения и экспонирования своих произведений, все же предпочитали им рефлексивную работу с аналоговыми выразительными средствами.

«

**Будущее определяют  
интеллектуальная  
собственность, креативность  
и цифровые технологии,  
находящиеся под надзором  
транснациональных  
корпораций.**

»

Но за этой чисто формальной стороной «цифрового раскола» стоит и более серьезная проблема: художественный мейнстрим не только формально, но и содержательно склонен к пассаизму в его гибридных формах — ретромодернизму, ретроавангарду и ретроутопизму, «архивному импульсу», остальгии, археологии советского и т.д.

Однако вскоре после публикации этой статьи цифровое искусство стало получать академическое признание и щедрую институциональную поддержку. Вот лишь несколько примеров: одним из кураторов последней триеннале Нового музея *Surround Audience* (2015) выступил Райан Трекартин, а среди отобранных им художников был коллектив *DIS*. Выставка «*Electronic Superhighway* (2016—1966)», которая недавно проходила в галерее Уайтчепел, вписала в историческую генеалогию

компьютерного искусства работы Джона Рафмана, Амалии Ульман, Кори Аркэнджела, Джеймса Бридла, Оливера Ларича, а ее куратор Омар Холиф незадолго до этого выпустил разрекламированную, но достаточно бессмысленную антологию «*You Are Here: Art After the Internet*» («Вы здесь: искусство после интернета»). И, наконец, в следующем году в Венеции, в самом сердце того мейнстрима, который Бишоп упрекала за невосприимчивость к новому искусству, Катя Новичкова, автор «*Post Internet Survival Guide*» («Инструкция по выживанию после интернета»), представит павильон Эстонии. Нынешняя Берлинская биеннале как раз подводит итог начатому процессу музейной и галерейной интеграции постинтернет-искусства и «новой эстетики», гарантируя им место на конкурентном рынке «пост-измов».



Бьярне Мелгаард,  
проект «SUPREM(E)»  
на 9-й Берлинской  
биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© art agenda

В отличие от аналогичных масштабных проектов, которые стремятся универсализировать художественные явления через авторский метанарратив, проект *Present in Drag* лишен подобных амбиций. Не предлагая какой-либо систематизации или категоризации, он, прежде всего, нацелен на продвижение и позиционирование определенного сообщества (по сути, круга единомышленников) внутри устоявшегося биеннального мейнстрима. Редакторский коллектив *DIS* — Лорен Бойл, Марко Росо, Дэвид Торо и Соломон Чейз, которые уже шесть лет ведут подрывную партизанскую деятельность в мире ис-

кусства через свою онлайн-платформу, пригласили к участию художников, так или иначе связанных или ассоциирующихся с их журналом. Восстанавливая в правах дискредитированную идею присутствия, срежиссированный ими пятичастный проект материализует сайт в формате *IRL*-события. В отсутствие тематической выдержанности все выставочные площадки унифицируются — вплоть до самых мелких деталей — в легко опознаваемой эстетике *DIS*, упраздняющей границы между ис-

«

## Усмешка над идеями публичности, соучастия и соприсутствия.

»

кусством, модой и дизайном. Здесь даже музейные работники подверглись тотальной эстетизации: они носят униформу марки *TELFAR* с двусмысленной надписью «*PERSONAL*», в то время как посетители могли приобщиться к этой субкультуре, приобретая аналогичные майки с принтом «*PUBLICUM*». Уже в одном этом жесте можно расслышать усмешку над идеями публичности, соучастия и соприсутствия, которые до последнего [отстаивали представители нового институционализма](http://archives.colta.ru/docs/20946).

[http://  
archives.colta.  
ru/docs/20946](http://archives.colta.ru/docs/20946)

Двусмысленное название выставки «*Present in Drag*» («Настоящее травестийное», «Настоящее в женском образе») отсылает не столько к феноменологическому присутствию, сколько к темпоральной структуре настоящего. Как содержательно, так и чисто формально выставка порывает с логикой ретроспекции и обращается к текущему моменту — неолиберальному технокапитализму, чье будущее определяют интеллектуальная собственность, креативность и цифровые технологии, находящиеся под пристальным надзором транснациональных корпораций. Если категория современного (*contemporary*), которую продвигают Терри Смит, Питер Осборн, Борис Гройс и другие, полемически нацелена на критику настоящего, то категория настоящего (*present*) есть запоздавшая, посмертная и реактивная логика агонизирующего модернизма. Но, занимаясь реэ-

нактментом этой аффирмативной темпоральной категории, кураторы тем не менее выдерживают по отношению к ней ироническую дистанцию: настоящее экстраполируется во всех его противоречиях и в его несводимости к нормативному определению. «Это настоящее, которое непознаваемо, непредсказуемо и непостижимо, создано благодаря стойкой приверженности набору фикций», — пишут *DIS* в своем манифесте. Об этом же свидетельствует беседа Армена Аванесяна и Сухейла Малика, опубликованная на платформе *Fear of Content* («Страх контента») — интеллектуальном субстрате выставки<sup>1</sup>. Оба теоретика говорят вовсе не о единстве глобальной темпоральности, чем категория современного обычно и характеризуется, а о том, что новый «временной комплекс», который они называют постсовременным, совершает упреждающее движение: настоящее теперь определяется из будущего и тем самым дает нам как прошлое, с которым мы ничего не можем поделаться.



ауг, проект  
«ARCHITECTURE»  
на 9-й Берлинской  
биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© Timo Ohler / Berlin  
Biennale

Поэтому вторая часть заглавия «*in drag*» (дословно «в женском образе»), подобно приставке «квир», подчеркивает перформативный характер этой темпоральной структуры и тем самым подрывает и высмеивает модернистское упование на новизну настоящего момента. Его переигрывание, сверхспектакляризация и передергивание подразумевают и перформативность самой теории, которая представляется не менее субверсивной, чем драг, кроссдрессинг и имперсонализация в теории Джудит Батлер. Так, в проекте Бьярне Мелгарда, открывающем экспозицию в Академии искусств и иллюстрирующем теоретическую часть каталога, марка уличной одежды Supreme обыгрывает серию Interventions американского интеллектуального издательства *Semitotext(e)*. Люди раз-

<sup>1</sup> Перевод текста будет опубликован в 98-м номере «Художественного журнала».



личных возраста, расы, этнической и сексуальной принадлежности, словно в политкорректной рекламе девяностых, носят куртки, свитера, худи и спортивные костюмы с названиями известных книг: «*I Love Dick*» Крис Краус, «*The Coming Insurrection*» *The Invisible Committee*, «*This Is Not a Program*» феминистского коллектива *Tiqqun*, «Ганнибал Лектер, мой отец» Кэти Акер, «Половая связь» Адреа Дворкин и других радикальных текстов, почитаемых миром искусства. Сами эти радикальные идеи,

«

## Туалет — последнее прибежище внутри музейной машины — был колонизирован в качестве потенциального аттракциона.

»

определяющие художественное производство последних лет, объявляются способом медийной саморепрезентации в перевернутом с ног на голову обществе зрелища. Это пощечина не только Артуру Жмиевскому, куратору VII Берлинской биеннале, институционализовавшей арт-активизм, но и всем теоретикам, кураторам и критикам, всерьез возлагающим надежды на преобразовательную силу искусства.

Подтрунивая над догмами художественного мейнстрима вроде императива быть «критичным» или полагания искусства на критическую теорию, *DIS* распространили свою иронию и на саму кураторскую практику. В отличие от традиционной биеннальной модели последних лет, где от кураторов требовалось быть предельно оригинальными, а также максимально внедряться в локальный контекст приглашающей страны (что легко проследить на примере самих Берлинских биеннале), *DIS* поступили более непредсказуемо. Вместо того чтобы отыскивать «места с прошлым» или задействовать самые неожиданные городские пространства джентрифицированного Берлина,

<http://dismagazine.com/disillusioned/78747/fear-of-content-rob-horning-2/>

они выбрали центральные туристические локации, где наиболее явно прослеживаются конфликтующие траектории глобального капитала. Противоречия самого города и стали предлогом для рассуждения об антиномиях настоящего. И хотя кураторы подчеркивают, что биеннале посвящена времени, а не пространству, именно пространство становится местом, где настоящее, подобно уайльдовской Саломее, исполняет свой блистательный перформанс.



Саймон Денни и Линда Канчев, проект «Blockchain Visionaries» на 9-й Берлинской биеннале современного искусства, 2016 © Timo Ohler / Berlin Biennale

\*\*\*

В институте современного искусства *Kunst Werke*, расположенном на Аугустштрассе в бывшем месте встреч постгэдээровской богемы, которую сегодня вытеснили частные галереи и дорогие рестораны, кураторы попытались стереть четкое разграничение между художественным пространством и современными коммерческими структурами. Например, ванная института была переоборудована в уборную «унисекс» (Шон Максимо, «#3»), где зрители, расположившись на ковре по бокам от унитаза, смотрели видеоматериалы биеннале и, согласно задумке автора, могли закрыться на замок от других посетителей. Таким образом, туалет — последнее прибежище внутри музейной машины, где посетитель не вовлекается в экономику потребительского опыта, — был колонизирован в качестве потенциального аттракциона. Но сегодня, говорит художник, даже это гибридное пространство, где человек может оказаться в уединении, размыкается благодаря культуре селфи. Подобным образом коллектив художников *år*, пародируя идею *feature wall* (декоративный фон, часто вносящий главный акцент в современном интерьере), разделил один из выставочных залов фальшстеной, покрытой фотообоями с изображениями «интерьеров мечты» (*ARCHITECTURE*, 2016). Пока новые сервисы экономики

<http://bb9.berlinbiennale.de/when-harry-met-sally/>

совместного потребления продвигают неформальный и теневой обмен недвижимостью, остававшееся прежде интимным пространство квартиры превращается в декорации для съемок, результаты которых размещаются в сети. Вместо фетишизации Берлинской стены и бесконечного воспроизводства коллективной травмы разделения и реинтеграции мира художники **в своем интервью с Ремом Колхасом предлагают** возвести новые стены внутри системы гиперсвязанности, открытости и бесконечной коммуникации «нового духа капитализма», где шум коворкинга становится нормальной рабочей обстановкой. Подобным образом и другие работы — политический манифест «Армия любви» Инго Нирмана, поэтический фильм «Dillia» Ву Цанг, тотальная инсталляция «Офис неотвеченных имейлов» Камиль Энро и видеопроjekt «Privilege» Амалии Ульман — также истончают традиционную грань между личной и общественной сферами.

«

**Эта биеннале не скрывает  
своих намерений:  
она говорит про креативный  
класс языком креативного  
класса.**

»

Другая площадка выставки — Европейская школа менеджмента и технологий, основанная в 2002 году 25 ведущими немецкими компаниями, — находится в бывшем здании Государственного совета ГДР. Здесь будущие эффективные управленцы вперемешку с посетителями биеннале перемещаются на фоне сохранившихся агитационных мозаик и социалистических модернистских интерьеров. После парадного фойе и лестницы, где выставлены фронтальные скульптуры Кати Новичковой, балансирующие на грани салонного искусства, следует трехчастная инсталляция Саймона Денни, сделанная совместно

с Линдой Канчев (*Blockchain Visionaries*, 2016), которая вы-глядит одновременно пародией как на ярмарочные стенды, так и на восточноевропейские стены почета. В ней художник предлагает три различные модели (пост)капиталистического будущего, основанные на реальных разработках в сфере блокчейна: обеспечивать безопасность финансовых рынков, создавать централизованную систему обмена или же децентрализованный узловой анархизм. Согласно анимированному документальному фильму, который предшествует инсталляции, блокчейн уже сегодня открывает возможность обмена, не опосредованного банками, государствами или же торговыми соглашениями, становясь «коммунизмом капитала», действующим изнутри финансового капитализма. Парадоксальную гибридную темпоральность этой площадки заостряет проект «*Positive Pathways (+)*» (2016) основанной в Дубае международной группы GCS. Просторный зал, лишенный какого-либо декора, засыпан песком, на который нанесены закольцованные дорожки, имитирующие пешеходные зоны нефтяных империй Персидского залива. Маршрут, который сопровождают душе-полезные наставления, приводит к фигуративной скульптур-ной композиции, где женщина в парандже многозначительно подносит мальчику свою ладонь. Идеология «хороших vibra-ций», «позитивной энергии» и «благополучия», о которой рассуждают художники, наполняет пространство постидеоло-гического и постполитического Государственного совета ГДР в качестве новой межконфессиональной постсекулярной рели-гиозности.

Академия искусства на Паризер-плац, отправная площадка биеннале, представляет собой стеклянную прозрачную кон-струкцию между посольствами и отелями в самом сердце тури-стического Берлина. Именно здесь карнавалльно-перформатив-ный характер проекта превращает выставочное и служебное



Райан Трекартин,  
проект «(As yet  
untitled sculptural  
theater)» на 9-й  
Берлинской  
биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© Timo Ohler / Berlin  
Biennale

пространство в огромный рекреационный центр. Во всевозможных помещениях академии, включая фойе, коридоры, лифты, переговорные комнаты и конференц-залы, организованы комфортабельные зоны для просмотра видео и перформансов в их самых неожиданных конфигурациях. Сам способ репрезентации видео переводит внимание с видеоработ на самую обстановку их восприятия, которая столь же парадоксальна, как и сам городской контекст Академии искусств. Один из двух

«

## Зачарованность новыми технологиями и обещаниями Силиконовой долины скрывает подводные камни.

»

фильмов Райана Трекартина и Лиззи Фитч можно посмотреть в многоярусной конструкции, похожей не то на хостел, не то на зал для гимнастики, а второй — сидя за барной стойкой («Без названия»). Клип Уилла Бенедикта, снятый для группы *Wolf Eyes* («*I AM A PROBLEM*», 2016), показан на мониторе в переговорной комнате, что лишь удваивает его абсурдность: ведущий Чарли Роуз беседует с монстром, напоминающим инопланетянина из фильма «Звездный путь», перед аудиторией ценителей искусства. Работа Кристофера Кулендрана Томаса «Новый Илам», научпоп-фильм о том, как инновации, введенные компанией *Amazon*, уничтожают капитализм, демонстрируется в интерьере для продажи (*show home*) и превращается в рекламу стартапа «текучего гражданства». А наиболее открыто политическую и злободневную работу, исполненную проживающим в Берлине сирийским рэпером Мохаммедом Абу Хажаром, приходится смотреть на полу (Халил Атиндере, «Родина») под доносящиеся звуки мюзикла Эи Аракавы («*How to DISappear in America*», 2016). Логика самопротиворечащего настоящего накаляется до предела, будучи переисполнена и перепредставлена в многоголосии пространств, которые оказыва-

ются самостоятельными зрелищами.

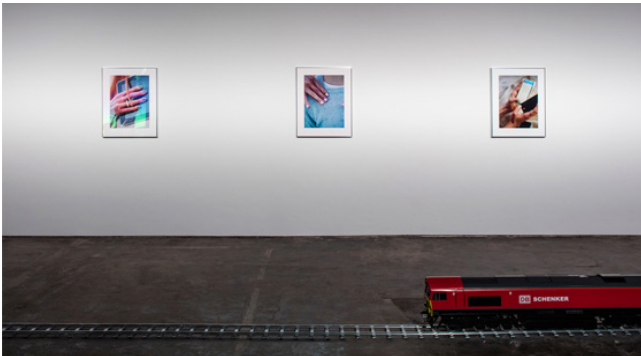
В качестве последней площадки биеннале (если не брать в расчет прогулочную лодку *Blue-Star*, которая не приходила по расписанию) кураторы использовали бывший бункер телекоммуникаций в Кройцберге, переоборудованный под нужды частного собрания *The Feuerle Collection*. Представляя не столько само пространство, сколько то, как подобные пространства используются в художественных целях, они намеренно (во всяком случае, хочется на это надеяться) отобрали работы, поступающие вкусу заурядного коллекционера. Экспозиция начинается с аттракциона в худших традициях партиципаторного искусства: миниатюрный поезд провозит зрителей через зал мимо серии фотографий того же автора, где зафиксировано соприкосновение ее рук с различными поверхностями вроде планшетов и смартфонов (Джозефин Прайд, «*lapses in Thinking By the person i Am*», 2015). Сидя верхом на поезде, можно увидеть китчевые скульптуры Гуань Сяо, собранные из ширпотреба, купленного в онлайн-магазинах, и оформленные в современные просьюмеристские тотемы. Противопоставляя механическое движение скольжению по экранам, эта работа создает эффект акселерационистского онлайн-серфинга, который переносится на процесс восприятия выставки современного искусства. После работ, которые подкупали удобством просмотра, в собрании *Feuerle* начинает казаться, что в своей идее сверхспектакуляризации настоящего кураторы зашли слишком далеко, обнажив уязвимые места самого проекта.

\*\*\*

На фоне крупных международных выставок последних лет кураторский проект *DIS* выглядит свежим и оригинальным и не повторяет ошибок других биеннале. Во-первых, выставка не играет в политику и не склонна к морализаторству, подобно критическим и ангажированным проектам (достаточно вспомнить «Все будущие мира» Окви Энвезора, обличавшего власть капитала в окружении яхт коллекционеров). Эта биеннале не скрывает своих намерений: она говорит про креативный класс языком креативного класса. Во-вторых, она не спекулирует на громких именах (за исключением скромного вклада Эдриан Пайпер), а представляет поколение художников, большинство из которых еще не заезжены в безостановочном круговороте биеннале. В-третьих, вместо того чтобы реактуализировать элементы будущего в недавнем прошлом — чем



и занимались многие биеннале последние годы, — она затрагивает темы, оставшиеся не осмысленными художественным мейнстримом. А не учитывать те изменения в восприятии настоящего времени, которые влечет развитие и распространение новых технологий, равнозначно консервативному отказу от настоящего.



Джозефин Прайд,  
проект «lapses  
in Thinking By  
the person i Am»  
на 9-й Берлинской  
биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© Berlin Biennale

Если современному капитализму действительно свойственна темпоральность, действующая превентивно, подобно упреждающей деятельности полиции, где любой акт неповиновения уже продуман и учтен, то выставка *DIS* также следует его логике. Ее намерение высмеять любую критику исключает возможность подойти критически к самой этой выставке — любой критик будет бит своим же собственным оружием. В середине XX века появление понятия «кэмп» оправдало пристрастие интеллектуалов к тому, что они вроде бы не должны любить, — к массовой культуре. Таким же оказывается слово «драг»: оно дает право восхищаться тем опустошением человеческого сенсориума, которое оставляют после себя цифровые технологии. Такое искусство нельзя упрекнуть ни в наивности, ни в потакании вкусам публики; оно, как это прежде делало «товарное искусство» и «искусство циничного разума», учитывает свои собственные болевые точки и включает потенциальную критику внутрь самих произведений. Мы можем оседлать игрушечный поезд и посмеяться над тем, какими мы становимся поверхностными и некритичными благодаря экспансии интернета. Но циничная усмешка перед лицом настоящего рискует чересчур отождествиться с самим взглядом корпораций, а зачарованность новыми технологиями и обещаниями Силиконовой долины скрывает подводные камни.

Некоторые работы выставки наделяют технологии самодостаточностью и даже субъектностью: в фильме Хито Штей-

ерль «*The Tower*» дрон получает автономию и присоединяется к курдским пастухам, а в гигантской видеоинсталляции Сесиль Б. Эванс виртуальные персонажи обретают сознание, голос и плоть. Другие идут дальше и в парадоксальных противоречиях настоящего видят проблески будущего — путем технологического самосовершенствования и прогресса, говорят они, капитализм в скором времени самоаннигилируется. Паро-



Сесиль Б. Эванс,  
проект «What the  
Heart Wants» на  
9-й Берлинской  
биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© Timo Ohler /  
Berlin Biennale

дирующий идею стартапов проект Саймона Денни «Визионеры блокчейна», а также инсталляция Кристофера Кулендрана Томаса «Новый Илам» воспроизводят логику акселерационизма (а сам манифест акселерационистской политики не раз цитируется на выставке, например, в работе Анне де Вриз «*Critical Mass: Pure Immanence*» (2015)), согласно которой доведение до абсурда противоречий капитализма неминуемо приведет к его преодолению. Если у Денни технология непосредственных транзакций есть коммунизм капитала, то у Кулендрана Томаса революция уже совершена корпорацией *Amazon* и нам остается лишь ждать рождения постмарксистского мира без национальных границ и частной собственности. В обоих случаях отмирание капитализма должно произойти не благодаря ново-



Анне де Вриз,  
общий вид  
проектов «Oblivion»  
и «Critical Mass:  
Pure Immanence»  
на 9-й Берлинской  
биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© Timo Ohler /  
Berlin Biennale

му историческому субъекту, но в силу самих автономизированных технологий. Но, утверждая это, художник, конечно, защищается упреждающей циничной усмешкой. Кулендран Томас называет свой стартап в честь радикального утопического сообщества тамильских сепаратистов, разгромленных правительством Шри-Ланки в 2009 году, после чего на острове наступила глобализация, принеся туда и современное искусство.

Кристиан Мец, основатель психоаналитической теории кино, проводя параллель между функционированием сексуального фетиша и устройством киноаппарата, указывал, что в обоих случаях фетиш производится для укрывания нехватки. В первом случае — нехватки фаллоса, во втором — объекта кинорепрезентации. Поэтому наслаждение синефила, над которым автор не раз подтрунивает в своей книге, располагается в зазоре между техникой и экраном. Художники, фетишизирующие «цифровое» в той или иной его форме, сходным образом сравнивают результат с теми средствами, которые используются для его достижения, — будь то тачскрины Прайд и Саймона Фудзивары, блокчейн Денни, виртуальная реальность Джона Рафмана и Эванс, дроны Хито Штейерль, новые торговые сервисы *Aug* и Сяо, селфи Амалии Ульман и Анны Удденберг, *YouTube*-трэш Райана Трекартина, Хуана Себастьяна Пелаеза и Бенедикта, манипуляция изображениями Джоша Клайна. Но чем в этом случае становится прикрываемая нехватка? Можно предположить, что в ситуации позднего технокapи-тализма, искусственно сдерживающего развитие технологий и подменяющего его регулярным обновлением «гаджетерии», такая фетишизация настоящего — отождествляемого *DIS* с цифровыми медиумами — прикрывает нехватку будущего, которое настоящее спрягает в прошедшем времени.

# Армен Аванесян: «Современное искусство было изобретено в эпоху спекулятивного финансового капитала»



Эмблема проекта  
Армена Аванесяна  
и Александра Мартоса  
«DISCREET —  
народная спецслужба»  
© Discreet.feeds

*Философ о проекте  
народной  
спецслужбы,  
разочарованиях  
в искусстве  
и теории — и вере  
в отношения  
теории и искусства,  
несмотря  
ни на что*

— Ваше участие в Берлинской биеннале состоит из трех частей: ежегодная школа молодых кураторов, затем проект, который вы сделали совместно с Александром Мартосом, — «DISCREET — народная спецслужба», а также теоретический текст, вернее, беседа, которую вы провели с Сухейлом Маликом. Прослеживается ли между ними какая-то связь? — Все три моих проекта основаны на неудовлетворенности не столько современным искусством, сколько академической теорией. Для меня как теоретика это способ получить поддерж-

ку, быть услышанным, быть понятым, но также заняться практической деятельностью и продуктивным образом найти себе применение. Я понял, что написание книг имеет все меньше и меньше смысла. Они выходят через три года, затем люди читают их, потом еще спустя пару лет их переводят на английский благодаря экспертному обзору. И, наконец, широкая публика может познакомиться с ними, так как на немецком вы, например, не смогли бы их прочитать. Так что я начал изменять свою дискурсивную практику, потому что дискурсы для меня также

«

**Современное искусство  
больше не раздражает, оно  
существует для отмывания  
денег и украшения  
буржуазных квартир.  
Но теория обретает новую  
важность.**

»

являются практикой. Поскольку у меня больше нет академической работы, я переместился в сферу искусства. Но это несколько ограничивает, потому что то, чего хотят от тебя художники, — это текст для каталога или ключевые слова, теги, которые они могут использовать в своей практике или же злоупотреблять ими, прикрывая пустоту или отсутствие ориентации. Мне кажется, мое поколение теоретиков или же модных и интересных философов — это первое поколение, которое сразу приходит в сферу искусства, в отличие от Рансьера, Фуко, Делеза, Бадью, которые попали туда, будучи мертвыми, полумертвыми или старыми французскими мыслителями в возрасте семидесяти лет. Нам все еще нужно зарабатывать на жизнь, так что мы должны находить новые стратегии выживания.

Мне было интересно работать с журналом *DIS*, поскольку мне близки некоторые элементы их подхода. Но, очевидно, в том, как они работают, и в том, как работаю я, не было бы смысла, если я бы делал обычные вещи, инсценируя теорию или организуя симпозиум, как это происходит в случае «Документы» или биеннале. Я предложил нечто другое — классический текст, изначально сделанный для этого журнала, который его редакторы также использовали для выставки как кураторы биеннале. И затем я хотел проработать конфигурацию того, что я называю «постсовременным», — современное состояние, которое исчерпывает темпоральный философский элемент. Но это также исчерпанность того, как работает современное искусство, и вопрос о роли, которую играет здесь теория. Поэтому мне также хотелось сделать нечто практическое как художнику, и это проект *DISCREET*. Затем мне предложили провести мастер-класс для молодых кураторов, который я решил посвятить постсовременному искусству. В нем я планирую продумать и применить стратегии, идущие дальше обычных попыток создания более молодых восходящих художников и кураторов. Здесь встают вопросы устойчивого развития и производства не только отдельных событий, но также институций, которые могут разворачиваться во времени или иметь более продолжительные эффекты. Да, такие площадки растут как грибы, у каждого теперь есть биеннале — но я хотел направить свойства такого события на что-то более применимое, потому что здесь логика современного исчерпана и не имеет никакого прогрессивного эффекта.

Здесь я хотел перейти к философскому значению своей работы. Основная идея — мы больше не живем в современном состоянии, мы больше не можем думать о *Zeitgenossenschaft*. Как звучит аналог этого слова на русском?

— У нас есть слово «современный», которое по смыслу схоже с английским *contemporary*.

— Но на немецком значение слова *Zeitgenossenschaft* открыто. Мне кажется, в прошлом мы допустили ошибку. Десятилетиями мы неверно понимали *Zeitgenossenschaft* как *Gegenwartsgenossenschaft*, как если бы оно определялось только настоящим (*Gegen*). Сегодня мы живем в сложных обществах, которые контролируются компьютерами, машинами, алгоритмами, они управляют нами из будущего — тому есть множество примеров: деривативы, репродуктивная медицина, преднамеренность СМИ, упреждающие действия полиции. На-



пример, на *Amazon* у вас есть книга, которую вам рекомендуют еще до того, как вы поймете, что она вам нужна. Упреждающие полицейские меры, раньше бывшие фантастикой, стали реальностью повседневной деятельности полиции. Людей выхватывают из их нормального окружения, сажают в тюрьму или контролируют на основе того, что они могут сделать, согласно некоторым алгоритмам. Это переносит нас в XXI век. Возможности, которые открывают **большие данные (big data)**, идут рука об руку с новой политической конфигурацией. Другой пример — феномен преднамеренности (*premediation*), когда СМИ все больше интересуются тем, что же будет следующим, когда же произойдет новый теракт, нежели тем, что уже произошло. Медиатеоретики связывают это с 9/11 и антракс-атаками, которые за ним последовали. Террористические акты 11 сентября с их упреждающими атаками сообщили силу доктрине Буша. Все эти феномены показывают, что настоящее управ-

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B8%D0%B5\\_%D0%B4%D0%B0%D0%D0%BD%D1%8B%D0%B5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B8%D0%B5_%D0%B4%D0%B0%D0%D0%BD%D1%8B%D0%B5)

«

**Художественные институции  
в Берлине приходят  
с теорией, намного более  
интересной философски,  
чем то, что делает местный  
Институт философии.**

»

ляет будущим. И мы как левые, как художники, философы или просто прогрессивные люди не опознали произошедшего. Это одна из причин, почему мы не можем управлять своей реальностью из настоящего. Мы должны избавиться от этой логики современности, которая все еще определяет современное искусство. Согласно ей, «сейчас» ответственно за все новое. Эстетика и традиционная теория искусства, включая современное искусство, прославляют проживаемое мной на-

стоящее, мое эстетически воспринимаемое настоящее, этот эстезис сейчас. Это одна из причин, почему они не оказывают предполагаемого эффекта. По всем этим причинам я объявил идею разработки «временного комплекса (*time-complex*) современного» — не в качестве журнального текста, но как мастер-класс для молодых кураторов, которые могут осуществить



На одной из площадок 9-й Берлинской биеннале современного искусства © Timo Ohler / Jon Rafman; Future Gallery, Berlin

его на практике, а также как художественный проект, потому что DISCREET тоже постсовременен.

— Один из главных философов, пишущих о современности, Питер Осборн, [называет](http://syg.ma/@furqat/vymysiel-sovriemiennogho-iz-knighi-pitiera-osborna-libo-viezdie-libo-nikak-filosofia-sovriemiennogho-iskusstva) ее «темпоральным единством в разъединении или дизъюнктивным единством настоящих времен». Вы согласны с такой интерпретацией?

— Я уважаю его работу, и мне она нравится. Мы организовывали конференцию десять лет назад, где он впервые презентовал свои идеи о современности, о группе «Атлас» Валида Раада и о вымысле современного. Мне также симпатично это сильное, нормативное и философски резкое высказывание, что большая часть современного искусства не является современным искусством, поскольку оно не производит того, что должно, т.е. современность. В чем мы расходимся — и это имеет отношение к его старомодному марксизму или же определенному прочтению Франкфуртской школы — он все еще верит, что этот вымысел современного возможен. Он возможен или должен быть возможным, это — нормативное требование, чтобы современное искусство производило со-временность. Такой подход я считаю иллюзорным. Поэтому он и попадает в ловушку. Он дает современности критическое прочтение

<http://syg.ma/@furqat/vymysiel-sovriemiennogho-iz-knighi-pitiera-osborna-libo-viezdie-libo-nikak-filosofia-sovriemiennogho-iskusstva>

и теорию, которая обеспечивает ее основанием и оправданием. Неудивительно, что современное искусство было изобретено, развивалось, поддерживалось и расцвело в эпоху спекулятивного финансового капитала. Сегодня пришло время создать альтернативу одновременно спекулятивному капитализму и современному искусству. Нам нужно искусство — не модернизм и не авангард, как мы их знаем, не ретромодернизм или ретроавангард, но такое искусство, которое более не современно в том смысле, что у него нет направления, нет идеи прогресса, нет четких критериев того, что отличает современное искусство от модернистского искусства и авангарда. Поэтому я пытаюсь напомнить о других формах искусства, о том, что есть альтернатива. Современное искусство критикует капитализм, но не позволяет сказать ничего другого, не предлагая какой-либо альтернативы. Если вы выступите против критики, вы получите в ответ, что вы некритичны, если вы скажете что-то против капитализма, вы будете объявлены утопическим коммунистом, а если вы скажете что-то против современного искусства, это будет значить, что вы ненавидите искусство. Но это не так. Реалии искусства — это экономическая практика, и мы должны изменить это.

**— Возвращаясь к тому, что вы уже сказали о своем месте в искусстве и философии. Недавно я слушал выступление писателя Тома Маккарти, где он сказал, что наиболее талантливые люди в XIX веке становились писателями (Бальзак, Стендаль), а те, кто мог бы стать писателем в XX веке, становились теоретиками (Лакан, Барт, Делез, Деррида), сохраняя сильный литературный элемент. Сейчас же, говорит он, кого ни спроси, все становятся художниками. Если в XIX веке главной художественной формой был роман, как писали Беньямин и другие, то сегодня в качестве него выступает инсталляция — своего рода новый метамедиум: об этом говорит Борис Гройс или Клэр Бишоп, например.**

— Мне нравится то, что пишет Гройс, например, что искусство в основном занимается документацией событий. Но он одновременно говорит о новой важности теории (в книге «*In the Flow*»), о том, что теория теперь не работает как объяснение работы или художника для аудитории, потому что современное искусство больше не раздражает и не вызывает у аудитории вопросов. Оно существует для отмывания денег и украшения буржуазных квартир. Но теория тем не менее обретает новую важность.

Я также уважаю Тома Маккарти, но надо быть более точным: о каких обществах мы говорим? Говорим ли мы о лондонских хипстерах? Сегодня может быть и такой тренд, что люди покончили с романами и пишут сценарии для фильмов. Но я не уверен в том, что это не произошло еще в 1930-е — 1950-е в Голливуде. И я бы не сказал, например, что наиболее умные люди XIX века ушли в романы, потому что в XIX веке не было кино, но это не значит, что живописцы или ученые были глупее или менее одарены... Мне кажется проблематичным строить такие гипотезы.

«

**Спецслужбы объявили войну  
против терроризма, что  
на самом деле есть война  
против людей, которая  
легитимирует полицейское  
чрезвычайное положение.**

»

Вместо этой очень упрощенной схемы «XIX — один медиум, XX — другой медиум, XXI — третий» меня интересует, как дискурсивное и визуальное, теоретическое и эстетическое взаимодействуют и как меняются их отношения. Поэтому вопрос не в господствующем медиуме. Возникают другие вопросы: какова роль теории для искусства? В чем заключается роль выдумки и нарратива в визуальном искусстве? Это не означает, что они не играли роли в XIX веке. Это совсем не означает, что Бодлер не был важен для импрессионистов или Делакруа или русские формалисты для какого-нибудь русского писателя или живописца XX века. Они имеют разные роли и оказывают разное влияние. Мне кажется, важно искать более продуманный и тонкий подход к тому, что сейчас происходит. Очевидно, есть интерес и требование теории со стороны искусства, это

процесс начался, когда искусство стало употребляться в единственном числе вместо «искусств». Искусство требует теории, которая говорит ему, что оно есть искусство. С этого момента важную роль начинает играть авангард.

Однако я вижу изменение, я вижу себя не совсем в той роли, которой от меня хотят: предоставить миру искусства ключевые слова. Нет, я вижу это таким образом, что я сам создаю искусство. Я много сотрудничаю с иллюстратором, надеюсь, скоро Игорь Чубаров опубликует на русском книгу, которая, кажется, уже переведена. Я работаю над фильмами, сейчас я участвую в биеннале, есть и другие проекты на подходе. Я не вижу себя Другим искусства, а также я заметил, что художественные институции, особенно здесь, в Берлине, в *Haus der Kulturen der Welt* (Доме мировой культуры), — именно они приходят с наиболее интересной теорией, намного более интересной философски, чем то, что делает местный Институт философии. Видите, это слишком просто — сказать, что один медиум определяет один век. Я бы, скорее, сказал так: давайте лучше посмотрим, что меняется и где рождается интересная теория, почему ее нет там, где она зарождалась раньше. Мне лично интересно принимать в этом участие, оказывать влияние и активно определять позицию, на которой основана моя работа. Я не стремлюсь стать университетским профессором, чтобы иметь власть, которую я затем могу использовать для каких-то целей. Скорее, я вижу изменение, и я влияю на него. Я определяю эту роль или стараюсь оказать влияние на то, что происходит. Сегодня Берлин — это потрясающее место не только чтобы думать об этом, но чтобы делать это, чтобы найти, как формируются эти новые отношения между письмом и производством искусства, теорией и визуальным. — **Вы не могли бы немного рассказать о своем проекте DISCREET?**

— Исходная предпосылка моей гипотезы заключается в том, что самый важный ресурс XXI века — это информация. И единственные контригроки среди широко известных международных корпораций, таких, как *Apple*, *Facebook*, *Google*, не ориентированные экономически, — это спецслужбы. Это единственные учреждения, которые оказывают влияние, когда дело касается наиболее важного ресурса нашего века — информации. Проблема с существующими спецслужбами — это то, что они недемократичны, непрозрачны, их повестка также демократически не легитимирована. Ключевой момент

был, когда Эдвард Сноуден стал информатором: именно тогда они повернулись против людей, против населения, против тех, для кого они и должны работать. В одностороннем порядке они объявили войну против терроризма, что на самом деле есть война против людей, которая легитимирует полицейское чрезвычайное положение, определяя, как за нами следят и как ведется эта слежка. Война с терроризмом, война с наркотиками — все это изобретения, имеющие сильное геополитическое влияние, они воздействуют на наше общество. Давайте посмотрим на то, что происходит сейчас во Франции.



Кадр из фильма  
Армена Аванесяна  
«Hyperstition»  
© hyperstition.org

Наша идея заключается в том, что мы не будем делать обычный наивный арт-активизм. Я пресытился и не удовлетворен написанием политической теории, не имеющей никаких результатов. Вместо этого я хочу использовать возможности, которые открывает мир искусства, что в том числе предполагает использование поэтических и театральных средств. Мы решили создать площадку, открытую для различных дискуссий, что также подразумевает и другие практики. Мы будем встречаться и общаться друг с другом с целью оказать влияние. Мы пригласили юристов, хакеров, финансовых экспертов, людей, работавших в спецслужбах прежде, и так далее, то есть это разнообразные люди, которые в нормальной ситуации бы не встретились друг с другом. Они окажутся в рамках однодневного семинара, а затем улетят обратно в различных направлениях. Мы решили предложить платформу, где они могут встретиться и найти себе партнеров, чтобы продвигать свои собственные идеи. Остальные три недели мы будем размышлять об альтернативной спецслужбе для людей: как она должна выглядеть, как она будет работать, какие темы затрагивать,



чем она должна интересоваться и т.д. Необходимо это делать в присутствии публики, хоть и не все будет доступно, потому что будет представлена и секретная информация, которую наши агенты не имеют права распространять.

Нам пришла в голову эта идея, когда мы проанализировали ключевые точки этой биеннале. Это не обычное арт-пространство, это не обычная критическая кураторская биеннале, которая пытается отыскать новые пространства, что лишь помогает джентрификации. Она разметалась в центре того, что большинство берлинцев даже не назовут Берлином, — это места, куда ходят туристы и где располагаются посольства. Это те места, в которых спецслужбы как раз и заинтересованы, и мы находимся на Паризер-плац рядом с АНБ, бундестагом Меркель и Бранденбургскими воротами. Это именно там произошел крупный скандал один-два года назад, когда стало понятно, что АНБ использует крышу американского посольства, чтобы следить и прослушивать взломанный мобильный телефон Ангелы Меркель. Мы подумали: это подходящее место, чтобы разыграть, расследовать и экспериментировать. Здесь ощутим конфликт между, с одной стороны, секретностью и, с другой, демократическим требованием прозрачности. Это как раз то, что мы инсценируем. Люди работают над своими собственными проектами, хоть они и связаны с нашим. Но мы также работаем и размышляем над тем, как должна выглядеть спецслужба.

**— Но как вы позиционируете свою спецслужбу — как художественный фиктивный проект или как что-то вроде саммитов Йонаса Стаала, который считает, что они — реальные политические структуры?**

— Вспомните о том, что я сказал до этого. Время движется из будущего. Об этом мой фильм [«Hyperstition»](#) или [hyperstitions](#) — это фикции, которые делают себя реальными, приходя к нам из будущего. Я бы сказал, этот вопрос имеет смысл, только если мы спрашиваем: является ли он вымышленным в данный момент? Нет, это будет настоящая служба, и я отношусь к ней предельно серьезно.

[http://  
hyperstition.  
org/](http://hyperstition.org/)

[http://  
dismagazine.  
com/  
blog/77351/  
hyperstition-  
truth-is-  
science-is-  
fiction/](http://dismagazine.com/blog/77351/hyperstition-truth-is-science-is-fiction/)

# Инго Нирман: «Свободная любовь — это неолиберальная идея»



Кадр из видео Алексы Каролински и Инго Нирмана «Army of Love», 9-я Берлинская биеннале современного искусства, 2016  
© Alexa Karolinski, Ingo Niermann / VG Bild-Kunst, Bonn

*Андрей Шенталь поговорил с одним из авторов «Армии любви» о всеобщих проблемах в личной жизни и о том, что можно здесь поправить политическим усилием*

*На Берлинской биеннале представлен проект кинорежиссера Алексы Каролински и писателя Инго Нирмана «Армия любви»: посетители выставки могут посмотреть полудокументальное видео, стилизованное под рекламу или политическую пропаганду и рассказывающее о деятельности организации, которая видит своей задачей борьбу с муками одиночества в любовной жизни. Андрей Шенталь решил уточнить у Инго Нирмана, как он представляет себе задачи «Армии» и насколько всерьез он верит в избавление человечества от любовных страданий.*

— Что такое «Армия любви»? Во время презентации проекта на Берлинском радио ваш соавтор Алекса Каролински подчеркнула его фиктивный характер, в то время как вы сказали, что представленный на выставке фильм можно рассматривать как документальный.

— Прежде всего, у нас была идея «Армии любви». Затем — и именно об этом фильм — мы расспросили, что думают об этой идее те, кому она интересна. Так получилось, что все ответили так, как если бы они уже были участниками «Армии». В этом смысле она реальна. Я имел в виду, говоря о документальности проекта, что у нас документальные интервью, а Алекса говорила о роли фикции в процессе съемок. Съемки не были основаны лишь на нашем наблюдении за людьми: мы сами выбрали место для съемок, у нас были некие основные соображения насчет того, что можно сделать.

— Кто участники «Армии»? Я обратил внимание на редактора *e-flux* Джульету Аранду, затем секс-активиста Маттиаса...

— Да, активист Маттиас Вернальди, секс-работник Стефани Клее, люди, занимавшиеся перформансом, такие, как Таррен Джонсен и Мари Голюке, затем несколько людей, которые узнали об «Армии» и сами заинтересовались. Например, социолог Синтия Шольген, а один парень, Ганс Розенфельд, участвующий в проекте, никак не связан с миром искусства. Слепой мужчина, Мориц Вульф, тележурналист. У всех у них разный бэкграунд.

— Название IX Берлинской биеннале «*Present in Drag*» («Настоящее в женском образе»), если рассматривать его буквально, совмещает в себе две логики: темпоральную и гендерную. Многие представленные на ней работы могут быть охарактеризованы словом «квир»: особенно фильм Ву Цанг и отчасти работа Райана Трекартина. Мне кажется, в этом отношении ваша работа делает шаг вперед от сексуально-гендерной проблематики и может называться «пост-квир».

— В целом, мне кажется, кураторы имели в виду под названием «*Present in Drag*» не просто отсылку к гендеру, а более универсальное понятие. Мы с Алексой много размышляли над этим. В нашем фильме нет ни одного трансгендера, но он вполне мог там участвовать. Приглашая людей, мы рассылали имейлы через различные каналы и смотрели, кто откликнется на наше предложение. Мы не хотели собрать яркую смесь сексуальных

ориентаций и гендерных идентичностей. Это было для нас неважно. Что имело значение, так это любовь, которая выходила за рамки обычной сексуальной ориентации людей.

— Когда я смотрел ваш фильм, все эти переодетые люди, аффектирующие друг друга, напомнили мне «Пламенеющих созданий» (1963) Джека Смита. Вдохновлял ли он вас?

— Вы можете провести такую связь, это хорошая отсылка.

Я не имел ее в виду, но я — поклонник работ Джека Смита.

«

**Было очень важно унифицировать «Армию любви», но так, чтобы ее участники не носили нормальную одежду, чтобы даже процесс раздевания отличался от обычного.**

»

Мы хотели сделать что-то не очень профессиональное. «Армию любви» составляют волонтеры, и это важная черта фильма. И, конечно, костюмы, сделанные *Hood by Air*, сыграли свою роль — возвращаясь к вашему предыдущему вопросу про гендер, мы хотели изъять их из нормального контекста. Мы выбрали это спа, где светит искусственный голубоватый свет, мы его не ставили, он уже был там, а потом эти костюмы... Было очень важно унифицировать «Армию», но так, чтобы ее участники не носили нормальную одежду, чтобы даже процесс раздевания отличался от обычного.

— В одноименном манифесте вы утверждаете, что коммунизм не состоялся, потому что обобществил одни лишь материальные блага. В то время как «Армия любви» дополняет перераспределение доходов «равным распределени-

ем привлекательности», чего не учли многие теоретики и практики. Также Алекса сказала, что принцип «Армии любви» можно описать следующим образом: «когда мы можем, мы даем, когда мы нуждаемся, мы принимаем» — это напоминает известный лозунг «От каждого по способностям, каждому по потребностям». Можно ли назвать это определяющим принципом нового общества? Назвали бы вы «Армию любви» революционным и политическим проектом?



Кадр из видео  
Алексы Каролински  
и Инго Нирмана  
«Army of Love», 9-я  
Берлинская биеннале  
современного  
искусства, 2016  
© Alexa Karolinski,  
Ingo Niermann / VG  
Bild-Kunst, Bonn

— Да, конечно. Уже Шарль Фурье подразумевает такой «социализм», учитывающий личную жизнь людей, живущих в коммунах. Но предположительно эти коммуны составляют люди, разделяющие одни и те же взгляды и эстетику, и все они, возможно, одного возраста. Эти коммуны не универсальны, и в этом смысле они противостоят коммунистической идее. В то время как «Армия любви» — и это то, почему я назвал идеологию, на которой она основана, «комплетизмом» (*completism*), — стремится дополнить коммунизм.

— Когда я наткнулся на термин «комплетизм», то подумал, что речь идет о довершении тела, которое физически неполноценно. Но, введя его в поиске, я увидел такое определение: стремление собрать полный набор вещей определенного типа.

— Я пришел к этому термину десять лет назад, когда начал

писать короткий рассказ, который я назвал «Комплетисты». В то время я не нашел о нем никакой информации, а когда недавно перепроверил, узнал, что понятие «комплетизм» в основном используется по отношению к коллекционерам, которые хотят собрать все из чего-то. Но это по-прежнему не такой уж популярный термин. В моем понимании комплетизм довершает коммунизм, довершает его любовью к своему ближнему, дополняет его идеей, что люди должны существовать для других людей и со временем не только для людей. Это расширенное понимание благотворительности. Обычная благотворительная работа исключает чувства, даже если вы заботитесь о чьем-нибудь теле. Христианская благотворительность не подразумевает чувственной любви. Нет, комплетизм не имеет ничего общего с гуманистической идеей завершения людей с ограниченными возможностями или же дополнения одиноких людей любовью. «Армия любви» дает любовь только тем, кто нуждается в ней, кто хочет ее. Если вы предпочитаете быть наедине с собой, в этом нет никакой проблемы. Некоторые люди могут и не нуждаться в любви.



Кадр из фильма  
Джека Смита  
«Flaming Creatures».  
1962–63  
© Estate of Jack Smith

— Мне понравилось, что вы говорите о чувственном измерении любви, а не только о платонических чувствах. Это было особенно важно в контексте биеннале, которая рефлексировала сверхопосредованность телесных чувств. Почему-то ваш фильм «Армия любви» заставил меня вспомнить конфликт между Розой фон Праунхаймом и Хельгой Гётце, которая приняла участие в его фильме «Красная любовь». Гётце хотела заняться с фон Праунхаймом сексом, а когда он отказал ей (он был открытым геем), она решила, что он ее интеллектуально эксплуатировал, не оплатив



при этом сексом, в то время как он был оскорблен, потому что она проявила гомофобию. Но как, по-вашему, такой конфликт мог бы разрешиться в комплетистском обществе? Как можно преодолеть подобные проблемы?

— Конечно, «Армия любви» — это только предложение, вы не можете никого принуждать. Существует несколько практических вопросов, которые мы обсуждали со студентами во время мастер-класса в *Städelschule* во Франкфурте. Мы готовились к новой стадии нашего проекта — тренировочному лагерю,

«

## Любовь таит в себе потенциальное насилие.

»

организованному совместно с испанской художницей Дорой Гарсиа, который пройдет в конце августа в Висбадене. Например, может ли «Армия любви» действовать под прикрытием, как флиртующие парни в [перформансе Доры «Ромео»](#) (работа отсылает к «Ромео» — шпионам ГДР, которые соблазняли и вербовали женщин. — А.Ш.), или же это будет аморально? Отвечая в общем — это то, почему «Армия любви» называется армией: любовь может быть очень опасной. Вы предлагаете кому-то свою любовь, а потом этот человек влюбляется в вас. Начиная с этого момента вы ответственны перед ним, вы должны по-настоящему удовлетворить его/ее потребность в любви. Мы говорили об этом в связи с тем, что на самом деле не работает в случае с «Армией любви», — это предоставление случайных связей, как в случае с секс-работником. Это предложение чего-то более прочного и продолжительного, но в то же время она не может предложить людям спутников на всю жизнь, как в агентствах по поиску партнеров. «Армия любви», скорее, помогает людям принять любовь от нескольких человек так, что вы не становитесь полностью зависимыми от одного человека.

— Я задал этот вопрос, потому что некоторые теоретики — я имею в виду прежде всего Жижека — настаивают на том, что соблазнить Другого или «подкатить» к кому-то — это

[http://  
doragarcia.the  
book.  
tumblr.com/  
post/1336571  
62687/primary-  
objects-dora-  
garcia-the-  
romeos-2008](http://doragarcia.thebook.tumblr.com/post/133657162687/primary-objects-doragarcia-the-romeos-2008)

**всегда нарушение приватности, практически домогательство.**

— Я бы не стал рассматривать эту проблему столь общо. Домогательства — это когда кто-либо не проявляет интереса, а другой человек продолжает обращаться к нему. Когда кто-либо попрошайничает на улице и просит денег — это не домогательство. Ставить проблему таким образом касательно любой встречи с незнакомцами — основа ксенофобии. Но да, даже если ты проявляешь любовь по отношению к кому-то, ему это нравится и он открывается, ситуация не безоблачна... Любовь — это очень сильное чувство, и оно таит в себе потенциальное насилие. Оно может перевернуть твою жизнь с ног на голову: и когда любовь у тебя отнимают, и когда ты сам больше не испытываешь любви. В обоих случаях это жестокое изъятие.



Кадр из фильма  
Джека Смита  
«Flaming Creatures».  
1962–63  
© Estate of Jack Smith

— Французский теоретик Ги Окингом в своей главной книге превозносил гомосексуальное желание, потому что, по его мнению, оно свободно от ограничений и не прикреплено ни к конкретному объекту, ни к какой-то конкретной части тела, поощряя смену половых партнеров. Но это освобождение желания, которое сегодня усиливается благодаря новым технологиям (например, таким приложениям, как *Tinder*, *Grinder* и т.д.), мне кажется проблематичным. Ваше описание любви мне напомнило определение любви как события у Бадью. И мне нравится, что вы противопоставляете «освобождение» (*liberation*) желания «либерализации» (*liberalisation*) желания как его изнанке. Бадью также критиковал неолиберальную модель любви и промискуитет.

— Я согласен. Мне кажется, свободная любовь — это неолиберальная идея. Это означает, что существует свободный рынок любви. Вместе со свободным рынком появляется надежда, что в конце концов каждый получит то, чего он хочет. До определенной степени это верно: некоторые люди утрачивают свои конечности, и тогда находятся такие люди, которые любят лиц, подвергшихся ампутации. Для любой странной формы тела найдется свой фетишист. Но все же в целом это не работает. Не только потому, что некоторые люди, предпочитающие быть

«

## Все не так просто.

»

с кем-то, остаются одинокими. Даже если у вас есть любовь, вы боитесь потерять ее однажды, и «Армия любви» — решение этой проблемы.

— Квир- и ЛГБТ-сообщества обычно позиционируют себя как горизонтальные и демократические, но, как я заметил, порой они выстраивают внутренние иерархии, основанные на степени привлекательности того или иного участника. В этом смысле «Армия любви» — как она изображена в фильме — опрокидывает эту ситуацию. Особенно в сцене, где Маттиас говорит, что обладает непривлекательным телом, пока его раздевает другой человек. Вы справедливо заметили: «Сказать кому-то, чьи внешние данные ниже среднего, что он красив, — все равно что говорить бедному, что деньги — не самое главное».

— Большинство идей привлекательности достаточно стереотипно. То, что вы находите притягательным, многие другие тоже находят притягательным. Есть много недееспособных секс-активистов, которые говорят, что это следует изменить. Но это касается людей, чья привлекательность выше среднего, которые подтянуты, молоды, обладают, как считается, красивым лицом, у которых достаточно много волос на голове и т.д. Общество не может принудить к любви. У нас нет технических средств, и это идет вразрез с представлениями о человеческом достоинстве. Поэтому нам и нужна «Армия любви». Недавно я закончил [роман «Завершенная любовь»](#), имеющий отно-

шение ко всей этой проблематике. Там фигурирует канадская квир-активистка по имени Лори Эриксон, которая действительно существует. Она говорит, что стандарты красоты нашего общества содержат много проблем. Но вопрос состоит в том, как их изменить. Когда Кристина Агилера поет: «*We are beautiful no matter what they say*» («Мы прекрасны вне зависимости от того, что они говорят») — этого недостаточно. Все не так просто.

— Ха-ха, я тоже вспомнил ту же песню, когда читал ваш текст.

«

## Сейчас мы осознали, насколько все мы нечеловечны.

»

— Когда говорят: «Давайте наконец осознаем, что все мы прекрасны» — это просто китч. Мы неоднократно это обсуждали, пока редактировали роман или во время нашего диалога с Алексой и другими участниками «Армии». «Не является ли положение, что некоторые люди привлекательнее других, дискриминационным?» И затем я сказал: нет, это не так, подумайте о неравенстве между богатыми и бедными.



Кадр из фильма Розы фон Праунхайма «Rote Liebe». 1980  
© Atlas und Zweitausendeins

Я не думаю, что быть богатым — это столь уж приятно, а также вполне возможно, что в нашем обществе люди, которые в целом считаются весьма привлекательными, не обязательно счастливее других, как и супербогатые не обязательно счастливее всех остальных. Но все же это может прозвучать предельно цинично: эй вы, бедные люди, вы живете в трущобах, и вы хотите быть богатыми? Вы просто глупы. Богатые не счастливее вас. Так что, пожалуйста, оставайтесь бедными. Почему мы должны вам что-либо предоставлять? Но у нас срабатывает такая мораль, когда речь идет о красоте. Подход «Армии любви» — воодушевить богатых людей открыть прекрасное в том, чтобы быть бедным и отдать свои деньги тем, кто беден и хочет стать богатым. Если всегда есть возможность заняться сексом с суперпривлекательными, согласно общепринятым стандартам, людьми, это может стать не столь уж интересным занятием. Но прежде нам необходимо изобилие. Каждый должен иметь право познать самого себя.



Кадр из фильма Розы фон Праунхайма «Rote Liebe». 1980  
© Atlas und Zweitausendeins

В то же время привлекательность может быть очень субъективной. Это то, что я ценю в «Армии любви» — и в фильме, и в группе людей, которую мы формируем для Висбадена. Есть недееспособные люди, считающие себя очень аттрактивными, и они действительно *привлекают*. Маттиас сказал мне, когда я его впервые встретил: «Должен признать, большую часть жизни у меня не возникало проблем в поиске партнеров для секса. Всегда были люди, которых я привлекал». Он вырос в Восточной Германии, где основал коммуну, что само по себе было нетипично. К тому же он очень харизматичный собесед-

ник. Он считает, что у него все-таки есть две проблемы. Во-первых, находит ли он притягательными тех, кто находит притягательным его? Во-вторых, у него мышечная дистрофия, и когда его состояние усугубилось, для него становилось все сложнее и сложнее поддерживать надлежащие отношения, поскольку на это требовалось очень много сил. Поэтому в последние годы он имел все больше и больше секса или интимности (вроде ужина) с проститутками. При этом он находил унижительной плату за интим с другими людьми. Но именно здесь может прийти на помощь «Армия любви».

— **Как вы уже сказали, ваш проект предвосхищает преодоление границ между человеком и другими видами. Как он будет работать с теми видами, которые не обладают сознанием?**

— Я убежден, что все не только обладает сознанием, но и есть сознание. Это то, из чего состоит Вселенная. Из чего еще? Но, конечно, сознание других может сильно отличаться от нашего. Это очень сложный вопрос, и у меня нет общего ответа. Я много читал на эту тему: от Донны Харауэй до исповедей зоофилов и любителей объектов. Есть широкий спектр возможностей, но я недостаточно осведомлен в этом. Но, мне кажется, с техническим прогрессом, который происходит, мы вскоре осознали, что мы все в некоторой степени недееспособны. В нашем обществе все больше и больше состояний считают инвалидностью или психическими болезнями. Даже без генной инженерии мы становимся все меньше и меньше людьми. Раньше существовала идея гуманизма, согласно которой большинство людей сможет со временем соответствовать стандартам полноценных людей, но сейчас мы, наоборот, осознали, насколько все мы нечеловечны.

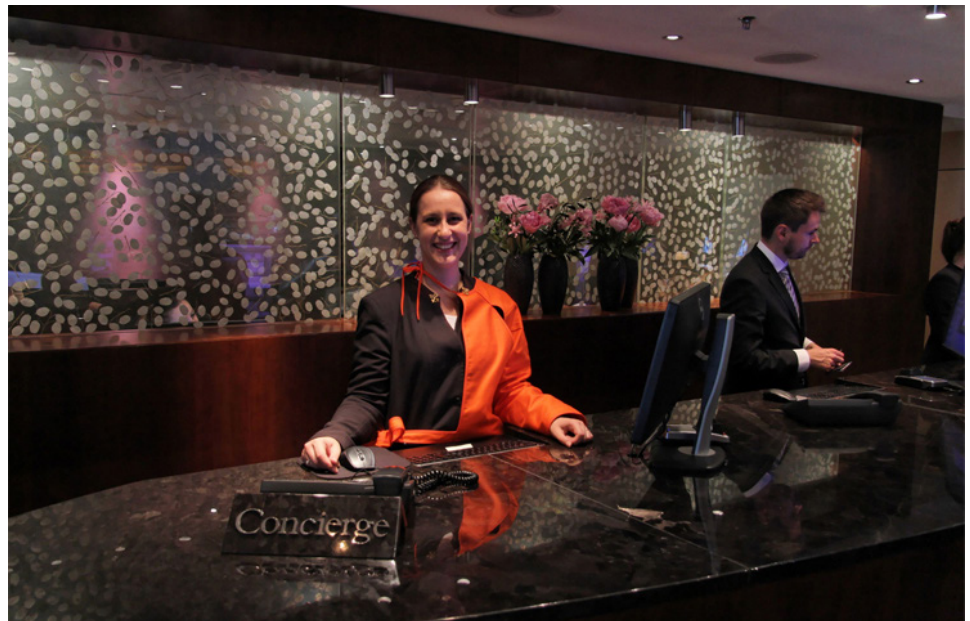
— **Каковы ваши следующие шаги?**

— Прежде всего, я автор художественных произведений. Иногда мне нравится не только писать что-либо, но и продвигать идеи вперед. Я уже делал это в прошлом [с проектом «Великая пирамида»](#). Но я на самом деле не вижу себя лидером или ключевой фигурой в новом движении. Я бы хотел довести его до определенной точки. Лучше всего, если придут другие люди и начнут оттуда.

[https://  
en.wikipedia.  
org/wiki/  
Great\\_Pyramid\\_  
Monument](https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Pyramid_Monument)



# Что люди делают за деньги?



Франц Эрхард  
Вальгер.  
Проект  
в отеле Hyatt  
© Manifesta 11

## *Александра Новоженова о своей собственной работе за деньги на «Манифесте-11» — быть прилежным туристом*

Что люди делают за деньги? Например, ездят на биеннале под соответствующим названием. Чтобы за три дня посмотреть выставку, раскиданную на четырех десятках локаций по всему Цюриху, нужно восемь часов в день почти без передышки крутить педали велосипеда из бесплатного велопроката. Трамвайный проездной на день лишил бы меня обеда, и я выбрала есть, но работать физически. Мое тело трудилось полный рабочий день. Конечно, можно посчитать время, потраченное мной на выработку механической энергии на берегах Цюрихского озера, за рекреационное. Но я из принципа решила поступать

только так, как от меня хотели город Цюрих, «Манифеста-11» и куратор Кристиан Янковский, — стать идеальным туристом, который утешается тем, что совмещает приятное с полезным, и избывает свою тревогу, вычеркивая очередную точку на предоставленной ему карте достопримечательностей.



Кадр из фильма  
Андрея Тарковского  
«Солярис» (1972)  
© «Мосфильм»/  
Manifesta 11

Начав смотреть выставку с «институции», как выражается Янковский, можно поверить, что у одиннадцатой «Манифесты» и правда есть тема — профессии как спектр занятий и функций, из которых «выбирает» человек. Эти профессии поняты как курьезы, рожденные развитой западной цивилизацией, которая как бы просто дана. Одним из таких жизненных курьезов рядом с искусством зубного врача, часовщика и ассенизатора является деятельность художника.

«Что люди делают за деньги?» — совсем не метатема, как у Куатемока Медины, который посвятил всю «Манифесту-9» угледобыче, когда один-единственный объект, уголь, рассмотренный до навязчивости буквально и утомительно энциклопедически, становился мерой труда и основой человеческого существования. «Манифеста» Янковского совсем не про труд, а про разнообразие занятий и мест. На двух основных площадках — в бывших пивоварнях Löwenbräu (кластере, где находятся еще и дорогие галереи) и в Хельмхаусе, здании в самом центре Цюриха, — бесконечной вереницей, нанизанной на конструкцию, которая напоминает забор, тянущийся сквозь все залы, идут «исторические» произведения. Они составляют тематический контекст для работ, заказанных специально для выставки. Тут много отличных вещей, часто существующих в весьма остроумных соседствах. Эти соседства регулируются озвученными кураторами принципом попури «вы найдете тут все о профессии» — от перекура натурали-

стичных манекенов дорожных рабочих до экспериментальной офисной стажировки шведской художницы, проводящей весь рабочий день в лифте, от героизирующей фигуру пролетария работы Оскара Бони «Семья рабочего» до классической работы Софи Каль, в которой та нанимает частного детектива для слежки за собой, или цитаты из «Соляриса» Тарковского с картиной Брейгеля, которая интерпретируется куратором как встреча новой профессии космонавта и старинной профессии охотника.

Почти наивная тематичность основной экспозиции — толь-

«

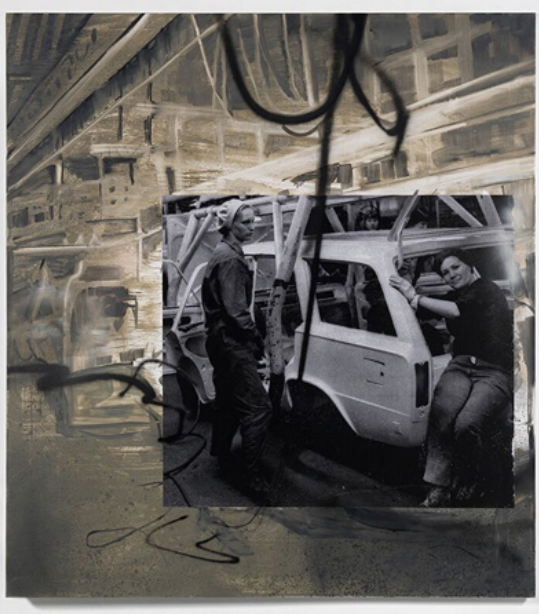
## Стать идеальным туристом, который утешается тем, что совмещает приятное с полезным.

»

ко завязка для экспансии пространства выставочного события биеннале внутрь городской жизни. Эту стратегию можно было бы назвать джентрификацией по живому. Воспользовавшись темой профессии, из запустения джентрифицированных пространств выставка выходит в «действующие» миры профессиональной жизни процветающего Цюриха. Вот только при соприкосновении с институциональной системой биеннале эти «действующие» миры часто становятся такими же выморочными, как бывшие манежи, тюрьмы, пивоварни и оружейные склады, в которых обычно обитает искусство и которые требуют от культурных менеджеров смекалки и изобретательности, чтобы включить их в туристически-событийное движение города.

Опыт посещения этой биеннале — опыт работы туриста со справочным индексом, когда из оглушающей мешанины открытий начинают выясняться связи раскинувшейся по городу выставочной структуры. Каждая новая работа в основе имеет взаимодействие художника с профессионалом, принадлежа-

щим к одной из официального списка профессий, существующих в наши дни в городе Цюрихе, и выставлена одновременно в двух ипостасях — на основной площадке и в специальном пространстве, выбранном парой художник/профессионал.



Полина Оловска.  
Тихий завод. 2013  
© Paulina Olowska/  
Simon Lee Gallery/  
Manifesta 11

Добраться до спутника, даже если там тебя ждет разочарование, — «часть игры», как выразился, отчасти утешая себя, итальянец-альбинос, которого я обнаружила бродящим вокруг закрытого со всех сторон, но при этом совершенно прозрачного офиса агентства по разработке систем безопасности. С этим агентством сотрудничал Сантьяго Сьерра. По заказу художника агентство оценило защищенность здания Хельмхауса (в нем размещалась одна из двух основных экспозиций) и разработало план по укреплению его аркад с помощью мешков с песком. Забавная работа про огораживание автономии искусства и про параноидальное стремление к безопасности, но ее спутник — офис этого самого агентства — оказался одной из самых удаленных локаций, расположенной в дорогом частном квартале на северной окраине Цюриха. «Где тут вход? Где тут выставлена работа?» — в отчаянии спрашивал взмыленный итальянец. Я постучала в стекло, и к нам наконец вышел вежливый, но раздраженный человек, который сообщил, что у него нет времени говорить о «Манифесте» — он занят настоящей работой.

До работы писателя Мишеля Уэльбека, почти самой дальней точки на карте, мне пришлось крутить педали полтора

часа. На Цюрихском озере разыгрался небольшой шторм, с неба полило, но я все же взобралась на высоченный холм — как раз когда небо прояснилось и с возвышенности, застроенной модернистскими виллами, открылся умиротворяющий вид на воду и холмы напротив. Работа Уэльбека «Как здоровье мистера Уэльбека?» помещалась в роскошной частной клинике. Этот знаменитый литератор охотно соглашается объективировать себя в качестве культурного мема (есть фильм, где Уэльбека, играющего самого себя, похищают злоумышленники). Тут он по приглашению куратора решил воспользоваться услугами лучшей в мире медицины и проверить свое здоровье. Тираж анализов Уэльбека был доступен желающим в холле клиники.

«

## Джентрификация по живому.

»

В поте лица забираясь на холм, где стоит ее здание, я фантазировала о трагическом повороте — Уэльбек курит так много, что его пальцы пожелтели от табака, и производит впечатление нездорового человека. На просьбу расшифровать результаты его анализов необыкновенно любезный администратор соединила меня с врачом писателя. Единственной проблемой оказался слегка повышенный холестерин. Кардиограмма и УЗИ сердца были в норме. Все анализы в целом обошлись в 1600 швейцарских франков, а мсье Уэльбек был о'кей. С трудом скрывая разочарование, я вышла из клиники и из последних сил одолела еще пару сотен метров круто вверх по холму.



Сантьяго Сьерра.  
Проект в Хельмхаусе  
© Manifesta 11



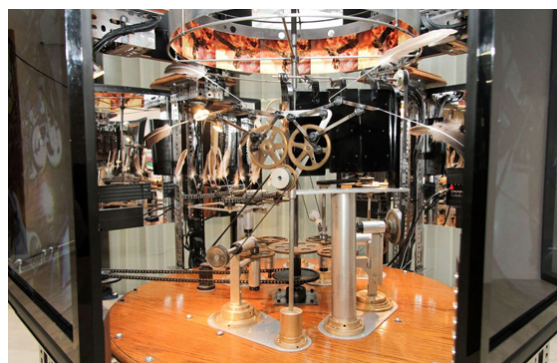
Работа художницы Дженифер Ти располагалась в залах прощаний старинного кладбища. Освежающая прогулка в тени деревьев между изящных надгробий показала, что мало кто в окрестностях клиники пропускает свой столетний юбилей. Интерьеры маленьких залов для индивидуальных прощаний были похожи на кабинеты в спа, которое я посетила чуть раньше, на холме в противоположном конце города, в погоне за видеоработой об ощущениях от 3D-игр. Вместо массажных



Мишель Уэльбек  
и доктор Генри  
Першак  
© Manifesta 11

столов кабинеты были оборудованы подставками для гробов с электрическими подъемниками, комфортными креслами и светлого дерева изящными полочками для свечей. В эту среду и совершила свою интервенцию художница, украсившая помещения декоративными композициями, сложно отсылающими к культуре мертвых и к вопросам души и тела. Катиться с горы легче, чем ехать наверх, но все же во время спуска в моем сердце шевелилось вульгарно-социологическое чувство, похожее на классовую неприязнь.

Еще несколько работ размещалось в центральном квартале дорогих магазинов и отелей. Работа Джона Кесслера «Мир сошел с ума» находилась в подвале бутика роскошных часов Ambassador. Я вошла одновременно с группой японцев; их проводили прямо к прилавкам, меня — без лишних вопросов —



Джон Кесслер.  
Мир сошел с ума  
© Wolfgang Traeger/  
Manifesta 11



в подвал, где вертелся причудливый механизм, напоминающий о технических диковинах XVIII века. На мониторах, подключенных к этой бесноватой конструкции, приводимой в движение часовым механизмом, возникала то панорама Цюриха, то фотография раскинувшего крылья злобного деревянного орла на фоне взрыва. Если глядеть на мониторы достаточно долго, можно было заметить, что на мгновение, не больше, крутящаяся панорама Цюриха сменяется жуткими кадрами тонущих мигрантов, войн и разрушений. За стеклом в том же помещении работали невозмутимые швейцарские часовщики. «Но ведь так и задумано», — подумала я.

«

**«Где тут вход?  
Где тут выставлена работа?»  
— в отчаянии спрашивал  
взмыленный итальянец.**

»

Не стану подробно останавливаться на неоэкспрессионистической работе о женском оргазме в магазине потрясающего нижнего белья. Ближайшим к этому магазину пунктом был отель Nyatt — там находилась коллаборация знаменитого немецкого минималиста Франца Эрхарда Вальтера, еще в 1960-е прославившегося своими структурами из ткани, с помощью которых он организовывал людей в своего рода социальные скульптуры. Вместе с дорогим цюрихским портным Вальтер пошил униформу для служащих отеля — оранжевый полусюртук-полуфартук с вырезанной для вентиляции подмышкой и только одним, правым, рукавом: остроумное конструктивное выражение функции сервиса, в котором участвует лишь одна — подающая и приглашающая — рука. Басбой, чья очередь ходить в этом полусюртучке была сегодня, оказался крайне расположен к разговорам. По его словам, носить этот сюртук и говорить со мной было сегодня частью его работы, а сотрудничество с «Манифестой» должно было стать хорошей рекла-

мой если не для отеля в целом, то для кафе в его лобби. Обычно он вытирает столы, но благодаря оранжевому сюртучку он имеет возможность поговорить с разными людьми — например, со мной — и ему это приятно. Ну, если приятно ему, приятно и мне.

# Кристиан Янковский: «Банкиры — такие же сложноустроенные люди, как и художники»



© Manifesta 11

*Александра Новоженова попыталась узнать у куратора «Манифесты-11» («Что люди делают за деньги»), зачем он устроил выставку о профессиях в одном из самых дорогих городов Европы*

*Кочующая из города в город европейская биеннале «Манифеста», два года назад прошедшая в Санкт-Петербурге, в этом году разместилась в Цюрихе. Александра Новоженова решила разобраться в намерениях куратора выставки Кристиана Янковского.*

— «Что люди делают за деньги» — вторая за всю историю «Манифесты» тематическая выставка. Первой была позапрошлая «Манифеста» в бельгийском Генке, посвященная угледобыче. Почему вы решили подчинить огромную вы-

**ставку единственной теме — теме профессий?**

— Тема этой «Манифесты» — искусство. Выставка очень открыта, а профессии — просто концептуальная рамка, которая придает работам некий угол. Выставка — про разнообразные пути искусства, и единственное, что делает этот подход уникальным, — все художники должны работать на местах с разными профессионалами. Контакт с другой профессией способен вдохновить работу, но совместные усилия художника и профессионала могут пойти в любом направлении — может получиться скульптура, живопись, концепт.

**— Можно сказать, что профессии — не тема, а структура производства работ?**

— Да, это так.

— В отличие от «угольной» «Манифесты» в Генке, заданная вами концептуальная рамка — не про труд. «Что люди делают за деньги» — это не о труде, а о профессии в ином смысле.

— Нельзя сказать, что она не про труд, — иногда да, иногда нет. Каждый человек в своей жизни задумывается о том, как зарабатывать деньги. Многие идут учиться в школу или университет, получают профессию механика или программиста. Кто-то дает родителям убедить себя идти по их стопам, кто-то находит свой интерес и принимает решение заняться совершенно другим. Это решение оставляет отпечаток на твоей личности — будь ты профессиональный спортсмен, инженер или учитель. Юрист смотрит на мир иначе, нежели полицейский или врач.

— Такая интерпретация профессии сводит то, что человек делает, к функции, а личность — к профдеформации.

— Деформация — негативное слово, профессия не только деформирует, но и формирует. И я хочу использовать разные профессиональные взгляды на мир, чтобы искусство могло что-то у них позаимствовать.

— Большинство локаций и профессий, выбранных художниками для взаимодействия, носит скорее курьезный характер — спа, кладбище, частная клиника, магазин дорожного белья. Вы ожидали, что большинство мест, которые выберут художники для работы, окажется связано именно с непроизводственными профессиями — со сферой услуг?

— Это был свободный субъективный выбор художников. Мир спа, где посетители расслабляются, качаясь на матрасах в бассейнах, наполненных соленой водой, связан со смешиванием

ощущений, но также и с искусством. Или дантист: это, с одной стороны, причудливая сфера деятельности, но с другой — обычная работа, у всех есть отношения со своими зубами. А про производственный труд — ну, одна художница сделала лодку, а Франц Эрхард Вальтер совместно с портным пошил форму для служащих отеля, так что совсем не все было сервисами. — «Манифеста» всегда завязана на особенностях города, где она проходит, а Цюрих — очень особенный город: это центр дорогой медицины и самой изысканной цивилизованности.

«

## Заставить владельцев бизнесов пойти на сотрудничество с искусством.

»

— Это также центр образования. Я хотел активно использовать университет — на «Манифесте» работали 50 студентов со всевозможных факультетов. Конечно, это характерно для биеннале: занимать новые, нестандартные площадки — довольно обычная история, но на этой «Манифесте» было несколько иначе. Мы не платили тем пространствам, где показывали работы, — выбор зависел от профессионалов и художников, которые с ними работали. В конечном итоге художник решал, что лучше для работы. Для некоторых было важнее поместить работу в художественной институции, для некоторых — в сателлите, например, в полицейском участке.

— Эти профессиональные локации — сами своего рода реди-мейды; вы не боялись, что посещение кладбища, больницы, полицейского участка становится более сильным и скорее туристическим впечатлением, чем работы, которые сделают там художники?

— Чтобы получился реди-мейд, должен быть художник, который помечает место, вещь или ситуацию как искусство. Конеч-

но, спутники сами по себе несут определенную информацию, но они — просто рамка.

— В результате получается раздвоенная система существования работ. Одна часть работы находится на выставке в пространстве художественной институции, другая — в повседневном пространстве спутника.



Кристиан Янковский  
на открытии  
«Манифесты».  
Цюрих,  
10 июня 2016 года  
© Eduard Meltzer /  
Manifesta 11

— Каждый художник решает эту проблему по-своему. Например, Сесиль Фойер работает с профессией синхронного переводчика. В пространстве художественной институции работа выглядит как две будки переводчиков и текст брачного соглашения, который они переводят — один на французский, другой на итальянский. А в университете, где находится вторая часть работы, это всего лишь звуковая инсталляция. То есть в спутнике вы слышите работу, а в институции читаете текст. Но некоторые художники просто повторяли одну и ту же работу и там, и там — и мне нравится, что все решали это по-разному.

— Профессионалы, которые работают на всех этих локациях, очень по-разному относятся к сотрудничеству с художниками. Частные бизнесы воспринимают «Манифесту» как рекламу своих заведений — например, как хозяин спа или басбой в отеле. В роскошной частной клинике, где находилась работа Мишеля Уэльбека, сотрудники были со мной крайне любезны и даже прокомментировали ре-



зультаты его медицинских анализов. Служащие охранного агентства, с которым работал Сантьяго Сьерра, были недовольны, что я их отвлекаю от работы вопросами, а в крупных государственных учреждениях вроде Высшей школы искусств или Центрального вокзала все по большей части равнодушно к присутствию работ.

— Каждый раз по-разному, но отношение меняется — вдруг сегодня у них плохой день или, наоборот, хороший. Учреждениям и бизнесам не платят за то, что «Манифеста» использует их как площадки. Одни считают, что это реклама, другим интересно искусство. Клиника, где находится работа Уэльбека, за несколько дней до открытия отказывалась показывать работу. У нас состоялся длинный разговор о том, чем вообще занимается искусство, это была интересная дискуссия, и приятно слышать, что вас приняли хорошо. Вполне вероятно, что кто-то закроет свои сателлиты, если им начнут досаждают посетители. Здесь возникает вопрос, в каком контексте может жить искусство. Даже если опыт посещения оказался не позитивным, если эти контексты отторгают зрителя, это все же дает ему информацию об обществе и о людях.

«

## Я не мыслю строго марксистски, я мыслю соответственно 2016 году.

»

— Сателлит Майка Буше, работавший с системой ассенизации Цюриха, был вообще недоступен во время открытия.

— Мы позволили художникам выбирать сателлиты, которые не обязательно доступны для публики. Даже если они будут открыты всего час или их сможет посетить всего десяток человек — все равно мы соглашались на такие варианты. Такая ситуация могла трансформировать идею произведения, и важнее была не физическая доступность сателлита, а определенная информация, которую он несет. Если ее удастся передать, этого достаточно.

— Работа Майка Буше, сделавшего для выставки минималистическую скульптуру из переработанных фекалий, собранных ассенизационной системой Цюриха за один день («Цюрихский кусок»), напомнила о работах Сантьяго Сьерры начала 1990-х. Он тоже использовал городские отходы, но делал это в куда более жесткой манере. Он не нейтрализовал запахи, а позволял им стать невыносимыми и делал это в пространстве города. «Цюрихский кусок» кажется, наоборот, очень спокойной работой. Да и работа, которую сам Сьерра сделал для этой выставки, тоже вроде бы занимается тем, что огораживает автономию искусства (по заказу Сьерры агентство по разработке систем безопасности оценило проницаемость и уязвимость одной из двух главных площадок биеннале и завалило пролеты окружающей ее аркады мешками с песком. — А.Н.).



Кристиан Янковский  
и директор  
международного  
фонда Manifesta  
Хедвиг Фейен  
© Eduard Meltzer /  
Manifesta 11

— Вы не представляете, через какие экстремальные испытания мы прошли с работой Буше — чтобы она могла состояться, нам пришлось работать с адвокатами, поскольку галереи, находящиеся в том же здании, где проходила «Манифеста» и где выставлен «Цюрихский кусок», угрожали засудить нас за неустойки, за потерянные контракты. Я люблю работы Сантьяго ранних 1990-х, но в современном Цюрихе другой контекст.

Или вот то, как нам удалось погрузить цюрихских полицейских в проблематику сюрреализма, я считаю по-настоящему радикальным. Или заставить владельцев бизнесов пойти на сотрудничество с искусством — может быть, это куда более радикально, чем повторение радикализма двадцатилетней давности. — Выходит, все эти договоренности, все это улаживание и было вашей художественной задачей как куратора? Чтобы искусство случилось в цюрихской повседневности — нужна художественная работа адвоката?

«

**Между Евгением и пастором  
родилась прекрасная  
дружба, они составили  
чудесную пару, вместе гуляли  
по розовому саду.**

»

— Я не стремился защитить автономию художественной институции. В белом кубе можно делать сколь угодно радикальные вещи, все к этому привыкли, но мне хотелось попробовать другие задачи, посмотреть, как работают компромиссы с разными профессиональными мирами и разными представлениями о том, что такое человеческое существо. К примеру, банкиры — такие же сложноустроенные люди, как и художники. И я не ставлю одних выше других — я хотел посмотреть, что может произойти, если они встретятся.

— Если взять некоторые старые работы, которые вы использовали на центральных площадках, то они все же выпадают из такого подхода. Например, «Семья рабочего» Оскара Бони 1968 года. Бони явно не ставил банкиров, художников и рабочих на одну доску — для него их отношения были резко противоречивыми. Но на вашей выставке «Семья рабочего» Бони как бы лишена своего антагонистического накала и помещена в совершенно иной контекст —

**среди работ, посвященных перекуру и отдыху.**

— Да, вы правы — мне нравится субъективно поступать с работами и деконтекстуализировать вещи. Я понял эту работу так, что рабочий показан в момент отдыха, ведь если он с семьей — значит, не работает. Эта черно-белая фотография напоминает Сантьяго Сьерру даже эстетически. Она мне очень нравится, и я думал, куда ее поместить — в раздел труда? Нет, это просто рабочий и его семья. Каждый, кто работает, знает, что такое вернуться к своей семье, восстановить свои силы: вот что для меня тут было главным.

— Но, как и работы Сьерры с живыми рабочими, эта вещь казалась мне классической марксистской работой про пролетария, который выставлен в человеческом зоопарке как объект — просто потому, что он продает свое время и свое тело, буквально свое присутствие, а не свой навык и не свой профессионализм. И на вашей выставке неожиданно было увидеть «Семью рабочего» в разделе про свободное время прямо рядом с экспрессионистической картиной с окурками — я только тогда заметила, что рабочий Бони курит.

— Он оказался в этом разделе не потому, что он курит. Дело в семейных отношениях, противопоставленных профессиональной жизни, — большинство людей, у которых есть работа, сталкиваются с этим, я в том числе, и это может быть совсем не просто. И я не мыслю строго марксистски, я мыслю соответственно 2016 году — и в работе содержится больше информации, чем туда заложил художник или историк искусства.

— **А как выбирали художников из России?**

— Я изначально хотел заказать новую работу Петру Мамонову — знаете, из «Звуков Му»? Когда я был подростком (в середине 1980-х), он приезжал со своей группой в мой родной город Геттинген. Русские группы впервые выехали на Запад, и мы их приветствовали тогда. Ночью Мамонов и его музыканты пришли на репетиционную базу группы, в которой я играл, и мы провели пару незабываемых дней вместе. Для меня это был экстремальный опыт — вся остальная музыка начала казаться мне детскими забавами. И я всегда помнил о нем. Так что, когда я приехал в Москву, я достал его контакт. Он живет в трех часах пути от Москвы, мы приехали к нему домой, стучали, звонили и кричали, и жена его сказала нам, что он там, но то ли он спал, то ли не захотел открыть — мы не смогли к нему войти.

— Как вышло, что гигантская работа Евгения Антуфьева с бабочкой в алтаре церкви стала фактически центральным сателлитом? Его сотрудничество со священником оказалось действительно забавным.

— Когда я приезжал, выставка Евгения была в «Риджине», и где-то я видел уже его работы, они мне нравились, так что я решил, что будет неплохо его пригласить. А священник, с которым работал Евгений, первый написал мне с предложением сотрудничества. Церковь находится прямо рядом с основной выставочной площадкой, и это очень удачный сателлит. Когда я был на «Манифесте» в Петербурге, я посетил Дом-музей Владимира Набокова, и у меня на телефоне два года хранилось несколько фотографий бабочек из его коллекции. Когда Евгений сказал мне, что хотел бы сделать в церкви что-то о бабочках, я крайне заинтересовался. В результате бесед, которые Евгений вел со священником о вечности и памяти, всплыли эти истории о людях, дающих бабочкам и цветам имена умерших.

— Это похоже больше не на христианство, а на некий языческий анимизм или веру в переселение душ.

— У Евгения, которому по понятным причинам ближе православие, и у священника представления о том, что такое христианство, сильно различаются. Но это был очень плодотворный обмен между двумя конфессиями, между Евгением и пастором родилась прекрасная дружба, они составили чудесную пару, вместе гуляли по розовому саду.

— Кажется, Евгению в его прошлых работах была интереснее пластика шаманизма, чем православие.

— Я бы сказал, что в итоге у них получился профессиональный фристайл. Например, пастор рассказал историю о монахе, который живет в море, как русалка, а Евгений отреагировал на это скульптурой. Я не очень разбираюсь в теологии, мой бэкграунд вообще протестантский, но мне нравится, что получилась довольно сложная инсталляция, которую можно долго расшифровывать на уровне образов, так же как и на уровне духовных вопросов жизни после смерти. Интересно еще, что на месте Иисуса находилась эта огромная бабочка, образ индивидуальной души, пришипленной к алтарю. Стимулирующий, но и раздражающий образ. Иногда хорошему искусству везет — выяснилось, что в этой церкви есть витраж Джакометти, вдохновленный рисунком на крыльях бабочки, чего я не знал! Я уверен, что кого-то из прихожан раздражала эта работа. Но одновременно это ведь прекрасная бабочка! В ка-

ком-то смысле вещь вышла очень иконографичной. В протестантских церквях в Цюрихе обычно вообще нет образов, и, может быть, привнести такой образ в церковь было необычным шагом. Священник нашел способ интегрировать современное искусство в некий новый церемониальный контекст и объяснить это пастве. Этот вызов церковной жизни я тоже считаю крайне важным.



# Ли Ледар: «Работники могут игнорировать и обесценивать менеджмент»



Ли Ледар. «Здесь  
и сейчас (Цюрих 1:1)»  
© Leigh Ledare

*Художник «Манифесты-11» в Цюрихе критикует кураторскую концепцию с помощью своей работы — группового психологического эксперимента под названием «Здесь и сейчас (Цюрих 1:1)»*

<http://www.americansuburbx.com/2011/01/leigh-ledare-double-bind-2010.html>

<http://www.photographer.ru/events/review/5826.htm#1>

*Художник Ли Ледар, бывший ассистент Ларри Кларка, известен откровенными фотопроектами о своих близких — **бывшей жене, матери**. На задание «Манифесты-11» сделать работу вместе с представителем одной из существующих в Цюрихе профессий он отреагировал групповым психологическим экспериментом, критикующим систему менеджмента биеннале. С Ледаром побеседовала Александра Новоженова.*

— «Здесь и сейчас (Цюрих 1:1)» — неочевидная реакция на ту задачу, которую поставила перед художниками одиннадцатая «Манифеста», проходящая под слоганом «Что люди делают за деньги?».

— У меня были некоторые проблемы с формой заказа. Такой заказ легко становится тематическим и поверхностным. Куратор Кристиан Янковский был одержим идеей, что различные профессионалы имеют своего рода звездный статус и могут извлечь из сотрудничества с художником какую-то выгоду для своего паблисити. Тут встает вопрос о том, что люди хотят получить от искусства, что они инвестируют в него и получают в плане прибыли. Я пытался сместить предложенную рамку. Мне важна была не профессия, а занятие — занятие мест, идентичностей и ролей, которое является предварительным условием профессии.

— В версии Янковского личность сводится к профессиональной функции.

— Да, это очень редукционистский подход. Он также сводит человека к функции производства объекта. Янковский построил систему отношений, в которой сам он помещается на верховной иерархической позиции, ниже находится команда «Манифесты» по продакшену, а еще ниже в равном положении находятся художники и сотрудничающие с ними профессионалы. Забавно, как Кристиан присваивал в этой ситуации «прибавочную стоимость». Его идея одновременно курировать «Манифесту» и делать свое собственное произведение — снимать фильм об этом сотрудничестве художников и профессионалов — мне кажется обескураживающей. Этот фильм инструментализировал художественный труд, ставил его в другой контекст. В этом фильме Кристиан не дал слова художникам, а сделал контекстуальный упор на принимающих нас профессионалах и цюрихских школьниках, которые задавали вопросы участникам. Это популистская идея о том, что контекст создает не художник, а отношения с принимающим профессионалом и зрители, представленные через фигуру старшеклассника. И это очень тупая версия происходящего.

Как художник, я даю куда больше пространства для мысли о контексте. И я сильно разочарован тем, как моя работа представлена в каталоге: я это описание не утверждал, и оно совершенно неверно представляет произведение. В ответ на эту ситуацию я и делал свою работу, основанную на тавистокском методе. Это психологическое направление, изучающее соци-

альные системы и властные отношения. Есть иерархическая структура власти: психолог в ней функционирует почти как менеджер, а участники в группе функционируют почти как работники. И в течение трех дней мы как бы создавали такую временную институцию.

— То есть ваша работа была прямой реакцией на систему менеджмента «Манифесты»?

— Да, по отношению к задумке Кристиана это был своего рода *mise en abyme*, пьеса в пьесе, аллегория той структуры, в которую я оказался вовлечен.

«

## Янковский построил систему отношений, в которой сам он помещается на верховной иерархической позиции.

»

— По контрасту со своими прежними работами, устроенными психоаналитически, через вашу интимную связь со своими близкими, в этой работе вы используете модель групповой терапии, которая куда ближе корпоративной культуре.

— Это организационная психология. С другой стороны, основатель тавистокской школы психологии говорил, что группа порождает собственное эго и члены группы — это его составляющие. Скажем, если у одного из членов паранойя, она определенным образом влияет на всех членов, говорит нечто о чувствах каждого участника.

— Чем этот метод групповой работы похож на структуру «Манифесты»?

— Это взгляд на структуру власти — в нескольких смыслах. Прежде всего, я как режиссер всего предприятия придумываю структуру и предлагаю ее психологам, которых я привел

в проект. Я авторизую их работу. Психологи, находясь на некотором расстоянии от группы, руководят работой участников, авторизуя их эту работу осуществлять. Вопрос в том, как работники используют менеджмент. Они могут вовлечь менеджмент в терапевтическую ситуацию, где они зависимы от него, и позволяют ему судить о том, что они чувствуют и думают.



Ли Ледар. Кадр из видео «Здесь и сейчас (Цюрих 1:1)»  
© Leigh Ledare

Или они могут игнорировать и обесценивать менеджмент. Это один из интересных конфликтов, которые возникают в видео, и одновременно это реакция на систему Янковского.

— **Как шла ваша работа с профессионалом?**

— Изначально мне дали в пару психолога по имени Кристоф Мюллер. Я написал заявку проекта, но Мюллер был слишком озабочен своей профессиональной репутацией, чтобы согласиться на что-то настолько экспериментальное. Мы месяцами не могли продвинуться в наших обсуждениях. Идея с помощью психологических методов делать нечто нетерапевтическое вызывала у него сильную паранойю. Я не считаю сконструированную мной экспериментальную психологическую ситуацию терапевтической. В ней есть психологические элементы, но идея заботы и исцеления не имеет к ней отношения. Я хотел открыть капот, чтобы посмотреть, как работает двигатель, — увидеть подсознательную динамику группы. Но хотя я прекратил сотрудничество с Мюллером и нашел психолога, с которым мы могли работать, Янковский продолжал настаивать, чтобы я сохранил отношения с Мюллером. Кончилось тем, что в каталоге напечатали текст Мюллера, который представляет весь проект как арт-терапию и не имеет никакого отношения к работе. Если вдуматься, как куратор Кристиан совершенно отсутствовал — он занимался другими делами, и единственное, чем он настойчиво интересовался, — это контекстуализация проекта через отношения с профессионалом, которая совершенно

не соответствовала реальности.

— То, что происходило на видео, скорее напоминало работу Жмиевского, где он повторяет Стэнфордский эксперимент.

— Вот именно, тут всплывают Жмиевский и еще Оскар Хансен с его концептуализацией открытых структур, Павел Альтхаммер и другие люди, вышедшие из этой школы. Структура работы служит емкостью, внутри которой участники в сотрудничестве создают некие ситуации. Это система, внутри которой каждый имеет свое временное измерение и события развиваются непредсказуемым образом.

«

## Моя мать была проституткой, а брат наркоманом.

»

— В начале видео с групповой сессии одна из участниц говорит, что, чтобы начать разговор, не хватает Ли, то есть вас. Другому участнику слышится, что не хватает вина. Вы же в этот момент прячетесь — в отличие от предыдущих работ с вашей матерью и бывшей женой, где ваше присутствие и прямой взгляд являются принципиальными элементами.

— Это заставляет задуматься о том, что движет ситуацией и вынуждает людей в ней участвовать. Но это также интересно в плане развития проекта. В самом начале я встретился с психологом, и он сказал, что не хочет, чтобы его снимали, по крайней мере, на первых встречах. Янковский спросил, можно ли тут что-то сделать, — и я сказал: «Нет, это же про границы, и пока наши отношения не установятся, снимать нельзя». На следующий день Янковский пришел на мою встречу с психологом и увел его в другую комнату — якобы на пять минут, чтобы обсудить «Манифесту». А когда они вышли оттуда через сорок минут, их уже поджидала съемочная группа «Манифесты» — Янковский убедил психолога сниматься. Постепенно я понял, что у Янковского есть свой собственный проект

и он, возможно, идет вразрез с моими методами. На этом этапе возник вопрос, делаю я свой проект или помогаю Янковскому. И если думать о жизни группы, то вопрос заключается в том, чего от участников хочу я и чего они хотят от меня и от проекта. И на этом фоне маячит вопрос о том, что значит участвовать в «Манифесте» и чего участники хотят от искусства.

— **Как вы ставили задачу перед психологами и участниками?**

— Для психологов я составил мелко набранный двенадцатистраничный документ, который описывает метод и условия работы. Я проводил с ними встречи, и мы репетировали ситуацию — я стал своего рода консультантом по методу. Участников я искал, десять дней гуляя по Цюриху. Некоторых нашел на вокзале, некоторых на площади Оперы, где люди отдыхают на скамейках. Я объяснил им, что это не терапия, а интенсивная групповая ситуация, что это как сидеть в вагоне метро, когда все друг на друга смотрят и что-то друг о друге думают, думают о том, что другие думают о них, и так далее и это создает очень заряженное пространство проекций и пересечений. На этой стадии между людьми еще нет близости, нет знания других, а есть скорее предрассудки и предубеждения по отношению к другим, основанные на собственных историях и субъективных позициях.

— **Участникам не было предложено никакой темы — они обсуждали в основном то, как вообще начать говорить.**



Ли Ледар. Кадр из видео «Здесь и сейчас (Цюрих 1:1)» © Leigh Ledare

— В отличие от терапевтической ситуации, где психолог может сказать, например, «давайте обсудим сексуальность и вину», тут никакой темы нет. Участники входят в комнату, сессия начинается, и люди пытаются понять, что они вообще там делают, в чем их задача. Но если бы была тема, она бы только отвлекла внимание от того, что происходит в группе. Название работы — «Здесь и сейчас», и речь не о личных историях этих



людей, а о том, что происходит между ними в данный момент в этой комнате, как их заставляют себя вести в этом пространстве их тревога и их жажда близости.

— В описании сказано, что в группе представлено гендерное и классовое разнообразие, но на первый взгляд это просто приличная цюрихская публика.

— Участники, несомненно, представляют гендерное и классовое разнообразие — мужчины и женщины разных возрастов, один парень идентифицирует себя как кроссдрессер и связан

«

## В швейцарском обществе есть тенденция игнорировать различия.

»

с квир-культурой, есть столяр, есть анархист, есть иммигрант из Македонии, есть молодой человек из очень обеспеченной семьи. Но в швейцарском обществе есть тенденция игнорировать различия. Люди пытаются смотреть друг на друга как на универсальных субъектов. Мне кажется, что это говорит что-то о методологии идеального равенства. Динамика, которая проявляется в группе, сильно с этим идеалом контрастирует.

— Одна из женщин говорит, что после ухода консультанта беседа стала «не такой швейцарской». При этом разговор все время балансирует на грани скуки и раздражения.

— Роль консультанта — фигура власти, но власть можно разрушить разными способами. Один тип власти — иерархическая власть типа менеджмента над работниками. Другой тип власти выражается в том, кому позволено говорить с позиций субъективной идентичности. Македонский парень авторизует сам себя говорить так, как ему хочется. Но вся группа ему, по сути, отвечает, что «мы в Швейцарии, а в Швейцарии так не говорят» — то есть они его деавторизуют. Из него делают «другого». Власть здесь действует как своего рода вежливость — попытка контроля через смягчение противоречий. Группа из всех сил пытается избежать конфликта. Но на одной из сессий возни-

кает напряжение между македонским парнем — капитаном сербской армии, получившим в Швейцарии политическое убежище, — и одной из женщин, которой он говорит, что у нее мертвые глаза. За другой женщиной он, наоборот, ухаживает — он говорит ей, что она привлекательна, что она мать-одиночка и подходит ему, но она его враждебно отвергает. Можно это понять как мизогинию, а можно как реакцию на то, что его не признают, — по сути, он обвиняет их в том, что они не смотрят ему в глаза, и дело тут в этническом различии.



Ли Ледар. Кадр  
из видео «Вокзал»  
© Leigh Ledare

— Когда сессия заканчивается, участники выходят из комнаты со словами «еда, еда, наконец-то поедим». Ситуация хоть и документальная, но сильно напоминающая фильмы Бунюэля.

— Я до сих пор пытаюсь решить, что является работой: видео, то есть документация как вторичная информация, или сама ситуация, которая все еще продолжает воздействовать на своих участников. В столовой цюрихской Высшей школы искусств выставлено видео общей групповой сессии с английским переводом. А в Хельмхаусе, художественной институции, где проходит выставка «Манифесты» и где выставлена основная инсталляция, в центре вытянутого зала стоят мониторы Sony, на которых транслируется запись групповых сессий без английских субтитров. Инсталляция окружена четырехфутовыми стенами с отверстиями для камер — точно такие же стены были в помещении, где происходили сессии. На выставке эти апроприированные стены изнутри покрашены белым, а снаружи оставлено голое дерево. Это обозначает внутреннее и наружное пространство. Английские субтитры в записях малых сессий я не делал намеренно. Швейцарский немецкий не понимают даже немцы, и даже если вас приглашают в пространство сессий, язык не дает вам войти в этот контекст, в котором

участники групп друг друга понимают.

Но в этом же зале выставлен мой московский фильм «*Vokzal*» 2015 года (часовая съемка людей на площади Трех вокзалов в Москве на 16-миллиметровую камеру. — *Ред.*). Он составляет контрапункт к работе с жителями Цюриха. Вы сказали, что в конце сессии они желают друг другу *bon appetite*, как будто идут куда-то есть. И одно из самых главных различий между цюрихским и московским фильмами — это четкое временное ограничение, которое присутствует в цюрихской группе. Может, они и не знают, зачем собрались, но они знают, что у их работы над задачей есть определенные начало и конец.

«

## Самая дешевая рабочая сила в Цюрихе — это школьники и студенты.

»

— Фильм о Москве от швейцарского отличается очень прямолинейным, почти бесстыдным и чувственным взглядом, обращенным на довольно нецивилизованные вещи, которые происходят у вокзала.

— Первым делом в глаза, конечно, бросаются опустившиеся пьяницы и нищие, но они перемешаны с обычными дачниками, все эти люди сосуществуют в крайне заряженном пространстве привокзальной площади, которое показано в 25 маленьких главах. Удивительно, что люди совсем не возражали, что я их снимал, — не считая охранников и полиции. Меня воспринимали как курьез, но не как угрозу. В одной из цюрихских сессий парень говорит, что он уже как на сцене, столько глаз направлено на него. В «Вокзале» все тоже смотрят друг на друга и оценивают друг друга, каждый в своем роде камера и наблюдатель. Но в цюрихских сессиях суперэго интернализировано, все очень следят за собой, тогда как на «Вокзале» это вообще не проблема, людей ничем не удивишь.

— Вы не боялись, что на фоне цюрихской работы это будет выглядеть экзотизацией «менее культурной» действительности?

— Меня это не пугает. В «Вокзале» тоже есть групповые взаимодействия, но другого рода — бездомные и алкоголики имеют сострадание друг к другу. Кроме того, это имеет отношение к моим предыдущим работам: моя мать была проституткой, а брат наркоманом, сам я вырос в Сиэтле, когда он был крайне депрессивным местом, и, может быть, мое решение приехать в Москву в 2004-м и прожить там почти год было связано не с экзотизацией места, а с чувством узнавания чего-то близкого, что везде в других местах радикально затиралось. Те же условия, та же уязвимость и тревоги присутствуют и в Швейцарии, но они не признаются. В 1990-х — 2000-х в Цюрихе существовал парк, где тысячи людей открыто употребляли героин, — полиция туда не заходила, и это было очень темное и мрачное место, которое совершенно вытеснено из швейцарского сознания.



Ли Ледар. Кадр  
из видео «Вокзал»  
© Leigh Ledare

— **Может быть, разница между этими двумя работами — это разница между рефлексивными структурами искусства и прямолинейностью кинодокументалиста?**

— Надо читать эти вещи в структуре биеннале. Есть еще одна часть работы — открытки с советскими кинозвездами в витринах. Каждая из открыток соответствует одному из участников проекта — мне, членам группы, психологам. Это и идентификационные объекты, и почитаемые образы, карикатурные личности тех, кто с ними соотносится. Персонаж всегда превышает персону.

— **Почему сателлит (так назывались разбросанные по городу площадки «Манифесты», связанные с различными профессиями. — Ред.), где была выставлена версия работы, — цюрихская Высшая школа искусств — никак тематически не был связан с ее содержанием?**

— Просто мы там снимали сессии — снимать у психологов

было нельзя, так как это частное конфиденциальное пространство. Вся эта история с сателлитами мне не особо интересна — не думаю, что она сработала, скорее это отвлекало, какая-то погоня за двумя зайцами, чтобы увидеть работу целиком. Я даже не видел, как инсталлировали видео в школе, мне было все равно. Но все же в школе был свой смысл. Дело в том, что «Манифеста» крайне недофинансирована. В Цюрихе все получают очень много, и все стоит очень дорого — от чашки кофе до производства работы. И бюджет на производство ничего не покрывал, кажется, выделялось 10 000 швейцарских франков на каждый проект. Янковский пригласил слишком много людей — он щедрый человек, но предельно безответственный

«

## Проблема не только в Янковском, а вообще в формате биеннале.

»

в плане производства работ. При этом он потратил огромные деньги на «Павильон отражений» на озере, в котором показывались его фильмы о коллаборациях художников и профессионалов. Самая дешевая рабочая сила в Цюрихе — это школьники и студенты, им платят 25 долларов в час, их Янковский и привлек. Некоторые работали за баллы, которые им добавляли в школе. Но когда мне понадобилась помощь и я обратился к этой студенческой структуре, никто уже не хотел связываться с «Манифестой» — они уже поняли, что за эти деньги им придется делать втрое больше, чем они рассчитывали.

— А что вы думаете про идею сотрудничества с профессионалами?

— Это вопрос ограничений кураторского подхода и ожиданий Кристиана, который был очень догматичен в том, чтобы заставить художников соблюдать придуманные им правила. Ты должен участвовать в его фильме, должен делать работу в сателлите. Все это ощущалось как предписание. При этом у него не было даже времени вникнуть в то, что пытался сде-

лать я сам. Мы мало с ним говорили, и наши разговоры сводились к его попыткам заставить меня соблюдать его интересы в отношении принимающих профессионалов, сателлитов и его фильма. У многих из команды «Манифесты» были проблемы с Кристианом, хотя как человек он мне очень нравится. Возможно, он был просто оглушен своими обязанностями, тут ему не позавидуешь. Другой вопрос — ограниченные ресурсы. У нас было так мало времени, а надо было еще установить личные эмоциональные отношения с выбранным для сотруд-

«

**Власть здесь действует  
как своего рода вежливость  
— попытка контроля через  
смягчение противоречий.**

»

ничества профессионалом, у которого есть свои собственные интересы. И даже если как художник вы четко придумываете, что хотите делать, Кристиан ведет свои собственные переговоры с вашим профессионалом в интересах своего фильма и общей глорификации биеннале. На первую же мою встречу с психологом приехала съемочная группа школьников, и один из трех дней, которые у меня были на общение, был украден во имя формальной структуры биеннале. Я еле сдержался, чтобы не выйти из проекта. А после интервью со школьником возникла ложная интерпретация работы, и из проекта ушел психолог. То есть Янковский проявил полное безразличие к тому, что пытался сделать я. Крайне фрустрирующий опыт. Но проблема не только в Янковском, а вообще в формате биеннале. На открытии в исторической части было столько шума и сумбурного пересечения разных работ... С другой стороны, проекты типа биеннале пытаются свести все к одному знаку или хедлайнеру. Эта работа Каттелана, например... Я же хотел не упрощать, а выстроить систему, в которой может возникнуть некая сложность. Именно поэтому мое видео фиксирует



всю ситуацию в реальном времени — надо пережить всю длительность сессии. В групповой ситуации есть своя драматургия, логика, развитие и напряжение. Мне хотелось выстроить модель, контрастирующую с моделью реалити-ТВ, по которой был сделан фильм Кристиана.

# Дневник июня. Можно жить так, но лучше ускориться



© Павел Арсеньев

*Главный редактор альманаха  
«Транслит» Павел Арсеньев  
о своем путешествии  
по «биоразлагающейся» Европе*

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11462>

*Этот номер «Разногласий» начинался с [текста](#) об одном полюсе современного невротического существования работника постиндустриального труда — полюсе исключения и самоисключения. Заканчиваем мы номер дневником о другом его полюсе: постоянной и изматывающей включенности в трудовые отношения, коммуникацию и самоэксплуатацию.*

Начать с того, что ехать никуда не хочется, ну симпозиум, ну поэтический фестиваль, ну биеннале, а здесь вообще-то выпуск журнала не сдан в типографию (в Питере) и выставка не смон-

тирована (в Москве). Ну что, мы Берлина или современного искусства не видели?

И это распространенный синдром: чем дольше находишься в России, тем сложнее из нее выбраться. Именно поэтому, чтобы не атрофировалась эта способность в принципе, устраиваешь себе такие усложненные задачи — не просто готовить выпуск и выставку одновременно, но еще перемещаться между городами, гостиницами и вписками, монтировать выставочное видео в аэропорту и отсылать *pdf* в типографию перед *check-out* из хостела. А в этих самых городах участвовать в каких-то конференциях, тоже конструировать какие-то художественные следы, бывать на каких-то *venues*, знакомиться и общаться со знакомыми, в общем, непрестанно ускоряться. Но, разумеется, и замедляться, т.е. писать. Постоянно записывать свои впечатления, которые в противном случае в следующий момент будут погребены новыми — или, напротив, новые не смогут лечь, если не избавиться посредством письма от полученных переживаний.

«

**Попуститься с работой,  
закрыть компьютер, взять  
в руки карандаш и... взяться  
за другую работу.**

»

**31 мая**

Будильник, разумеется, не срабатывает, но сам встаешь как заведенный ровно за два часа до самолета (ты уже давно подозревал, что у тебя сформировался внутренний механизм пробуждения к рейсам) и выбегаешь — попробовать успеть. Доезжаешь до Пулково как на свое рабочее место и спокойно (если это вообще возможно в таких обстоятельствах) успеваешь за полчаса справиться с объемом письменной работы, на который дома могло уйти полдня. Каким образом? Исходная

гипотеза: давление ограниченного времени, после которого интернета не будет почти целый день. Но есть и другая.

То, что нужно успеть сделать до посадки: анонсировать выпуск журнала — на тот случай, если не продлят краудфандинг и на него останется только 15 часов. Уже на борту берусь набросать пару писем с телефона (поскольку на них все равно придется отвечать, а когда еще найти время, непонятно) и обнаруживаю какую-то неожиданную прыть и техническую изобретательность, что приводит ко второй гипотезе о ее происхождении — связанной с самим рабочим местом. Когда какие-то из дел вязнут при всем, казалось бы, сильном желании их делать, необходимо не дополнительное время (оно будет потрачено впустую), но новое дополнительное пространство. Переместившись в него, удастся по-новому распоряжаться временем. То есть необходимо совсем немного прибавочного времени, но используемого иначе — в иной ситуации, в которой все иллюзорные препятствия к работе рассыпаются, а тормозящие контексты обрываются.

В Шёнефельде, разумеется, интернет не подключить, так что о судьбе краудфандинговой кампании ничего не узнать. Меня встречает румяный рослый немец и везет несколько часов в Веймар, за которые мы не обмениваемся ни словом, потому что сначала я был занят записями, затем — сном.

В отеле благодаря очередной смене места удается ответить еще на пару мейлов и даже затеять цепочку переписки самому (чего обычно избегаю). Наконец выхожу перекусить. Проходя мимо анархистского сквота (надписи «*Zona antifachista*», «*Refugees welcome*» и т.д.), нахожу его расположение (прямо напротив городского замка) несколько нарочитым, или, что то же самое, котируемым. Сразу за сквотом следует мемориальный домик умученной еврейской семьи. Сквот и домик вместе как бы образуют фрагмент экспозиции об исправленных политических ошибках и толерантности. Именно они, а не развалина напротив — цитадель сегодняшней городской европейской культуры.

### **1 июня**

Но эти закругленные культурные впечатления возможны и артикулируемы, только пока не начинается сам симпозиум, из-за которого я прилетел. Пытаясь за завтраком успеть анонсировать материалы для поддержания на плаву краудфандинга и борясь с обрушением редакционной работы, ловишь на себе

взгляды недоумевающих командировочных или отдыхающих, чья занятость носит более нормированный характер и кому твое поведение кажется неуместным. А еще надо начать разбираться с самой программой симпозиума. Из-за этого чуть не пропускаю одно из наиболее релевантных мероприятий сегодня (или из-за этого риска оно становится для меня таковым?) — прогулку по местам Баухауза. Когда спохватываюсь и выбегаю из отеля, она уже ушла. Чудом встречаю странненькую группу у одного из корпусов *Bauhaus University* — оказывается, та самая. Мгновенно воспрянув от такой удачи, мой слух и внимание обостряются, и дальше я слышу не просто экскурсию, а готовое стихотворение:

*Ready-made slaps of concrete  
And that's why no one wants to live in it now  
GDR forgot the gardens  
So only poor people live here  
They took all our money and machines  
And all the managing centers moved to the west  
So that's why they say our productivity is lower  
Bauhaus professor lived in this house  
Being accused as a communist spy,  
Committed a suicide  
But nobody cares about Nazi background  
Already after 10 years after the war  
(and nobody published the list of western spies)*

Готовые блоки бетона  
И вот почему никто не хочет здесь сейчас жить  
ГДР забыла о садиках  
Так что только бедные живут тут  
Они взяли все наши деньги и машины  
И все менеджерские центры переехали на запад  
Так вот почему они говорят, что наша производительность ниже  
Профессор Баухауза жил в этом доме  
Его обвиняли в том, что он шпион коммунистов  
И он покончил с собой  
Но никто не тревожился по поводу нацистского прошлого  
Уже через 10 лет после войны  
(и никто не публиковал списков западных шпионов)

Наконец речь заводит экскурсовода в 1989 год, который,

по его мнению, был единственной успешной народной революцией, но он затрудняется объяснить, к чему именно произошел поворот, и признается, что сегодняшнее неравенство намного серьезнее, чем в ГДР, а бюрократии не меньше. Наконец рассказывает пару баек о том, как американцы удивились тому, как немцы могли начать Вторую мировую войну, имея такие красивые дома, чем окончательно являет для меня эклектичное сознание «восточного немца», в котором сочетаются гордость ГДР и выстраданный критицизм к Западу с бюргерской нежностью к своему домику и участку земли.

По дороге на торжественное открытие симпозиума на ходу просматриваю статью, чтобы выбрать фрагмент для анонсирования (уже поняв, что в ближайшие дни мне придется работать именно в таком режиме), а на самом пленарном заседании обновляю редакционный блог. Опубликовав какую-то фотокарточку, мне удается немного попуститься с работой (рекомендую этот метод), закрыть компьютер, взять в руки карандаш и... взяться за другую работу.

Симпозиум озаглавлен **Sharing & Exchange** и посвящен, согласно своему названию, тому, чем можно делиться и обмениваться. Фундаментальный вопрос *sharing economy* — является ли ее причиной дефицит, из-за которого приходится делиться, или изобилие благ, которыми мы тем самым можем поделиться. Участники симпозиума склоняются к тому, что требование делиться вообще идет от экологии, а не идеологии (как будто природа не опосредуется знаками и не становится политической ставкой).

После открытия надо выбирать, идти на лекцию философа Джереми Рифкина или на некий *Barther Theater*. Выбираю театр (раз не могу заняться редактурой выпуска о нем), нас ведут в студенческое общежитие, где нас ждут настоящие **шлеммеровские** лестницы и студентка *public art* из Израиля, готовая показать свою комнату и провести на кухню (все студенческие общежития одинаковы), где и разворачивается этот самый театр самой жизни: в ходе спектакля все участники делятся тем, чем могут (*hugs, lessons of Hebrew* и т.д.), предварительно написав это на фантах. Меня больше всего увлекает вид из окна на торговый центр, во всю ширь которого раскатан «Завтрак на траве» Мане. Ведущей (молодой немке) приходится танцевать (загадали веселый танец) под песню еврейского алфавита (спеть которую загадали нашей новой спутнице), но в этом никто не видит ничего примечательного.

[http://www.goethe.de/ges/prj/ksw\\_neu/ueb/deindex.htm](http://www.goethe.de/ges/prj/ksw_neu/ueb/deindex.htm)

[http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/izobrazitelnoe\\_iskusstvo/SHLEMMEROSKAR.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/SHLEMMEROSKAR.html)





© Павел Арсеньев

День заканчивается перформансом девушки из Бразилии, решившей вспомнить явившегося ее предкам немца, не похожего на богов (т.е. на испанцев) и потому съеденного. Девушка, стоя в надувной лодке, зачитывает манифест дигитальной антропофагии, в которую сегодня вовлечены все мы, а я жалею, что не могу предаться этой дигитальной антропофагии прямо здесь и сейчас и написать пару мейлов.

## 2 июня

На следующее утро, несмотря на то что оно всего второе и не последнее здесь, нужно начать беспокоиться о следующей вписке (поскольку, по обыкновению, я заказал обратный билет из Берлина на неделю позже предполагавшегося срока) и наконец засесть за дневниковые записи. Чувствую, что, если сейчас срочно не начну нагонять ими реальность, она окажется далеко впереди письма.

Опять из-за этого никуда не успеваю и иду на случайно подвернувшуюся экскурсию по «делящемуся Веймару». Нам с умилением демонстрируют «рядку, высаженную нами, но поддерживаемую неизвестно кем», далее мы отправляемся к купленному в складчину дому (про такие *housing project* много слышал еще в прошлом году в Лейпциге), но не доходим до него, так как это далеко и нет времени. Уже здесь я начинаю подумывать об оставленной редакции. Когда же мы подходим к следующему месту славы — биомаркету (в котором так прекрасно продаются натуральные продукты с ближайших ферм), я без церемоний достаю распечатки и начинаю редактировать

статью об австрийском постдраматическом театре и дальше перемещаюсь только с распечатками в руках. Нас ведут рассказать что-то о добром и экономном электричестве и еще каких-то *sustainable projects*, а я читаю о еще длившейся после Освенцима драме модерности, дискурсы невольно монтируются, и я понимаю, что мне совершенно неинтересно в этой неунывающей вегетативной современности. Такое ощущение, что быть здоровенькими и заботиться о природе можно, только вытеснив все вопросы бытия и языка. Экскурсоводы бравируют тем, что не поведут нас по избитым местам Гете и Шиллера, а направятся напрямик к нерву современности.



© Павел Арсеньев

Сбегаю с этого city tour в *Bauhaus University* на выставку студентов художественно-дизайнерского факультета. Но там ловлю себя на мысли, что и эстетика Баухауза оказалась вполне совместима с этим умилением умеренностью и безвредностью, хотя, казалось бы, в институциональную молодость заведения его учредитель товарищ Вальтер Гропиус ставил перед ним более амбициозные задачи. Впрочем, чувствуя, что это уже во мне начинает звучать скептический питерский искусствовед Иван Чечот (что, впрочем, в этом городе вполне объяснимо), делаю последнее усилие и сажусь на лекцию о новом прекрасном мире Uber и Airbnb, но там продолжаю без всякого стеснения (чему, впрочем, способствовал бокал шампанского) заниматься редактурой.

Вечером немцам удастся все же родить трагедию — из духа *filesharing'a*, но прежде всего благодаря оперному хору из 30 человек, а не бегающим по экрану буквам.



© Павел Арсеньев

### 3 июня

Ну а что же представляет собой (само)критическое искусство, приглашенное выступить на симпозиуме *Sharing & Exchange?* Вечерний перформанс (все того же *Barther Theater*) начинается с выполнения обязательств, накладываемых грантовой экономикой, но в таком ироничном ключе, что это вроде бы не должно больше восприниматься как скрываема политэкономическая зависимость/интрига, но лишь как повод для самообращенного высказывания. С подробными самоизобличительными комментариями выкладываются логотипы тех и этих институций, «сделавших этот перформанс возможным».

Один из швейцарских фондов, наделивших художника Мартина Шика (*Martin Schick*) стипендией, чтобы избавить его от давления требований производительности, удостоивается особенно обильной порции сарказма. На счастливое избавление от этого давления, т.е. на выполнение условий договора, и впрямь указывает происходящее на сцене действие. Далее художник переходит к огульной критике капиталистического производства стоимости даже из меценатства и благотворительности («*so to say share and invest*» — «так сказать, делиться и инвестировать») и в этом уже звучит более менторски, чем когда занимался анализом собственного положения.

Но главное в этом прагматически повернутом спектакле понятно: чтобы быть по-настоящему действенным, высказывание должно сочетать институциональную (само)критику с лингвистическими парадоксами дейксиса. Вместо рассказывания не/бывалых историй — акцентирующее указание

на ситуацию высказывания (и восприятия). Такая самокритика высказывания черпает из истории критической мысли не меньше, чем из эволюции самосознания знака в искусстве: призывая обратить внимание на самоценность момента высказывания без референта, она одновременно подробно подсчитывает стоимость одной секунды этого перформанса. Развертывание сюжета определяется этой первичной экономико-дейктической сценой. Поскольку делиться (не без выгоды для себя, как подчеркивает художник) можно всем, чем угодно, — включая ответственность за успех представления, пространство сцены и оплату труда, то далее перформанс сводится к тому, что автор приглашает любого («желательно умеющего красиво танцевать») на половину сцены за половину своего гонорара, затем — на половину половины и так далее. Из тех, кто продолжает упорно сидеть в зале, периодически выстраиваются статистические ассамбляжи (что сильно напоминает работы *Rimini Protokoll*), но в основном их продолжают третировать как публику, риторические обращения к которой не могут скрыть предписывание диапазона реакций и действий.

<https://vimeo.com/172280243>

Поскольку я сижу на перформансе, отвечая на мейлы (следствие уже вполне реального прекарного производственного положения), то не сразу замечаю, как он сменяется финальной сессией, где еще говорится о доступе вместо владения и об опыте вместо материальных нужд (противопоставление чего немало удивило бы философа XIX века). Наконец раздаётся пара принципиальных тезисов о бенефициарах нашего *sharing experience*<sup>1</sup> и о *sharing economy as a new face of capitalism*<sup>2</sup>. Очевидно, что делиться сегодня объектами и даже пространством намного проще, тогда как делиться временем и нематериальными вещами (вопреки постопераистской максиме об эксцессивности нематериального) — к примеру, субъективностью высказывания — по-прежнему проблематично.

#### 4 ИЮНЯ

Просыпаюсь в последний раз в гарантированном институцией месте и иду на гарантированный завтрак, после чего собираю вещи и отправляюсь на неделю в неизвестность — в Берлин, где вписка пока есть только на пару первых дней. В дороге

<sup>1</sup> Опыта совместного пользования.

<sup>2</sup> Экономике совместного пользования как новом лице капитализма.

занимаюсь удалением сорных мейлов (в основном по поводу логистики) и пытаюсь понять, чем занимался в мае помимо ответов на письма.

Вечером в Берлине отправляюсь, будучи заинтригован приглашениями с двух разных сторон, на вечеринку Кристиана фон Борриса, левого арт-филантропа и потомка немецкой аристократии (с предсказуемыми политическими реляциями в прошлом), который живет на крыше<sup>3</sup>. Здесь много знакомых,

«

## Делиться сегодня временем по-прежнему проблематично.

»

в том числе русских художников и кураторов, но закон *small talk*<sup>4</sup> все равно сохраняется. Ваше теоретическое размышление чуть затянулось или барахлит ваш английский — и внимание собеседника, только что задавшего вопрос, утеряно, и он тянется за проходящим мимо спасением — другим столь же мимолетным собеседником. Присутствующая Катя Дёготь сетует, что мы общаемся только друг с другом, и представляет нас с Настей Рябовой одному немцу как *young russian travelling intellectuals*<sup>5</sup>. Кажется, мы успешно упускаем свой шанс.

### 5 июня

Обращаю внимание, что мой интервал между осмыслением происходящего в записях на бумаге и иногда случающейся

<sup>3</sup> По дороге обсуждаем попытку одной художественной группы создать аудиторию под себя, наладив массовое производства художника-то-ли-активиста, который не впишется никуда так хорошо, как в роль почитателя и продолжателя дела группы. По сути это пример перепроизводства и последующей эксплуатации субъективности.

<sup>4</sup> Короткого разговора.

<sup>5</sup> Молодых русских путешествующих интеллектуалов.

публикацией на Фейбукe — примерно неделя. Также замечаю, что для такого постоянного стресса, как прекарное путешествие, я довольно много публикую (а неделя в Питере прекрасно может обойтись без единого поста в соцсетях).

Вечером за столом, разумеется, снова разговор об искусстве. Пришедшая феминистка решила напомнить забытое, а в итоге открыла всем неизвестное окончание фразы Бойса «*everybody is an artist*»<sup>6</sup>, которое звучит как «*but only few become a great artist*»<sup>7</sup>, что существенно меняет дело. Сравнимая с дюшановской двусмысленность манифеста художника, который, по Бойсу, как выясняется, должен уметь не только *break the dams, but also fix them*<sup>8</sup>. Далее разговор съезжает к более модным акселерационистским разговорам — к тезису о *contingency as a new term after dichotomy*<sup>9</sup>, не допускающему больше терминологического делегирования партийному, ксенофобскому или какому-либо еще дискурсу времен двуполярного мира. Все это высказывается чрезвычайно серьезными молодыми людьми, отказывающимися курить марихуану с родителями.

### 6 июня

Дневник июня, о котором просил Глеб Напреенко, вроде бы получается, но Берлин, где только что открылась биеннале, рискует пока фигурировать в нем только посредством встреч и разговоров. Пока у меня есть жилье и можно там оставаться, никому не мешая, я предпочитаю безвылазно работать целыми днями. Однако количество знакомых в Берлине, с которыми ведется переписка о встрече, зашкаливает, приходится составить список. А раз все равно надо выбираться из Кройцберга, рисую себе пресс-карту в фотошопе, чтобы зайти по дороге в KW<sup>10</sup> на биеннале.

Как и во многие другие места в Берлине за историю наших прохладных отношений с этим городом, я сюда много раз приходил с кем-то, но в неподобающем состоянии или без денег,

<sup>6</sup> «Каждый человек — художник».

<sup>7</sup> «Но лишь немногие становятся великими художниками».

<sup>8</sup> «Рушить плотины, но и укреплять их».

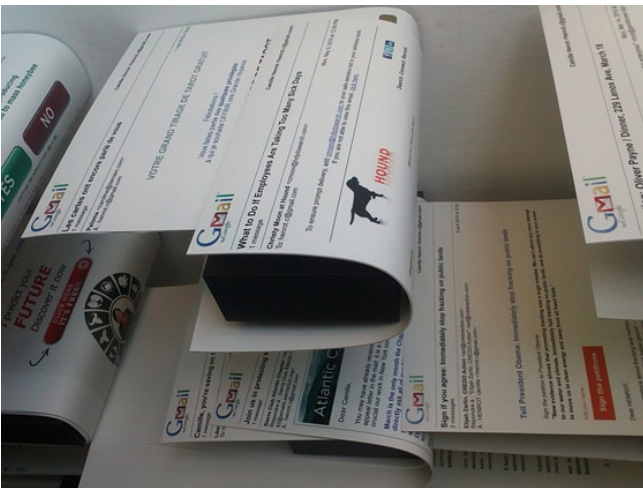
<sup>9</sup> «Контингентности как новом термине после дихотомии».

<sup>10</sup> «Институт современного искусства Кунстверке».



чтобы купить билет, и потому лучше всего знаком со двором. Аккредитуемся с помощью фейковых пресс-карт (хотя мой статус констатируется ею абсолютно справедливо).

Первая же встречаемая работа — Александры Пиричи, с которой мы как-то дискутировали на «Манифесте», что как бы прибавляет берлинской выставке реальности, хотя сама работа — про затопляющий сознание интернет. И далее работы в том же духе — о технологических и политических машинах, которые контролируют нас. В основном все бесконечно правильно и бесконечно скучно: главной провокацией выставки оказывается то, что в одном из темных залов можно свалиться в воду (о чем, впрочем, смотрительницы вынуждены предупреждать). Ника говорит, что все это — акселерационисты. Говорит с легкой брезгливостью. Пришедшие на смену левым импотентам от активизма правые импотенты от сверхидентификации с капиталом мечтают о том, чтобы обогнать капитализм в отчуждении и оказаться где-то по ту его сторону. И это еще самая художественная (т.е. самокритическая) часть, а все остальное и вовсе кажется пропагандой нового духа технокапитализма среди несовершеннолетних.



© Павел Арсеньев

Впрочем, это возвращает измерение времени в дискуссию — пусть это и не история, а различное нарративное время. Руководствуясь этой новой философией свихнувшегося времени (за которую отвечает Армен Аванесян<sup>11</sup>), художники и делают работы о нашем новом хроническом неуспевании (ответить на мейлы, заметить возникновение новых технофундамен-

<sup>11</sup> «Главный импортер спекулятивного реализма в Германии, редактор *Merve Verlag* и соавтор вместе с Анке Хенниг книги «Поэтика настоящего времени».

тализмоз и т.д.). Если в среднем художественная интуиция сводится к переписыванию мейлов от руки (*Camille Henrot*), то наиболее замысловатые тематизируют саму зрительскую трату времени, размещая в тупике на последнем этаже бессмысленный знак («HOWDY», *Adrian Piper*).

### 8 июня

И да, в Берлине действительно постоянно не хватает времени. При этом город имеет совершенно расслабленный, нерабочий характер. Возможно, главный фронт проходит сегодня не по политическим убеждениям, а по тому, как распределяется и как организуется рабочее время. Если раньше авангардные изобретения совершались именно теми, у кого больше нет времени, кто больше не может ждать (в очереди в музей), то сегодня, в акселерационистской постсовременности, это стало более-менее всеобщей реальностью производственных отношений.

«

**Нас ведут рассказать  
что-то о добром и  
экономном электричестве,  
а я читаю о еще длившейся  
после Освенцима драме  
модерности.**

»

На своей первой вписке я почти никогда не был в одиночестве, хозяйева работали дома (кофе, сигареты, Фейсбук). Я ничего не успевал, но мы много бывали на вечеринках, в гостях, устраивали ужины. Я завидовал такой жизни.

На второй вписке хозяйева работали почти постоянно, в классическом индустриальном режиме, с подъемом и отходом ко сну в одно и то же время, чтобы выспаться и пойти

на работу (несмотря на то что были задействованы во вполне постиндустриальном производстве). И это, разумеется, не совпадало с моим режимом, определенным мероприятиями поэтического фестиваля и биеннале, из-за чего мы практически не виделись. Я опять ничего не успевал и завидовал такой жизни.

Мой рабочий день был сильно смещен к вечеру, не имел четкого объема задач, технического задания или хотя бы предположительного плана. Просто открывался компьютер, и из него сыпались — совершенно не структурированные — обязанности: ответить на письма, создать ФБ-событие под мероприятие, внести правку в макет, сдать в типографию обложку, дописать статью, опубликовать анонс (и не забыть о личном профиле), домонтировать видео для выставки, подготовиться к докладу и так далее. Сколько я ни пытался выстроить в этом какую-то систему (на основании принимаемых функциональных ролей или тематической связности), это было невозможно. Да и не нужно: одно выполненное дело влекло за собой другое, один успешно пройденный дедлайн напоминал о следующем.

К завершению этой берлинской недели я мечтал о четко ограниченном рабочем дне (говорят, во Франции запретили писать деловые мейлы после конца рабочего дня) и очерченных производственных задачах, позволяющих видеть край и испытывать удовлетворение от заверченного труда. Самые сильные чувства подобного толка я испытываю, сдавая номер в типографию — примерно два раза в год, как когда-то сессию, — как бы выныривая на короткое мгновение из-под дел и ощущая себя настолько свободным, что тут же берусь за какое-то следующее дело. Я мечтал о классическом индустриальном делении между трудом и отдыхом. Как-то водитель маршрутки в Хельсинки спросил, пока стояли на границе, еду ли я отдыхать или по работе, и я не нашелся, что ответить.

Специфика самоэксплуатации заключается в том, что ты сам становишься вдохновителем и надсмотрщиком своей спешки: как только ты чувствуешь, что что-то успеваешь, сразу берешь что-то еще, чтобы не успевать уже ничего.

В один из дней мне пришлось сдавать видеоработу для московского Музея Гоголя, участвовать в видеоконференции Центра Помпиду и бежать вечером на мероприятие Берлинского поэтического фестиваля (не говоря уже о регулярной редакционной работе). Я как-то [писал](#), как было организовано наше

участие в «Библиотеке будущего»: пришел, раскритиковал, взяли в будущее. Но на самом деле намного примечательнее выставки сама ее куратор Мара Амброзич и устройство ее рабочего времени, с которым я поневоле познакомился. Организация ею выставки в Помпиду сочетается с дефицитом средств и отсутствием постоянного места жительства. Мара явно больше времени тратит на мейлы, где объясняет, почему не может чем-либо заниматься, чем на попытки что-либо из этого решить или содержательно обсудить проекты, которые ведет.

«

**К концу недели я уже походил на титулярного советника Поприщина с его непрерывной письменной практикой при крайне низкой ее коммуникативной эффективности.**

»

Она является такой точкой пересечения прекарных отношений, которая попеременно оказывается угнетающей и угнетаемой. Мы обсуждаем ее люблянский бэкграунд, из чего мне так и не удастся понять, чем она занимается, затем — мой и петербургскую текстографическую сцену, которой она живо интересуется, справедливо полагая, что текст, рефлексия и теория смогут стать инструментом нашей защиты от неолиберального террора. Наконец, когда речь заходит о том, что для участия в дискуссии в Центре Помпиду, куда она меня пригласила, понадобится купить билет за 50 евро, Мара начинает тараторить о своей занятости, одолеваемости тысячей контактов и неспо-

собности больше слышать что-либо о логистике. Обычно это означает участие по *Skype*, что, впрочем, спасительно, поскольку мне в эти дни как раз надо быть в Берлине. Не разрываться же.

### 9 июня

Вставать который день в 6 утра и целыми днями, пока не заболит спина и желудок, писать, переписываться, редактировать, переводить, вносить правку, публиковать. К концу недели я уже походил на титулярного советника Поприщина с его непрерывной письменной практикой при крайне низкой ее коммуникативной эффективности. Что делать, если вы в другом городе и не успеваете ни к одному дедлайну? Найти и читать «Записки сумасшедшего».

Если письмо — это власть (по мысли де Серто), то дневниковые записи — власть над собой, позволяющая понимать себя и управлять своими действиями в мире. Но одновременно в случае гипертрофии письмо может и нарушать связь с реальностью, представлять в качестве самодостаточной властной ставки. Как всякий прекарный работник, Поприщин начинает с брезгливого опасения, что кто-то может разделить с ним универсальную речевую способность<sup>12</sup>, и пытается отстоять во что бы то ни стало свою причастность к человеческой монополии на язык. Но к эффективному использованию языка он так никогда и не приступает, а только все предуготовляется: он «специально приходит пораньше в кабинет начальника, чтобы начинить все перья». Безумие, согласно классическому определению Фуко, есть *l'absence d'oeuvre*, то есть отсутствие произведения, неспособность творить. Чем больше Поприщин разочаровывается в письме, тем больше он трогается умом («Не стану переписывать гадких ваших бумаг», «Что письмо — вздор! Письма пишут аптекари»).

Во всяком случае, [работа по Гоголю](http://arsenev.trans-lit.info/?p=467)<sup>13</sup> довольно точно выражала мою собственную измотанность письмом, но имен-

<http://arsenev.trans-lit.info/?p=467>

<sup>12</sup> «Я не слыхивал, чтобы собака могла писать», «коровы попросили фунт чаю», «рыба сказала два слова на таком странном языке, что ученые до сих пор не могут определить».

<sup>13</sup> «Заручившись методом материалистической диалектики совпадений, нетрудно догадаться, что в образе титулярного советника, раздираемого между прокрастинацией и отсутствием свободного от работы времени, уязвленного низким социальным статусом и конструирующего шизополитическую идентичность («Этот король — я»), великий русский писатель в точности предсказал производственные условия и габитус нематериальных работников нашего времени».

но по этой причине я и не мог ее доделать. Энергия от встреч и смены контекста уже иссякла, а вернуться к регулярной работе все еще невозможно, и остается только кочевать по впискам и наблюдать за саморазрушающимися планами и обещаниями. Впрочем, сегодня я придумал одну вещь: чтобы не зависать слишком долго с одним делом, я перемещаюсь с одного на другое рабочее место в комнате.

### 10 июня



© Павел Арсеньев

Школа дизайна и менеджмента, куда я решаю успеть заглянуть перед началом собственной презентации, представляет собой очень узнаваемый по внутренней архитектуре советский вуз с витражами на тему рабочей борьбы на лестнице. Впрочем, сама выставка целиком посвящена *United States of Blockchain*<sup>14</sup> — такой веселой технологии, которую разрабатывают в Силиконовой долине и которая сделает *market inseparable from communication*<sup>15</sup>. То есть здесь представлены даже не художники, а *exhibiting companies*, и в этом смысле выставка похожа на ту, что могла бы быть в «ЛенЭкспо» и называться «Мир меда» (который тоже, как известно, большая тема). Экспонирующая сторона зовет в тот момент, «когда софтвер съедает мир, выразить свое недовольство на национальной почве внизу либо войти в глобальное технологическое облако наверху». Здесь же на соседних стендах другие выставочные контраген-

<sup>14</sup> «Соединенным Штатам Блокчейна».

<sup>15</sup> «Рынок неотделимым от коммуникации».



ты заикаются о криптоанархистском потенциале блокчейна, но меня интересует, что будет с теми, кто не умеет или не захочет подключаться к интернету, когда коммуникация сольется с рынком, а все государственные социальные подпорки отомрут. Причем не только в этой биоразлагающейся Европе, но и там, где государство, поддерживающее всех недостаточно технологичных и недостаточно богатых, по-прежнему, к сожалению, зачастую оказывается главным европейцем.

Примечательно, что ни на одной из площадок биеннале, исследующих нашу зависимость от технологий, не работает интернет.



© Павел Арсеньев

Последняя площадка биеннале смотрится уже на бегу — что, впрочем, акселерационистской программе вполне отвечает и удачно перекликается с работой Анны Удденберг (*Anna Uddenberg*) — разбросанными по всем этажам Академии искусства женщинами, вросшими в чемоданы в процессе опоздания на пересадку. В подвале нахожу видео о российско-украинском конфликте за авторством Хито Штейерль, перевод которой мне как раз надо отредактировать для готовящегося выпуска. И как раз где-то здесь я понимаю, что для того, чтобы хоть что-то успеть, нужно срочно ехать в аэропорт и возвращаться к работе над текстом.

Над номером работали

Главный редактор: Глеб Напреенко

Дизайн: Анастасия Шенцева

Авторы текстов: Павел Арсеньев,

Николай Ерофеев, Глеб Напреенко,

Александра Новоженова, Андрей Шенталь

Фоторедактор: Александр Столярчук

Литературный редактор: Ирина Тимашева

Ответственный редактор: Лиза Лерер

Выпускающий редактор: Катерина Манько