

«Вести актуальную  
художественную жизнь  
сегодня — уже значит  
плыть против  
течения»

Интервью с Виктором Мизиано

Беседовала  
Анна Арутюнова

---



Опубликованные ниже интервью — не просто разговор о некоторых проблемах российского поля современного искусства, но попытка показать его внутреннее развитие между двумя временными координатами, которые разделяют полтора года. Из такой динамической перспективы история России предстает живой и далекой от состояния покоя. Историю переписывают и перекраивают, и, пожалуй, никогда еще с момента распада СССР последствия этих операций не сказывались так явно на всех сферах жизни общества. Искусство в целом и современное искусство в частности не стали исключением.

Виктор Мизиано не нуждается в представлении. Теоретик и куратор с международным именем, он один из немногих, чей взгляд на систему искусства с разных сторон позволяет выйти за рамки повседневности отечественного арт-процесса. Именно поэтому наш первый запланированный с ним разговор, состоявшийся

в сентябре 2013 года, был посвящен проблеме институционального развития современного искусства в России. Достигнув определенного уровня зрелости, местное арт-сообщество обратилось к темам, дискуссии вокруг которых проходят в сообществе мировом. Что такое арт-институция? Как она работает? Как взаимодействует со зрителем? За счет кого она существует? Какие идеалы транслирует? Вообще нужна ли как таковая? Эти, безусловно, важные локальные дебаты носили отчасти догоняющий характер — каким оставалось и само российское искусство относительно западной арт-сцены. Ценнее то, что они были возможны и продуктивны.

Спустя год с лишним эти вопросы не утратили актуальности, но принципиально изменились условия их публичного обсуждения. События на Украине и последовавшие за ними экономические санкции сделали прежние векторы развития художественной среды в России нерелевантными. Выстроенные за последние десять лет трудом, потом и немалыми инвестициями важнейшие конструктивные элементы арт-системы в одночасье оказались в новой реальности, требующей новых решений. Изменение политической конstellляции, международного статуса страны, пересмотр места и значения современного искусства в ней сделали необходимым новый разговор, который и состоялся в марте 2015 года.

Между двумя интервью пролегает пропасть. Ее описание выходит за рамки данного разговора, но ощутить ее глубину можно как раз благодаря сопоставлению двух диалогов. Само различие интонаций и перспектив указывает на зазор, образовавшийся между осенью 2013 года и весной 2015-го, — зазор не столько временной, сколько сущностный.

*Анна Арутюнова*

В Европе давно говорят о том, что нужны альтернативные институции и даже «не-институции» современного искусства. Другое мнение состоит в том, что поиску альтернатив должно предшествовать выстраивание традиции. На Западе идет активная разработка механизмов учреждения и управления художественными институциями. Насколько мы в этом смысле идем в ногу со временем? Не стоит ли нам начать с создания институций по западному образцу?

Сама по себе западная установка на создание институций имеет собственную историю. 1990-е годы стали моментом обновления поздней современности. Для искусства во всем мире они стали временем глобализации и формирования уже не интернациональной, а глобальной системы искусства. К 2000-м годам эта новая институциональная система стала превращаться в то, что принято называть культурной индустрией. Началось сращива-

ние с капиталом и индустрией развлечений. К началу прошлого десятилетия возникла установка и наметились усилия по созданию альтернативных институций. Их сопровождала дискуссия, малоизвестная в России, но историческая по последствиям. В частности, она привела к появлению институций нового типа. Когда были подведены первые итоги запущенных альтернативных процессов на глобальных фабриках искусства, возник термин «новый институционализм».

У нас этот опыт малоизвестен.

В целом да. В 2013 году в «Художественном журнале» вышла статья Алекса Фаркухарсона «Институциональные обычаи» — первый теоретический документ нового институционализма. Хотя эти явления у нас мало обсуждаются, сегодня у этого опыта уже есть своя критика, указывающая на его слабость, утопичность, склонность к вырождению, к превращению в новый тип конъюнктурности, во вторую институциональную рутину или в более совершенную разновидность культурной индустрии — когнитивную. В нем видят порождение прежнего культурного порядка, что создает определенную растерянность и запрос на перегруппировку сил и поиск новых решений. В западной индустрии этот момент обозначился в середине 2000-х, достиг своей кульминации, а сегодня уже не кажется столь острым и драматичным.

Но для догоняющего острота дискуссий, вероятно, спадает по другим причинам?

Что касается российского опыта и оптимального подхода к построению местных институций, то мне кажется, что любая догоняющая модернизация ставит перед субъектами этого процесса две альтернативы: или создавать имитационные аналоги институциональной инфраструктуры более передовых и развитых стран, или воспользоваться дистанцией с данным контекстом — временной и исторической — и сосредоточить инвестиции на самых передовых отраслях. Речь идет о ставке на инновационный рывок к чему-то принципиально новому, предельно передовому, к тому, что наиболее развитые страны в настоящий момент в полной мере не могут себе позволить, поскольку ангажированы современной ситуацией, наличной инфраструктурой. Кажущаяся более развитой, имеющая долгую историю, эта инфраструкту-

ра именно поэтому неповоротлива, медленно развивается и лишь в незначительной мере открыта к каким-то инновативным моделям работы, формам экспонирования и производства искусства.

В 1990-е годы в России уже существовали оба этих проекта. Было много разговоров, проектов и мало ресурсов. И тем не менее выдвигалось множество инициатив, в воздухе витали разные интересные, живые идеи, которые имели неплохой потенциал. Вместе с тем сохранялось представление об имитационном, подражательном, копирующем западные модели пути развития. В 2000-х годах, когда появились ресурсы, в первую очередь экономические и политические, ставку вполне предсказуемо сделали на имитационный тип развития. В первую очередь власть рассчитывала на установление порядка на этой культурной территории и использование ее социального ресурса для упрочения своей политической власти. Так что реализовалась вторая линия развития, причем столь решительно, что во второй половине 2000-х она оказалась совершенно безальтернативной. «Девяностыми» с их невероятной потенциальностью даже стали тяготиться. Сложился новый статус-кво — все, что делалось в ту эпоху, стало казаться несколько угловатым, излишне богемным, взъерошенным, голодным, неполноценным. Инновативный ресурс другого типа развития, других форм отношения в художественном пространстве и других форм производства искусства оказался востребованным лишь в самом конце 2000-х и в начале этого третьего постсоветского десятилетия.

Тем не менее западные формы практически во всем мире остаются доминирующими, в том числе и у нас.

Все существующие у нас сегодня институции, даже те, что претендуют на инновационность и альтернативу, появились в 1990-е или начале 2000-х. Они набрались силы и властного контроля над ситуацией, но по большей части продолжают воспроизводить прежнюю парадигму, тот же тип существования в культуре, который носит преимущественно промоутивный характер. Отчасти это результат типично колониального представления о Западе как высшем суверене и судии. В этом контексте главной задачей становится продвижение русского искусства на Западе, его показ и легитимация на территории западного искусства. В результате на российской почве появляются институции, которые должны функционировать или хотя бы выглядеть на западный манер. Это бремя несамодостаточной имитацион-

ной системы искусства, которая абсолютно не удовлетворена собой и мыслит себя приложением к чему-то другому, производному от других процессов и контекстов.

Получается, что шанса на появление самодостаточных, возвращенных местным контекстом институций нет?

Дело в том, что пока запрос на формирование иной системы искусства не принял инфраструктурный характер. То есть его перспективы остаются неочевидными для стороннего наблюдателя, он не имеет характеристик бизнес-проекта, а местная культурная политика пока не демонстрирует потребности в нем. Меня это не очень смущает, хотя, несомненно, это большой урон для нашей художественной ситуации. Конечно, появившись у нас действительно творческая, производящая идеи, а не художественные события новая институция, это стало бы очень важным поворотом. Несколько таких институций — музеев, выставочных центров и т.д. — могли бы вместе встроиться в цепочку европейских альянсов. Все это сделало бы нашу ситуацию намного более зрелой, оформленной.

Но все же распространение у нас новых стандартов, востребованность других установок и ценностей, появление людей, которые пытаются строить свою творческую биографию, — это уже принципиальный сдвиг. В конце концов, институция — это мы сами. Это очень важная идея, очень важный диспозитив. Если этот сдвиг закрепится в нашем контексте, то сможет произвести принципиальную революцию. Пока же официальной культурной идеологией остается создание системы фабрик, неких мест, объектов недвижимости, в которых показывают большие и яркие зрелища. Туда приезжают миллионеры на майбахах, ходят модные персонажи и культурная элита. Именно здесь первоначальное значение приобретает понимание того, что институция — это прежде всего мы сами, наше представление о культуре, наше желание жить и производить. Как только эти идеи будут окончательно восприняты, будет шанс сломать модель имитационного институционализма.

То есть институция должна отвечать прежде всего внутренним запросам сообщества?

Она должна вырастать из живого творческого процесса. Институция — это то, что оформляет некий творческий запрос, кано-

низирует его и дает ему ресурс. Например, если говорить обо всей истории вокруг музея современного искусства, который хочет создать ГЦСИ [Государственный центр современного искусства. — *Прим. ред.*], то прежде обсуждения архитектурного проекта нужно было понять, какая институция необходима, на каком культурном ресурсе она строится, какую институцию воплощает архитектурный проект. Институция — это производная от той или иной художественной среды, тогда она может стать заметным событием, выполнить свою миссию перед культурой, а не перед культурной индустрией и остаться в памяти. Тогда сама дилемма между инновативным или имитативным рывком окажется просто снятой.

Институция для своего создания требует творческого усилия, художественного акта, который помогает лучшему культурному, креативному ресурсу сделать еще один шаг вперед. Да, она глобализуется, втягивается в рутину, становится неким «общим местом», возможно, даже неизменно скатывается к чему-то консервативному, если не реакционному. Но если говорить именно о создании институций, то это творческий рывок, всегда адекватный моменту, в котором находится данная художественная среда. К сожалению, у нас это все оформлялось в путинскую эпоху, когда инновативный творческий порыв в значительной мере угас. Имитационная модель по большому счету оформила то, чего большинство и хотело, — якобы западного благополучия, на тот момент практически безальтернативного. Конечно, было много живого, интересного, яркого, того, что могло бы стать альтернативой всем нашим скудным ресурсам. Но, чтобы сделать на это ставку, потребовалась бы совершенно другая власть.

То есть даже в условиях догоняющего развития задача институции — оформлять наличное, а не имитировать гипотетическое, гетеротопическое, кажущееся более развитым, более передовым, нормативным. Надо понимать, что эта нормативность в том контексте, из которой мы ее заимствуем, скорее всего, является общим местом, оформлением ситуации, которая сложилась там.

В нашей ситуации создание или заимствование подобных институций по чужим нормативам приводит к появлению принципиально выпадающих из общего контекста институций. Вроде бы таких, как должны быть, как мы (или по крайней мере публика) себе представляем, но совсем не органичные нашим условиям. Как избежать подобных выморочных проектов?

В любой периферийной, далекой от нормативности ситуации всегда есть очень интересные, обладающие потенциалом ресурсы. Суметь адекватно их задействовать, понимая контекст лидеров современного художественного процесса, видя те собственные ресурсы, которые в этом контексте могут быть конвертированы, — вот это необходимая процедура, которая должна происходить в идеальном раскладе. Подчас это удел очень небольших, очень элитарных, даже маргинальных интеллектуальных сообществ. Большая задача тех, кто дает этим сообществам ресурсы и создает инфраструктуру развития, — правильно реализовать источник проектирования.

Выставка «Реконструкция», прошедшая в Фонде культуры «Екатерина», говорила как раз о том, что многие художественные и даже рыночные институциональные сценарии 1990-х годов не реализовались, что энергия, иногда слепой энтузиазм, который были тогда, по сути, проиграли и не дали существенных ростков новых институций в 2000-е годы. Почему на этой весьма благодатной почве так и не выросло новых, неимитационных форм?

Я сейчас наблюдаю большой и любопытный возврат к 1990-м — в общественном мнении, в дискуссиях, выставках, дипломных работах. Это говорит о том, что 1990-е, которых в 2000-е чурались, брезговали ими (причем даже герои десятилетия, которых в те годы было принято называть «лидерами рынка», будь то финансового, экономического или символического), снова оказываются актуальными. У этого интереса есть, по крайней мере, две линии.

Во-первых, это желание нынешнего истеблишмента в ситуации историзации 1990-х, возвращения к ним оправдать собственное желание легитимировать приобретенный статус. Интересно, что происходит это именно сейчас — в 2010-х, а не в 2000-х годах, когда, казалось бы, было проще рециклировать себя, продлить свою жизнь за счет «пристегивания» к этому подновленному прошлому. Тот же ГЦСИ, пытаясь сделать новый шаг в 2010-х годах и создавая теперь уже *музей* современного искусства, заказал фильм про общественный центр на Якиманке. Фильм состоялся, его обсуждение прошло именно в ГЦСИ, который тем самым пытался записать опыт 1990-х себе в актив, выстроить прямую с ним преемственность. Я не исключаю, что желание галереи XL сделать «реконструкцию» художественной ситуации 1990-х и показать, что именно тогда появились част-

ные институции, которые сейчас существуют в элитном статусе фондов или галерей, таких как XL или «Риджина», — все это тоже попытка рециклировать свою жизнь в том десятилетии, дабы продлить ее в десятилетии нынешнем, удержаться в новой расстановке сил, легитимировать новый статус-кво.

Во-вторых, 1990-е активно и по-новому начинают интересоваться молодых людей, ищущих альтернативу сегодняшней ситуации. Носители другой институциональной потенциальности, они обнаруживают и открывают для себя новый, нереализованный ресурс, невоплощенные сценарии. Очень любопытно, как эти два вектора в интересе к 1990-м раскололи нынешнюю ситуацию. Само прошлое становится расщепленным и контрапунктным.

Все, кто связан сейчас с искусством, живут в ситуации *over-visibility*, «чрезмерной видимости», то есть попадают в машину, которая требует от них постоянного показа и потребления искусства. Факт видения во многом определяет бытование искусства. Представляется, что в нашей системе нет привычки показа искусства в таких количествах, у художников нет навыка быть на виду, а у публики — воспринимать. И это отчасти связано с особенностями развития наших художественных институций. Но можно ли найти в этом объяснение того, почему мы сталкиваемся с проблемой неимитационного развития инфраструктуры искусства?

Ставка на «видимость» и «чрезмерную видимость» — одно из самых наглядных проявлений неолиберального диспозитива, когда частота присутствия твоего имени на выставках, действительно, измеряет твою значимость. Более того, когда твоя личность на открытиях, вернисажах, тех или иных художественных тусовках — это и есть гарант твоего успеха. Так работает технология персонального успеха. У нас все еще идет опьянение этой *visibility*, но происходит оно в довольно смешных формах, поскольку серьезного интереса, например, к русскому искусству нет. Нельзя сказать, что русские художники выросли в интернациональный художественный процесс (кроме очень ограниченной группы лиц, на которых, надо сказать, меньше всего делает ставку наша художественная система). А вот наши «герои» — они как раз менее востребованы интернациональным контекстом. И это парадоксальным образом компенсируется тем, что на всех международных раутах московский художественный контекст навязывается буквально своим физическим присутствием. Вспомним все те «русские» вечеринки, которые закатывались на Венецианской биеннале, всех тех западных кураторов, которым



за баснословные гонорары навязывается курирование русских выставок, вообще весь этот российский художественный планктон, который выезжает на зарубежные открытия, ходит там статей и общается только между собой. Кажется, что он видит свою задачу в том, чтобы просто физически где-то присутствовать.

Было бы замечательно, если бы новый, потенциальный институциональный ресурс нашел формы сопротивления этому суетному и очень поверхностному бытованию искусства как факту юзабилити, потребления, если бы он нашел другие формы проектирования и представления искусства, которые бы вырвались из этой машины. Тот факт, что затребованность нового институционализма пока не приняла формы неимовимости, то есть чего-то осязаемого, имеющего характер фабричного, бесперебойного искусства, с одной стороны, конечно, расстраивает. С другой — это очень хорошо, потому что позволяет наращивать опыт, другую биографию, не одержимую правилами «видимости».

Ведь авангард всегда был жизнестроительным. В отличие от модернизма ставка авангарда изначально состояла именно в создании новых форм жизни, а не новых форм объектов, нового языка, шок-эффектов для широкой публики и в первую очередь для человеческого существования. В этом смысле, может, и хорошо, когда институция существует как отдельный человеческий проект, как форма индивидуальной или групповой субъективности. Она существует будто бы рудиментарно, зачаточно, а на самом деле вполне полноценно. И в реализации своей протестной, альтернативной миссии, может быть, и есть самая адекватная из существующих форм — не становиться производством инфраструктурного, фабричного институционального типа.

Вспоминается книга американского художника-акциониста Грегори Шолетта «Темная материя: искусство и политика в эпоху корпораций», не переведенная пока на русский, но очень актуальная с неожиданных сторон для нашей ситуации. В ней, в частности, речь идет о тысячах художников, которые с самого начала своего творческого пути оказываются в ситуации перепроизводства, когда институциональная вариативность тебя буквально поглощает, — ситуации, к слову, обратной нашей. Одновременно в ситуации, где «армии» художников нужны для поддержания жизнеспособности лишь нескольких избранных. И поэтому вопрос — насколько институционализация затребована самими художниками сегодня?

Существование великих, выдающихся, значимых, интересных и малоизвестных художников, наличие этой иерархии неизмен-

но сопровождало историю искусств. Сегодня мы наблюдаем ее в наиболее гротескных формах. Этот контрапункт между несколькими известными и состоявшимися заметными фигурами добившихся «визибилити» и огромным числом художников, которые ее не имеют, конечно, особенно бросается в глаза именно потому, что мы развиваемся по принципу индустрии звезд. Именно о таком пути мечтает наша российская система искусства.

На Западе существует система резиденций, грантов, многочисленных дидактических институций, художественных школ и академий, где художники преподают, сохраняясь в искусстве. Они несут свою миссию и знание в художественный процесс, будучи встроенными в него, имея статус. В нашем контексте, где, безусловно, тоже присутствует ставка на успех, этот контраст между «темной материей» и успешными авторами, конечно, разителен. И он был бы вопиющим, если бы не сама система, которая, в общем-то, микроскопическая. Связано это, в частности, с тем, что у нас нет такой развитой системы образования, грантов и всего того, что создает для искусства западная система, чтобы поддерживать и расширять эту и без того довольно широкую социальную и одновременно художественную массу на плаву, встраивая ее в художественное производство.

Насколько я понимаю, Грегори Шолетт имел в виду ту жертвенность, которой осенены менее известные художники, поскольку только за счет их присутствия в системе искусства она может считать себя таковой; в то же время самой этой системе служат единицы, очень ограниченный круг лиц. В конечном счете это несправедливо и даже неточно, как и сама система искусств, ориентированная только на производство звезд. Никто ведь не доказал, что звезды есть лучшие художники. Звезда — это художник очень определенного типа, следующий конкретной стратегии и создающий точный тип художественного продукта. Существует множество форм бытования в искусстве, порождающих другой тип продукта, которые обладают большей информативностью, интеллектуальной и содержательной емкостью, художественным достоинством вообще. И пафос Шолетта был направлен на эту диалектику.

Продолжает ли художник воспринимать себя как художник, попадая в точку этого диалектического противоречия между системой и не-системой?

Однозначного лапидарного ответа здесь нет, потому что сама система искусства и позиция художника, понимание его места

и того, какой тип производства он должен выбрать, — это очень контекстуально. В какой мере работы художника, выбравшего антисистемный тип существования в искусстве, обладают статусом искусства в ситуации, когда легитимирует его в конечном счете все равно система? Справедливо и то, что далеко не всегда система искусства носит безусловно консервативный и реакционный, репрессивный характер. Бывают моменты сломов, обновления, например 1920-е, 1960–1970-е, 1990-е, когда общественный контекст отличается открытостью, революционным потенциалом и находит отражение в системе искусства. Появляются новые институции, в которых работают наиболее яркие, сумасшедшие, отвязные люди. Они оказываются у руля и превращают институции в центры притяжения творческих людей. Бывают моменты спада, когда система замораживается, вытесняя наиболее инновативных людей. И на сегодняшний день это наиболее реальная институция. А мы помним, что институция — это прежде всего человек, круг людей-единомышленников. Кто тот благодетель от экономической, частной или публичной власти, кто мог бы стать инициатором изменений? Сегодня я не понимаю, откуда могли бы появиться источники реальной институциональной поддержки, которая не предполагает того, что мы идем на серию компромиссов и каждый раз болезненно просчитываем, чем данный компромисс чреват.

*Сентябрь 2013 года*

Год назад мы много говорили про излет имитационной системы. А сегодня не только про прогрессивное, но и про имитационное развитие институций говорить не приходится. От имитации мы движемся к чему-то совершенно неясному. Как это отражается на политике наших художественных институций?

Мы, действительно, отказались не только от прогрессивного, но и от имитационного развития. И действительно, движемся к чему-то непонятному, хотя есть много версий и объяснений происходящего. Главная характеристика нынешней ситуации в том, что она в значительной мере развивается за пределами некоего предъявленного рационального плана. Нет проекта с понятным финальным результатом в случае его успешного осуществления, нет очевидных контуров развития. К тому же динамика общественного развития задается в совсем других, отличных от искусства полях и сферах. Мы можем только по сим-

птомам поставить диагноз и реконструировать логику развития, но у разных «болезней» могут быть близкие «симптомы», в то время как течение болезней будет неодинаково.

Исходя из границ моего профессионального внимания, я могу констатировать, что имитационный тип развития в основном снят с повестки. Что это означает в поле художественной жизни? Это ставит крест на сложившемся понимании системы современного искусства и художественной жизни как институтов имитационной вестернизации, как атрибута причастности глобальному либеральному консенсусу. Отказ даже от имитационного развития ставит под вопрос институт современного искусства как таковой, потому что он слишком откровенно ассоциируется с интернациональной художественной жизнью. Эта ассоциация на сегодняшний день стала настолько субстанциональна, что возникает серьезная проблема: даже предельно лояльные власти деятели современного искусства находятся в парадоксальной, противоречивой ситуации. Им сложно отказаться от каких-то парадигматических, стилистических черт, поэтики современного искусства, от миграционной сути этого мира, от универсализированности его языка, наконец, от чувства некой общности.

Нам предстоит время больших парадоксов, которые уже проявляются в политике конкретных институций, в позиционировании конкретных акторов художественной системы, в государственных решениях. Даже на центральных каналах нашего телевидения я обнаруживаю определенное противоречие: вслед за информационной программой НТВ или ВГТРК, которая передает идеологически маркированный и наступательно-истерический тип дискурса, показывают американский боевик.

Иными словами, парадоксальность превращается в основной вектор нашего развития во всех сферах?

Да. Это ситуация общей гибридности, несостыкованности, неорганичности, которая в целом присуща нашему общественному развитию. В терминах социологов школы Валлерстайна оно следует модели бисмарковского государства — предельно централизованного, предельно рационализованного, милитаризованного. В нем есть что-то от модели Саддама Хусейна, где суверен через систему рациональной демократии авторитарными способами контролирует своих подданных. Одновременно это система неофундаменталистского государства, то есть модель Али Ха-

менеи. Не стоит забывать, что первое и второе государства находились друг с другом в состоянии прямой войны. В России же происходит сопряжение двух начал — сильного крена в клерикальную идеологию, в посконные ценности, к истокам, с одной стороны, и идеи о необходимости точных исследований, от которых зависит эффективность оружия страны, — с другой. Хотя, как мы знаем, неопундаменталистская идеология делает ставку даже не на рациональность армии, а на страсть своих воинов.

Гибридность и непроясненность общественного развития, непредъявленность проекта находят отражение и в художественной ситуации, где тоже формируется целый ряд противоречий. Как мы уже сказали, современное искусство как институт оказывается *out of point*, и это абсолютно нивелирует магистральное развитие искусства в России последних 10–15 лет как части индустрии развлечений, индустрии светской жизни, интернациональной легитимации экономико-олигархической власти. Искусство больше не работает как инструмент внедрения России в глобальный порядок, как способ отмыть сомнительные репутации представителей правящего класса. Об этом мы говорили и год назад, а еще раньше это все очень последовательно и откровенно предъясвлял Михаил Швыдкой [министр культуры Российской Федерации с 2000 по 2004 год, председатель Федерального агентства по культуре и кинематографии с 2004 по 2008 год. — *Прим. ред.*]. Например, последним своим министерским решением он отменил статус научных учреждений художественных музеев, вызвав протест и без того забытых, робких, граждански пассивных директоров музейных институций.

Прежний тип и логика развития искусства утратили свою приоритетность еще и потому, что сейчас предельно сокращены финансовые планы всех публичных институций современного искусства (к примеру, ММСИ [Московского музея современного искусства. — *Прим. ред.*] и ГЦСИ), где идут массовые увольнения. Кроме того, в ситуации экономического кризиса министерство экономит на фестивальных инициативах, что противоречит более ранней экзальтированной политике. Фестивализм Швыдкого, вполне характерный для периферийных и полупериферийных стран, доводящий либеральный мейнстрим до крайности, теперь просто перечеркивается. Искусство как развлечение, считает власть, — это не то, что состыковывается с новой ситуацией.

Какие приоритеты формируются у власти в области современного искусства с поправкой на эту новую общественно-политическую ситуацию?

Мы видим повышенный интерес и внимание к музеям. Показательно, что за последнее время в целом ряде музеев поменяли руководство. Швыдкой таких перестановок не производил просто потому, что музейные институции находились на периферии интереса министерства, а ставка делалась на фестивальные проекты, которые обладают большей имиджевой отдачей. Музеи просто не трогали, им давали медленно угасать.

Теперь же на них обратили внимание. В этом отчасти проявляется новый фундаментализм, ведь традиционное понимание музея подразумевает, что это храм искусств, место взывания фундаментальных ценностей. Если где-то и возрождать скрепы, то, конечно же, в храме. Обрести их за пределами храма можно в музее, а не во время суетных фестивальных мероприятий. При этом показательно, что произошедшие за последнее время назначения в наших главных музеях связаны в первую очередь с понятием «эффективный менеджер» в бисмарковском понимании: ставка на менеджера, который придет и все эффективно «разрулит». Эта схема действует и в ГЦСИ, где недавно подтвержден мандат нынешнего директора Михаила Миндлина, и в случае Марины Лошак в Пушкинском музее, и в случае Зельфиры Трегуловой в Третьяковской галерее. Назначение последней, к слову, откровенно объяснялось тем, что она человек, который повысит посещаемость, оптимизирует реализуемые музеем строительные проекты. Не говорилось о том, что она поднимет статус музея, уровень научной работы или сделает прекрасные исследовательские выставки.

Парадоксальность же состоит в том, что, несмотря на сокращение финансирования, штатов — и в особенности это касается ГЦСИ, неприоритетной для власти музея институции, — все ведут амбициозное строительство. Власть вводит цензуру и запреты, но продолжает финансировать инфраструктуру. Неофундаменталистский крен разворачивает развитие от нелиберальной развлекательной модели к старой — модернистской, просветительской.

Как в этой ситуации могут строиться отношения руководителей институций с властью, в особенности институций современного искусства, которые оказались за пределами ее интересов?

В новом общественном контексте власть входит в идеологический контрапункт с современным искусством, сталкивая очень лояльных ей людей. Кто может быть более лоялен власти, чем

Ольга Свиблова, которая долгие годы верой и правдой служила всем нашим президентам и мэрам? На умении быть лояльной она сумела построить одну из самых менеджерски эффективных институций, которая следует в своей программной форме намеченному ранее курсу на индустрию развлечений. Здесь, в Мультимедиа Арт Музее, смогли сделать выставку и о Джеймсе Бонде, и о Кабакове, поставив обоих на один пьедестал как суперзвезд глобального современного искусства и культуры. Такое смешение, лишенное артикулированной интеллектуальной линии, единственным своим результирующим пунктом имело создание и мобилизацию публики и, конечно, легитимацию власти.

За последние годы представить себе во главе институций людей не полностью лояльных становится все труднее. Наша культурная бюрократия видит повышенное внимание к себе и понимает, что может утратить былую поддержку. Именно поэтому обвальное сокращение финансирования художественной деятельности хоть и шокирует эти институции, но не вызывает ропота. При этом полностью отказаться от причастности к институту современного искусства их руководство не может. Любопытно, что теперь они хоть и находятся в ситуации перманентной конкуренции, но все же ищут негласного союза, пытаются мониторить шаги друг друга, выстроить общую политику. Я вижу рост взаимной солидарности этих организаций. Они даже начинают налаживать диалог с частными институциями вроде «Гаража», потому что лишенным государственных денег музеям позволено чуть больше. В сложной ситуации частные институции могут сыграть полезную для всей инфраструктуры роль, которой государственные, публичные, муниципальные учреждения позволить себе не могут.

Если мы попытаемся сделать шаг за границы институционального существования современного искусства, какова может быть логика развития вне-институциональной его части? Иногда кажется, что выходом из этого клинча может стать только подполье. Но одновременно вспоминается наш предыдущий разговор, в котором мы обсуждали потенциальность 1990-х годов, когда из полного хаоса — тоже своего рода подполья — могли возникать потенциальные сценарии будущего современного искусства. Теперь, когда все под жестким контролем, в чем заключается потенциальность искусства? И находится ли она в пределах или за пределами институций?

В 1991 или 1993 году я был на Венецианской биеннале, где меня больше всего интересовал павильон молодых художников Ар-

erto. Я встретил тогда Бориса Гройса и спросил его о впечатлениях от выставки. Он сказал: «Не успел туда зайти, как справа, слева объявилось по современному художнику — шаг за шагом, и каждый тебя дергает за фалды: посмотри на меня! Посмотри на меня! Я повернулся и ушел». Я тогда очень рассердился, потому что такое отношение показалось мне невероятным снобизмом. Но сейчас я в том возрасте, что Борис тогда, и понимаю, что любопытство к молодым художникам невольно притупляется. Я не успеваю отслеживать в деталях современную художественную ситуацию. Может быть, я ошибаюсь, но точно так, как исчерпала себя имитационная демократия, исчерпала себя наша имитационная *criticality*, «критичность» — феномен нового политического искусства, который сформировался в середине нулевых и стал к концу десятилетия мейнстримом. Но самое главное, что имитационное *criticality* уже не схватывает суть ситуации. Парадоксальность современного общественного опыта не схватывается привнесенными извне методологиями и техниками описания, сформированными в совершенно другом контексте.

И потом, в новой ситуации сама репрезентация современного искусства — независимо от того, критическое это искусство или нет, — уже сама по себе оказывается шагом если не смелым, то по крайней мере явно не затребованным властью. Вести актуальную художественную жизнь сегодня — уже значит плыть против течения.

И проявлять некую политическую позицию?

Да, заявив, что мы не выставляем иконы, а выставляем западного художника, который работает на языке глобализованного современного искусства.

Есть еще один нюанс, очень симптоматичный и важный для понимания того, как строится нынешняя властная мобилизация. В ситуации конфронтации с миром, в условиях войны нужно консолидировать людей, но не за счет национальной идеологии, не за счет политического проекта, а за счет неких фундаменталистских идеологем, которые на самом деле поддерживаются травмой. Ведь власть через свои каналы все время апеллирует к изоляции, к тому, что мир нас ненавидит и всегда ненавидел, что идет война, в которой мы должны вновь пережить героизм и драму. То есть власть все время эксплуатирует травму. Поэтому попытка оппозиционно выстроить свое отношение к власти — или по крайней мере предложить какой-то ответ ей — не может



быть эффективной за счет создания рациональной доктрины или дискурса. Злополучное *criticality*, которое все равно сохраняло в себе нечто имитационное, в любом случае строилось на отсылках к Хардту и Негри, Бадью, Рансьеру, каким-то модным западным философам и политическим теориям и в итоге пыталось выстроить дискурсивную программу. В то время как закат политического активизма нулевых, возможно, связан как раз с тем, что активистский дискурс не работает.

Создание альтернативных, откровенно подпольных структур санкционирует как раз активистская позиция, а альтернативные художники часто говорят и на языке травмы. Я не буду долго спекулировать, но моя гипотеза в том, что сегодня транслируются разные понимания травмы, которые позволяют по-разному выстраивать основанный на ней дискурс. Есть представление о травме как утрате, которая все время в нас живет, от которой мы пытаемся все время избавиться и излечиться. Власть занимается попытками консолидации вокруг неизживаемой травмы. Так, на плакате со старичками-ветеранами на фоне триколора и с надписью «Спасибо вам за победу!» (я видел такую на днях) старички реальны, они живут среди нас, а мы превращаемся в современников пережитой ими травмы. Она трансцендирует время, она существует здесь и сейчас, и от нас требуют последнего усилия, чтобы изжить ее актом нового героизма.

Однако многие художники сейчас ведут разговор о другом типе травмы. Это тоже коллективная травма, некие уже состоявшиеся травматические обстоятельства, но рассказ о них еще только предстоит сочинить и поведать. То есть речь идет не об истории нации, которая создается через травматическое событие, а об индивидуальном переживании травмы: художник может обращаться к травмам, которые переживают многие, но на то он и художник, что в нем травматическое событие задает субъективность. Художники в данном случае противостоят не идее травмы как таковой, а отказу от ее персонализации. Например, Яша Каждан создает индивидуальную травматическую историю: меняет имя, указывает на некое травматическое событие, но оно не равнозначно утрате. Он говорит, что то событие стало для него референтным, что он строит свою жизнь исходя из него, живет, учитывая тот травматический опыт. И здесь ключевой момент в том, что это жизнь, история, судьба, а не постоянное воспроизводство травмы. Пример Хаима Сокола тоже релевантен. Художник ведет как бы активистскую работу с мигрантами, но на самом деле создает разговор о себе: он сам — ми-

грант, он вынужден регулярно уезжать и возвращаться, живет по российской визе, будучи гражданином Израиля, где оказался в детстве. Ситуация личного опыта у него ведет к выстраиванию персональной гражданственной судьбы, поскольку как художник он опирается не столько на рациональный дискурс, сколько на личное переживание, которое исходит из его иммигрантских условий.

Есть и другие художники, которые работают в этом ключе. Да, вероятно, с утратой возможности легально показывать свое искусство они уйдут в интернет, либо в полуподпольные ниши, либо уедут за границу, либо и то и другое: будут экспонироваться за границей, а жить здесь, если удастся. Но главное — идея альтернативных структур или подполья не вырисовывается из их индивидуальной поэтики. Подполье если и появится, то будет принесено обстоятельствами, которые должны будут к нему подтолкнуть. Но пока не подталкивают — такой задачи не возникает.

Для имитационного *criticality* активное взаимодействие или, правильнее будет сказать, противодействие обстоятельствам имело огромное значение. Тем самым, пусть и от противного, все время существовал контакт между официальной и альтернативной сферами искусства. Сейчас эти мосты сожжены?

Претензия имитационной критики была, скорее, в том, чтобы не создавать этих мостов вовсе, а создавать альтернативу. Как, например, коллектив «Что делать», который вполне эффективно эту альтернативу предлагал и даже основал собственную школу. Следуя за Вирно и Негри, они говорили об исходе и неповиновении как ведущих стратегиях. По крайней мере на уровне декларации они отказывались наводить мосты с властью.

Художники, исследующие травму на более личностном уровне, все равно уходят из общественного поля? Не кажется ли вам, что новый тип работы с травмой подразумевает, что сформируется отдельная, не связанная с российским истеблишментом среда? Каким образом новый контекст современного искусства — и художники, которые пытаются его осмыслить, — будет включен в развитие нашего художественного процесса?

Они вполне включены и участвуют в выставках. Пока я не вижу их прямого изгнания, если не считать, что Яша Каждан побывал в околотке за какие-то свои политические акции. В целом

сказать, что их искусство цензурируется, нельзя, тем более что их искусство не направлено прямо на те или другие политические решения власти. Они не затрагивают тему Крыма, Новороссии, РПЦ. С этим пытались работать «Война», *Pussy Riot* — второй извод московского акционизма, который на сегодняшний момент, что показательно, принадлежит к уже минувшей эпохе. На излете той эпохи акционисты как раз попытались предложить прямую анархистски-наступательную критику власти.

Неудивительно, что это легко обернулось показательным парадоксом: группа «Война» частично оказалась крымнашистами и напрочь выпала из критической позиции. *Pussy Riot* выпали из искусства и обрели себя в правозащитной деятельности, а как публичные фигуры окончательно глобализовались. Свою утробность, импульсивность, карнавальную диковатость эти коллективы противопоставляли доктринерству новых левых интеллектуалов — художников, критиков, кураторов. В конечном же счете все кончилось абсолютным пшиком — они оказались такими же гламурными критиканами, как и имитационные левые интеллектуалы, а некоторые еще и сподвижниками власти.

Но, возвращаясь к вашему вопросу, скажу, что пока никакого сворачивания легальной художественной жизни со стороны власти мы не видим. Налицо симптомы ужесточения — цензура, нападки Церкви на театральные спектакли, уход Капкова. В реальной практике это еще не привело к тому, что художникам не разрешают показывать современное искусство просто потому, что оно современно. Художественная жизнь продолжает воспроизводиться, существовать и говорить на другом языке критики — более тонком, более двусмысленном, менее прямолинейном — и при этом на высоте сложности ситуации.

Мы начинали разговор с того, что определили ситуацию как совершенно непонятную. И это важный момент. Я все время жил в ситуации, когда в целом было понятно, что происходит: в 1980-е годы было понятно, логика 1990-х очевидна, в нулевые правил бал гламурный авторитаризм Путина — и это тоже было понятно. Сегодняшний день совершенно не совпадает с готовыми интеллектуальными схемами и потому одинаково завораживает и пугает. Как может функционировать информация, весь этот крен в религиозный и националистический фундаментализм в стране, которая на протяжении столетия показывала пример радикальной модернизации? 1990-е годы, к слову, были еще одним экзальтированно-модернизационным рывком, эйфорической модернизационной попыткой.

О новой реальности нужно говорить в иных терминах, потому что мы лишены возможности понять то, что происходит. Мы можем говорить на языке не вердиктов, не оценок или экспертных суждений, а только гипотез. Все попытки имитационной критики описать ситуацию гротескны. Они разоблачают сами себя, свою ходульность — это настолько очевидно, что деятели имитационной критики несколько притушили свой запал. Им тоже понятно, что не отпереть этими отмычками дверь. Слишком все сложно. Представляется, что комплексное и травматично-драматичное искусство художников, которых я упомянул, невольно оказывается наиболее адекватным. Именно в силу комплексности своих поэтик оно уходит от прямых эмблематических заявлений.

Наш прошлогодний разговор мы закончили на безрадостной, но не бесперспективной ноте о том, что серьезной институциональной поддержке современному искусству в России появиться особо неоткуда. В этот раз с перспективами все еще хуже, а главная радость в том, что современным художникам еще пока что не запретили выставляться. Видимо, придется вернуться к этому разговору еще через год — в надежде, что ситуация будет давать больше поводов для радости.

*Март 2015 года*