

Дискусія «Скільки практик сучасного мистецтва для руїн музею?». Продовження

Ларіон Лозовий:

Привет всем участникам [дискуссии](#) «Скільки практик сучасного мистецтва для руїн музею?»¹
Я создал этот документ по следам нашего мартовского разговора в НХМУ. Это событие вызвало у меня весьма смешанные чувства – какой-то эйфории и одновременно недостатка. Недостаток связан с тем, что в формат мероприятия предполагал две конфликтующие, как мне сейчас кажется, интенции. Первая – познакомить музейщиков со спектром возможных художественных практик в музейном поле. Ее я считаю выполненной. Вторая – поговорить друг с другом как художники, критически взаимодействующие с музеем, отразить наш опыт. Эта задача удалась не до конца. Возможно, потому, что последовательный разговор «начистоту» требовал бы взвешенной взаимной критики и перевёл бы разговор в конфликтную плоскость (ведь наши подходы во многом разнятся). Таким образом он мог делегитимизировать эту практику на глазах и без того консервативной музейной публики.

Потому чувствую необходимость продолжить разговор в менее «публичном» и скованном формате – вопроса-ответа в онлайн-документе, доступном участникам прошедшего события, и еще нескольким заинтересованным товарищам.



Мыкола Ридный.

Л.Л. Коля, во время дискуссии ты упомянул, что в случаях, когда выставки подвергаются цензуре, зачастую в памяти остается факт цензурирования (драматические картины уничтожения работ, аргументация власти, голоса поддержки и обвинения жертвы), но не содержание цензурируемого высказывания – выставки в целом и значения отдельных работ. Вероятно, исходя из этого, вы сделали документацию «Новой истории» максимально детальной и публично доступной, помещая описания работ перед документацией цензурирования. К слову, схожей структуре следует и каталог «Украинского тела». И всё же в истории искусства такие выставки скорее остаются как властные и институциональные конфликты, и помещаются в отдельный класс «подвергнутых запрету высказываний» – как будто между ними есть какое-то подобие. В худшем и на удивление распространенном случае бытует мнение типа «цензура это плохо, но сама-то выставка посредственная».

Итак, вопрос: как заставить воспринимать всерьез содержание подобного проекта во время длящегося конфликта и в период его историзации? Возможно ли постфактум вырвать его у сложившейся интерпретации? Вновь заговорить о «Новой истории» как о выставке, посвященной критическому реализму XIX века?

М.Р. В первую очередь следует вспомнить, что риторика некачественности произведений, технического несоответствия месту и непрофессионализма кураторов активно использовалась цензорами «Новой истории» среди спектра других претензий. Поэтому концептуальное содержание выставки напрямую связано с социально-политическим контекстом её закрытия. На самом деле «Новая история» предлагала альтернативные пути понимания музея и прочтения работ его коллекции – и эта альтернатива была отвергнута традиционным (консервативным) видением. Не обращать внимание или упрощать содержание проекта – значит повторять консервативную повестку цензоров.

Во-вторых, нужно отметить, что сам акт цензуры, неизбежно вызывающий скандал и огласку медиа, конечно, уводит внимание от искусства в область социально-политического прецедента. В момент происшествия становится сложно установить связь между одним и другим, хотя эта связь довольно очевидна. Так или иначе, рассмотреть все аспекты проекта позволяет только временная дистанция, когда речь уже не идёт о быстрой реакции на событие, а происходит исследование документов и фиксаций.

THE JOURNAL OF THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE

PART II.—PHYSIOLOGY AND ETHNOLOGY.

LONDON:
PUBLISHED BY THE SECRETARY OF THE SOCIETY,
MR. ALFRED PERKINS, 1, BEDFORD SQUARE, W.C.
1907.

Price, 6s. net.

[illegible]

PLAN

1:100

1934





Никита Кадан.

Л.Л. Во время дискуссии ты поставил искусство «историографического поворота» («новой архивности») в противовес постмодернистско-шизофренической легкости 90-х годов и её современных производных. Мне показалось, что ты говорил о двух нормативностях, которые конфликтуют между собой. Если в случае со вторым мы, похоже, имеем дело с устоявшимся способом самоопределения (хотя бы ввиду его агрессивного отмежевания от «социальщины», грантового сознания и т.д.), то с архивностью у меня большие сомнения. Действительно ли это новая норма украинского искусства? Где её границы, ведь художников, последовательно работающих с темой музея, не больше десятка? Или в неё можно зачислить все художественно-исторические спекуляции, произведенные в последние годы?

Н.К. Определения наподобие «постмодернистско-шизофренической легкости 90-х годов» сомнительны примерно в такой же степени, как «социальщина» или «грантовое сознание». Хотя на какие явления они указывают, всё же понятно. Да, было и есть специфическое постсоветское понимание постмодерного положения в культуре и обществе. Да, порожденный этим пониманием тип искусства здесь уже стал нормативным. «Украинская постмодернистская картина маслом» – это сегодня вполне ремесленный, рецептурный продукт. Различные этапы его становления, от «трансавангардного» до «постмедийного», уже утопаны в коммерческую всеядную эклектику. Тут цикл закрыт.

В отношении «новой архивности» (она же «поворот к памяти», она же часть большого «историографического поворота»), которая представляет собой сегодняшний этап развития «социально-критической» тенденции, оформившейся в Украине во второй половине 2000-х и начала 2010-х, – говорить об этой «архивности» как о некой новой нормативности и возможно, и затруднительно. Возможно – тому, кто фиксирует тенденции и течения в их начале. Для такого взгляда нормативностью становится уже то, что обрело четкую форму. Но выше я говорил не об этом типе нормативности, а о том, который определяет искусство, делающееся по известному рецепту и ставшее неким привычным продуктом потребления, регулярным «галерейным наполнителем». Будем различать нормативность-в-становлении и нормативность-состоявшуюся.

То, что обрело форму, получает и способность к экспансии, то есть, грубо говоря, начинает неуклонно двигаться к состоянию «продаётся на каждом углу». Хотя крайне сложно представить, чтобы работы в ключе «новой архивности» как-то циркулировали на рынке искусства в Украине (сил этого рынка сейчас едва хватает даже на упомянутую «постмодернистскую картину» в её самых анекдотических формах или на «офисную абстракцию») или имели серьёзный институциональный заказ. В отношении второго, впрочем, возможны некоторые изменения. Скорее уж экономическим фактором будет усиливающаяся включенность авторов из Украины в международную систему искусства. Начинающие художники осваивают ремесло заполнения аппликаций. Попомните мое слово, следствием будет существенное увеличение практик в ключе «новой архивности». Естественно, профессионально-карьерный фактор тут не единственный и не главный, не будем забывать, что не за этим люди в искусство идут, но сбрасывать его со счетов тоже не следует. Сейчас мы можем наблюдать «становление нормативности» и даже участвовать в нем. Но, в конце концов, если предчувствуешь, что те, кто придут за тобой, превратят твое дело (в твоём представлении, естественно, полное удивительных находок, приключений и страсти) в некий регулярный промысел, то это ведь тебя не остановит? Твоему циклу тоже придёт время закрыться. Но сегодня то, чем в Украине занимаются «десяток художников, последовательно работающих с темой музея», имеет инновационный характер и переживает свой период становления (такие периоды принято постфактум объявлять «героическими»). Во всем этом уже вполне можно разглядеть контуры будущей экспансии и будущей нормативности. Собственно, мне не хотелось бы здесь делать слово «нормативность» ругательным, хотя сам я хотел бы, сколько у меня будет сил, спастись от нее бегством.

Л.Л. Второй вопрос касается твоего проекта «Одержимый может свидетельствовать в суде» в Национальном музее истории Украины, а именно о характере взаимодействия с сотрудниками научного отдела в отборе объектов для основной инсталляции и производстве «экспозиционного дизайна» в пролетах лестницы. Если я не ошибаюсь, было задействовано скорее молодое поколение музейщиков – как бы ты описал их роль в этой коллаборации? Использовался ли какой-то метод в общем поиске/отборе предметов из фондов? Увы, в материалах Биеннале «Киевская школа» можно найти весьма скудное описание, не до конца проясняющее, в чем сущностное отличие «основной» части проекта и части с боеприпасами, позволяющее назвать произведением искусства лишь одну из них?

Н.К. В музее присутствовали временная модель-предложение экспозиции предметов из зоны военных действий на востоке Украины и оставшаяся впоследствии в музее экспозиция снарядов, подвешенных в пространстве музейной лестницы.

«Одержимый может свидетельствовать в суде» – результат моего художнического произвола. Проекты для экспозиции – следствие сотрудничества с музейщиками. Музейщики тут были соавторами. Кто-то из них выдвигал идею, я её развивал, потом снова шли коррекции с их стороны. Само это сотрудничество я могу назвать неким родом партисипаторной художественной практики. Но получившиеся в результате этого

взаимодействия экспозиции – лишь следствие, утилитарный продукт. По большому счету я просто предложил музею свои услуги в качестве художника-экспозиционера. Не вижу смысла специально валоризировать результаты сотрудничества еще и в качестве «искусства». Последствие искусства, побочный результат художественной деятельности – но при этом абсолютно полноценный экспозиционный дизайн.

Временная модель представляла собой конструкцию из железных полок, как в музейном фондохранилище. На них выкладывались предметы, привезенные с Востока. Предметы были пронумерованы и описаны. Никакого дополнительного декора, идеологической символики и вообще элементов, опирающихся на какое-то оценочное суждение о выставленном, там не было. Если бы такая форма экспонирования стала постоянной, то нужно было лишь добавлять новые полки и выкладывать новые предметы, вплоть до превращения музейного зала в какой-то железный лабиринт, где зритель встречался бы с новыми и новыми предметами-свидетельствами. Такой подход, похоже, не был для музея приемлем. Мою модель убрали по окончании биеннале, и в последующих экспозициях о продолжающейся войне там стали появляться свечи и патриотические цитаты. А экспозиция снарядов – это была очень зрелищная композиция из десятков объектов, висящих на тонких металлических тросах, натянутых во всю высоту музейной лестницы. Собственно, в силу зрелищности и трудностей монтажа-демонтажа её оставили – она доступна посетителям и сегодня.



«Одержимый» – это инсталляция с предметами из советской коллекции музея и моими прежними работами, такими как «Остров» и «Замечания об архивах». Советские предметы, совершенно маргинализированные, иногда поврежденные, не включены ни в какие экспозиционные планы в обозримом будущем и вообще находятся на периферии интересов музея. Предметы странные, двусмысленные; предметы, взламывающие какие-то сложившиеся порядки повествования; предметы, которые, актуализируясь сегодня, как будто начинают озвучивать какие-то крамольные намеки. Речь идёт о возможности набирать из этих предметов повествовательные ряды, создавать переклички между ними, между их двусмысленностями. И ключевое – тут идёт работа именно с промежутками рассказа, с тем, что возникает между предметами-сообщениями, с порядком пауз.



Л.Л. Еще один вопрос, касающийся твоего проекта в Национальном музее истории Украины. Не секрет, что эта институция – поле конфликта между сотрудниками музея и назначенного министром Кириленко руководства, который длится еще со времени подготовки «Киевской школы». Набор конфликтных пунктов вокруг директорки довольно типичный – агитаторство и популизм, утрата научно-исследовательского фокуса, репрессии неугодных. Тут структура конфликта довольно простая, но случается и «многополярность», и замороженные конфликты. Неизменно лишь то, что присутствие художника в музее – следствие разрешительной процедуры, а директор – «фигура отца». Какая позиция наиболее приемлема в таких ситуациях – нейтральная, вовлеченная, публично-критическая? Сохранять нейтралитет в конфликтах интересов или следовать своему чувству справедливости? Или же «играть в долгую», сказав, что дураки уходят, а проекты остаются – на благо музея?

Н.К. Тут простая схема: мой проект в НМИУ поддержал М НКА, Музей современного искусства в Антверпене. Предоставил бюджет. Бельгийский художественный музей обеспечил работу украинского исторического музея над экспозицией последнего, а также присутствие работы художника. Но есть и другая сторона: в соответствии с договором я подарил в коллекцию М НКА работу – вторую версию «Одержимого», в которой речь шла об индивидуальной работе собирательства и составления рассказа из собранного. То есть в конечном итоге художник как будто оплатил своей работой инновации в НМИУ.

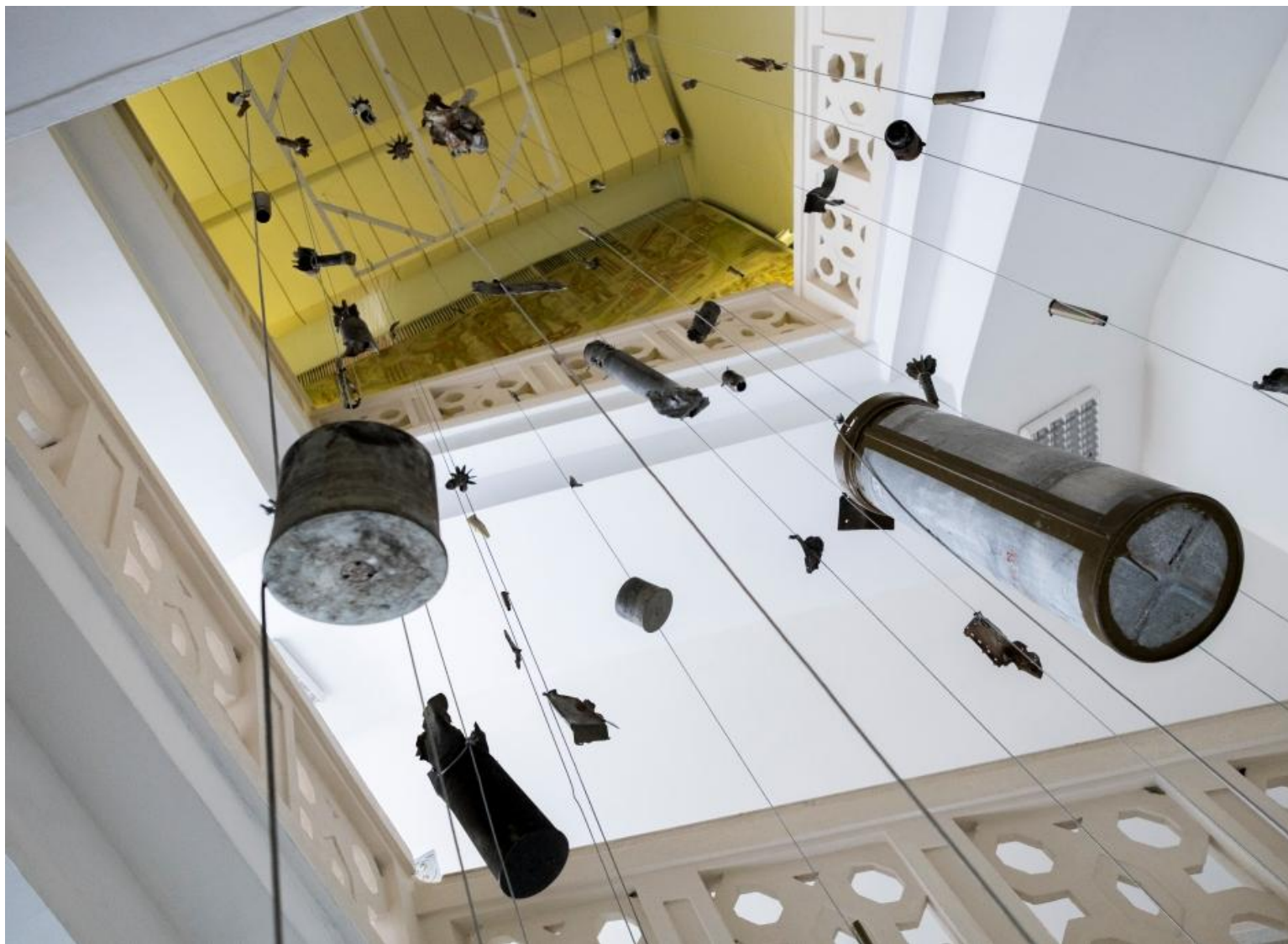


Руководство музея же за это просто не пыталось вмешиваться в мои намерения. А работать с сотрудниками – это была вообще моя инициатива. Грубо говоря, на вложенные в экспозицию бельгийские деньги была куплена возможность работать в музее, сохраняя высокую степень автономности. Но в итоге Татьяна Сосновская всё равно зацензурировала лекцию Антона Шеховцова об ультраправых по обе стороны военного конфликта на Востоке. Мол, слишком

рискованная тема для музея. Хотя НМИУ и взялся говорить о продолжающейся войне, в которой присутствие ультраправых является, как минимум, одной из ключевых фигур пропаганды против Украины. Но и пропаганда лжет, и ультраправые есть – это ли не необходимая тема для проработки? В итоге не прозвучало даже вопроса «как говорить?» (ответ – строго исследовательски, с сохранением академической дистанцированности), была попросту недозволенность темы. Поэтому дальнейшие планировавшиеся лекции в рамках проекта я отменил. Ситуация получила огласку. Экспозиционные изменения остались музею, поскольку об этом договорились изначально.

Что еще добавить? Часть сотрудников музея, с которыми я работал, теперь стала открытой оппозицией Сосновской, а она глушит их протесты псевдопатриотической демагогией. М НКА продолжил собирать мои работы, связанные с политикой памяти в Украине. Экскурсоводы показывают посетителям висящие на лестнице снаряды. Думаю, в таких ситуациях, как моя с НМИУ, нужно очень четко проявлять дистанцию и очерчивать границы неприкосновенности высказывания. От произвола мы не защищены, но на него возможно отвечать публичностью. И стоит помнить, что государственные институты принадлежат нам, гражданам, даже если у их директоров есть на этот счет заблуждения.





Л.Л. Последний мой комментарий отсылает к твоей статье пятилетней давности «[К вопросу о постсоветском музее](#)». В ней ты описываешь положение наших музеев «между охранительным консерватизмом и неолиберальным эффективным менеджментом», отмечая, впрочем, что оно не может удерживаться долго. Хотя противопоставление этих двух моделей – хороший методологический прием, у меня возникают сомнения, имело ли это самое положение когда-то место в украинской реальности. Кажется, неспроста за годы независимости у нас не появился музей блокбастерного типа, производящего свои «очереди на Серова». Единственный производитель очередей – Мыстецкий Арсенал – я музейной институцией не считаю – пока это лишь выставочный павильон со словом «музей» в статуте.

Тем не менее, неолиберальная угроза в виде мироновской модели (частный менеджер во главе большого музея) кажется сейчас скорее умозрительной. Ведь для её полноценной реализации необходимы огромные бюджетные вливания и менеджеры, дружащие с головой, условные Свибловы. Оба эти ресурса у нас отсутствуют полностью. То есть описанное тобой противоречие «эффективного менеджмента» и «критической альтернативы» не могло продуктивно развиваться. Осталось лишь противоречие «альтернативы» и охранительного консерватизма, подпитываемого заново обретенной миссией национал-патриотического воспитания. Кажется, что единственный неолиберальный импульс исходит изнутри государственной системы, требующей у музея оптимизации затрат, поиска «другой коровы»,

одновременно с повышенными ожиданиями идеологической лояльности. То есть запрос сам по себе противоречивый, позволяющий относиться к нему спустя рукава.

Второй пункт в этой статье, вызывающий сомнения: мне показалось, что полагая «ритуализацию и нормативность» основой охранительно-консервативной модели, ты отделяешь её от «диахроничности и историзма», апроприированных современной критической практикой, например твоей. Таким образом, тотальность соцреалистического произведения, которым являлся советский музей, оказывается как бы расщепленной. Ведь в нём дидактические интенции (и просветительские, и нормативно-идеологические) были неразделимы с диалектическим способом рассказа истории. Как по мне, постсоветский музей как раз и интересен антиномиями своего повествования (помещением рядом индустриализации и Голодомора, соцреализма и спецфонда), ослабляющими его дидактику. Именно ослабляющими, но не отрицающими – мне сложно помыслить современный музей ненормативным, отказывающимся «воспитывать». Ведь та же европеизация музейного канона – суть замена ритуалов военщины на ритуалы гуманизма, а коллективная вина – часть послевоенной идеологии. В противном случае для этого места нужно будет искать другое название.

Євгенія Моляр (рух ДЕ НЕ ДЕ).

Л.Л. В вашем «[ночном разговоре](#)» можно найти такое утверждение: «...Самі для себе ми це й робимо. Партиципативні практики нам поки що не потрібні». Кажется, что это мнение не одной лишь Жени Моляр: еще с резиденции «Над Богом» у меня осталось ощущение, что большинство этих активностей нужны в первую очередь нам, а не резидентам периферии, в которую мы входим. Кажется, что по этому пункту в этом разнородном движении есть какое-то подобие консенсуса. Связан ли этот отказ с каким-то эпизодом в вашей деятельности? В то же время вы говорите о децентрализации культурных инициатив. Нет ли здесь противоречия?

Є.М. У «нічній розмові» це було сказано в контексті експедицій «Люби та знай свій рідний край». Так, експедиції – це інструмент для художників. А в більш масштабних проектах, хочемо ми того чи ні, партисипативні практики з'являються. Нам важливо залучати аудиторію на місцях. У Вінниці і Лисичанську ми представляли творчі доробки художників саме для місцевого населення. І з усіх сил старалися цю аудиторію залучити. Поки що це те, що нам дається найскладніше. Важко сказати чому. Чи через те, що контент «незвичний» для периферії, чи тому що учасники все-таки більше орієнтовані на свою роботу (індивідуальну та колективну). І якщо з музейниками та культурними чиновниками на місцях ми спрацюємо завдяки «прогресивним практикам», то з глядачами все якось складніше.





Л.Л. В одной из статей, последовавших за проектом в Лисичанске, цели ДЕ НЕ ДЕ описывают следующим образом: «реорганизация музейных учреждений», преодоление их архаического состояния, в частности средствами современного искусства. Есть ли у вас какое-то видение финальной точки процесса «осовременивания» музейных учреждений?

Є.М. У наших музейних практиках ми якраз більше орієнтуємось на залучення глядача. Ми не беремося за реорганізацію музейної дослідницької чи архівної роботи. Тут нам важливо відкрити музей і для художників, щоб вони мали змогу там працювати, і для місцевого населення – щоб вони ходили в музей не тільки в рамках шкільних екскурсій. І саме в музеї той «нетрадиційний» контент, що ми пропонуємо, може зацікавити потенційного глядача. Принаймні в Лисичанську статистичні дані це доводять. І тут протиставлення нового і старого суто формальні. В малих краєзнавчих музеях експозиція не міняється впродовж кількох десятків років і місцеве населення не має причин туди ходити. Ми пропонуємо музею не тільки оновити експозицію, але і використати нові формати: покази фільмів, дискусії, екскурсії містом... В Лисичанську відвідувачі ображалися на наше експозиційне рішення з роботою Гнилицької та скульпторів Можаяєвих – де ми скульптури повернули спинами до глядача. Люди жалілися музейникам, обурювалися, це була несподіванка. Це була негативна реакція, але реакція емоційна.

Л.Л. При этом упоминается, что вы получили «полную свободу творчества» в работе с Лисичанским краеведческим музеем. Каким образом это выглядело в действительности (отсутствие «контроля контента», снятие некоторых традиционных для музея запретов)? Как вы считаете, откуда такой кредит доверия, что этому способствовало?

Є.М. Музей був щиро зацікавлений у «чомусь новому», однак з такої позиції, щоб хтось для них це робив. Ми намагалися обговорювати з працівниками та працівниками музею кожен проект, намагалися радитися, але нам відповідали, що вони на цьому не розуміються. Сприяло такій довірі й те, що, наприклад, музеї Слов'янська й Маріуполя отримали грантове фінансування для інноваційних програм. Досвід колег стимулює музейників до впровадження нових форматів.

Л.Л. Наконец, вопрос, намек на который вы могли заметить в сопроводительном тексте к дискуссии в НХМУ – о финансовых ресурсах. Безусловно, он адресовался не только ДЕ НЕ ДЕ, но в равной мере и другим художественным инициативам, оформившимся институционально и получившим доступ к перераспределению благ – Метод Фонду и Open Place. Просто «музейный дрон» стал для меня каким-то нарицательным явлением. Откуда уверенность, что подобные технологические излишки – это то, что нужно музею сейчас? В условиях, когда дыры в базовом бюджете затыкаются непрофильной деятельностью, и осыпаются несущие стены. Схожий вопрос и к заявленной образовательной программе – почему именно воркшопы по пиару?

Є.М. Якраз оцей дрон і відкрив двері для проекту в Лисичанську. Бо про нього дізналися в інших музеях. Я не знаю, чому було вирішено подарувати саме дрон Слов'янському музею. А тематика воркшопів в Лисичанську визначалася відповідно до запитів музейників і музейниць. Одна з найважливіших проблем музеїв – низький рівень відвідуваності – тому і воркшоп з піару. В нашому проекті «Світлоград» було кілька відеоробіт – звідси воркшоп з експонування медіарту. Все було органічно і послідовно. Щодо бюджетів, то в Лисичанську всі кошти були витрачені на арт-продакшн та акомодацию учасників. І, звісно, частина коштів пішла на ремонт підвального приміщення, де була художня лабораторія ДЕ НЕ ДЕ. І цей ремонт – те, що було заплановано в музеї та на що не було коштів. І він теж певною мірою підвищив рівень довіри до нас.

Юрий Кручак.

Л.Л. Во время дискуссии ты сказал, что не видишь проблемы в том, чтобы ваша художественно-общественная деятельность «растворилась» во множестве проектов от гражданских организаций традиционного типа. Мне этот ответ показался достойным, особенно в условиях культурной периферии, где всякая хоть сколько-либо вменяемая культурная деятельность – уже неоспоримое благо. Однако он требует следующего уточнения. Допускаешь ли ты сопоставление эффективности своей деятельности с

социальными проектами, которые проводятся вне сферы искусства? Ведь среди них есть как масса удручающих эксплуатаций приоритетных донорских тем (например «мультикультуральной» повестки в Мелитополе), так и действительно инновационные. Возможно ли такое сравнение?

Ю.К. До определенного момента такое сопоставление возможно, поскольку социальные службы и сфера искусства сегодня ориентированы на взаимодействие с обществом и в большинстве случаев применяют одни и те же практики. Но критерии эффективности своего труда социальные службы и сфера искусства измеряют всё-таки разными показателями.

В чем заключаются эти отличия? У большинства социальных проектов, развиваемых в Украине и использующих донорские темы, важным критерием работы является социально-экономическая эффективность. То есть показатели результативности находятся в области финансовой выгоды донора, а человеку отводится роль потребителя распределённых благ. Ярким примером здесь может служить Мелитопольский фестиваль «Черешнёво», с «cherry-шествием» как главной изюминкой праздника – колонна гостей и жителей города в костюмах черешен, гусениц и бабочек идет к чану с черешневым вареньем, любезно предоставленным мэром города – основателем группы компаний «Мелитопольская Черешня».



В сфере искусства – в её социально ангажированной части – основным критерием

художественности является эффективность воздействия на воспринимающее сознание человека. В этой парадигме главная цель субъекта художественной деятельности² заключается не в создании «Образа», а в прямом взаимодействии с адресатом художественной деятельности – жителями Мелитополя и работниками краеведческого музея. Другими словами – основная задача художника состоит в создании общего дискурсивного поля, открытого к взаимодействию, в котором люди с различными точками зрения могли бы переосмыслить свои опыты и воспроизвести общий язык общения, имеющий смысл не только для участников коммуникации, а и для общества в целом. Показателем эффективности в этой модели выступает человек, не боящийся излагать мысли и задавать вопросы своему собеседнику. Эти факторы достаточно сложно измерить экономически, но они дают нам возможность говорить еще об одной эффективности – «социально-политической».

Если более детально рассматривать «мультикультуральную», а точнее «интеркультурную», повестку в Мелитополе, по моему мнению, это западня. В самом определении «мульти-», «интеркультурный» заложена ловушка. Разделение людей по расовым, этническим, национальным, гендерным признакам и привязка их идентичности к определенным культурам даёт возможность для манипуляций. «Благие намерения» городских властей можно понять, ведь такой «социальный проект» даёт возможность городу привлечь зарубежных доноров. Но для большей ясности картины необходимо отметить, что именно политика разделения людей по этническим признакам дала возможность «национальным патриотам», пророссийским активистам и российским террористическим войскам разжечь межнациональную ненависть, оккупировать Крым и начать боевые действия в Донецкой и Луганской областях.

Л.Л. Клэр Бишоп в книге «Искусственный ад» говорит о том, что «партиципаторный поворот» в современном искусстве предполагает не только обращение искусства к социальным задачам (вовлечение сообществ, сотрудничество по взаимному согласию), но и их оценку как более существенных, «реальных» и важных, чем эстетический опыт. По сути, работы одних художников сравнивают с работами других на основании этического превосходства. «Искусство участия» оказывается в очень удобной позиции – с одной стороны, получает иммунитет от критики в художественном поле («...ведь мы делаем общественно полезное дело»), с другой – ускользает от оценки и сравнения с чисто социальными проектами («...мы всё-таки художники»). Как ты относишься к этому?

Ю.К. Уход от критики – тупиковая позиция, поскольку она не даёт возможности развиваться не только художникам и институциям, но и обществу. Ситуация, описанная тобой – «мы делаем общественно полезное дело, но мы всё-таки художники» – выявляет, насколько архаично сегодня представление о сути художественной деятельности в партиципаторных практиках. Чуть ниже я поделюсь соображениями, чтобы внести ясность в обстановку. На что необходимо отреагировать сразу, так это на формулировку «этическое превосходство». Для меня она содержит в себе столько же угроз, сколько и выражение «эстетическое превосходство». По моему мнению, для «искусства участия» эстетическое и этическое

являются одинаково важными компонентами. Отбросив в сторону одну из составляющих, мы рискуем не только цензурировать произведение ещё до его появления, но и зажать жизнь человека в «идеологических тисках».

В художественных практиках 1920-х, 1930-х годов прошлого века борьба между эстетическими и этическими критериями была такой же острой. Конфликт этот не решён до сих пор, но в процессе этой битвы произошло становление Авангардизма и Соцреализма – двух культур, обладающих чёткими критериями превосходства. Музейные пространства стали полями сражений этой войны, результаты которой можем сегодня наблюдать практически в каждом украинском музее. Мелитопольский краеведческий музей не стал исключением. В музейном архиве, который был представлен на финальной выставке проекта, можно было проследить, как одна форма подчинения через конфликты и репрессии сменялась другой конфигурацией, не менее авторитарной.

Наконец, я хочу поделиться опытом, полученным в Мелитополе, и внести некую ясность в суть художественной деятельности, базирующейся на партиципаторных практиках. Для справедливости необходимо отметить, что у Авангардизма, Соцреализма и «Искусства Участия» одна и та же природа – коммуникативная, направленная на чужое сознание. Действительным предметом такой деятельности является адресат, то есть человек, а не создаваемый объект. Существенное отличие заключается в том, как формируется коммуникативное событие. В Авангардизме и Соцреализме оно было направленным в одну сторону – от автора к адресату, достаточно иерархичная и авторитарная модель сознания, в которой адресату доставалась роль исполнителя с заранее прописанным сценарием. В основе «Искусства Участия» заложен диалог. Сознание в этой модели неиерархично, и это действительно важный поворот в художественных практиках, который может привести к существенным изменениям устройства общества. Дело в том, что в партиципаторных практиках политические значения базируются не на партийной политике (идеологии), а на метаполитике. У музеев это шанс избавиться от функции обслуживания политических партий, их идеологий. Стать пространством политического диалога о самой политике. Это действительно существенный поворот.

Алексей Радинский.

Л.Л. Вопрос связан с твоей рабочей сессией «Что такое общество?» в Мелитопольском краеведческом музее. Ты упоминаешь, что стал свидетелем разных коммеморативных ритуалов, связанных с АТО, и даже говоришь о новой модели исторической памяти в Украине. Которая всё же основывается на весьма советской практике использования музея как ретранслятора государственных программ военно-патриотического воспитания. Можешь ли ты представить какие-то контрстратегии по отношению к подобному использованию музейного пространства? Или музей – навсегда заложник интересов «региональных элит», «милитаристских», «клерикальных»?

Второй вопрос связан с историзацией современности и музеефикацией войны, которые ты тоже наблюдал. Не секрет, что наскоро сделанные в каждом районном музее отделы АТО следуют шаблону, коллективно выработанному за два года. Мне они интересны в первую очередь противоречиями, в которые они вступают с нереформированными частями музеев (ВОВ, немецкая оккупация и т.д.), при этом следуя советской экспозиционной методологии. А также их схожестью с «гуманистическими» нарративами позднесоветского периода (Афганистан, Чернобыль). Ты говоришь, что несмотря на противоречия залы АТО необходимы. Каким ты видишь идеальный отдел современности (регионального) музея?

А.Р. У меня на оба вопроса один ответ. В ситуации, которая сегодня складывается в Украине, основной контрстратегией по использованию музейной институции мне кажется кропотливая, тихая и во многом непубличная работа собирателя архивов и музейных фондов. Этот архив и кажется мне идеальным отделом современности в теперешних условиях. Потому что эти условия определяются в первую очередь тем, что публичный дискурс в Украине (и на общественном, и на государственном уровне) оказался практически монополизирован параноидальным ультрапатриотическим словарём. Альтернатив ему в публичном пространстве становится всё меньше, но это не означает, что этот словарь пользуется такой уж массовой поддержкой. Просто те, кому он не по душе, предпочитают помалкивать – а в региональных институциях культуры и подавно.

Ключевой аргумент, которым сегодня определяется культурная политика в Киеве – это «Свобода прийде, вікна розіб'є» (кажется, ты, Ларион, это сформулировал, так что должен на тебя тут сослаться). То есть вы можете лично и не поддерживать общий националистический угар, но для того чтобы выжить в складывающейся институциональной среде, вы должны постоянно учитывать, что к вам могут прийти «боны» или СБУшники, а может и те, и другие в одной упряжке. И если вышеупомнутый аргумент становится ключевым для решения судьбы памятнику Щорса или Музея российского искусства в Киеве, то что говорить о региональных институциях? В том же Мелитополе мы пообщались с местным «гражданским обществом», которое очень гордилось своим членством в «Правом секторе» – оно позволило им быстро продавить вопрос о памятнике Ленину в городском совете.

Тогда, в 2015 году, это казалось скорее маргинальной угрозой. Но сейчас, спустя еще два года «замороженной» войны, становится очевидно, что эта агрессивная энергия будет всё больше направляться на «внутренних врагов» в лице, например, несогласных с официальной культурной или любой другой политикой – куда-то же эту энергию надо девать. Так что пространство для публичного действия всё более сужается, и мне сложно было бы в этих условиях требовать от региональных музеев какой-то серьёзной публичной работы с темой войны на Донбассе, например. Всё больше людей выбирают «внутреннюю эмиграцию» – но эту «эмиграцию» можно использовать очень продуктивно, гораздо продуктивнее, чем на ровном месте вызывать на себя атаки порохоботов и «патриотических блогеров». Мне вспоминается в связи с этим один очень скромный музейный сотрудник из Мелитополя, который трудолюбиво собирает по папочкам всю попадающуюся ему на глаза наглядную

агитацию, печатную продукцию, политическую рекламу и так далее. Я думаю, благодаря таким людям, как он, мы когда-нибудь сможем понять о нашем теперешнем времени то, что упорно не понимаем или пытаемся не замечать.

Денис Панкратов.

Л.Л. Мой вопрос – тебе как куратору, который в свои музейные проекты включает соцреалистические произведения. Даглас Кримп пишет: «В рецензии на экспозицию Андре Майера в Метрополитен-музее Хилтон Крамер высмеял включенную в неё салонную живопись. И отметил: «в настоящее время не существует настолько мертвого искусства, чтобы не нашлось историков искусства, способных обнаружить в нём некое подобие жизни. Возникла новая важная профессия, представители которой специализируются на подобных мрачных эксгумациях», – тут он говорит о зарождающихся практиках «постмодерного кураторства»³.

Можно ли заменить в этом описании «салонную живопись» на «соцреализм класса В»? Чем обосновано помещение соцреалистической живописи в выставки современного искусства? Не в качестве артефакта социальной истории, а именно самодостаточного «реалистического» эстетического объекта среди объектов «модернистских»?

И шире – существует ли какой-то особенный взгляд куратора современного искусства на соцреализм или он дублирует взгляды историка (искусств), советолога, исследователя тоталитарных обществ?

Д.П. Наверное, важно сказать, что на практике соцреалистические произведения экспонировались лишь один раз, в рамках проекта «Хлеб. Социалистический реализм» в Хмельницком областном художественном музее. В экспозицию было включено три работы: «Весняні кущі» (пейзаж) С. Солодовника, «Шинкують капусту» (сцена быта) и «Мрії» (тематический этюд) К. Трохименко. Сейчас мне трудно разделить изначальную интенцию, с которой мы (участники/цы семинара) приняли решение вытащить картины из фондов, и последующую интерпретацию этого шага.

В общих чертах вопрос стоял в том, как смотреть на соцреализм прямо, не отворачивая взгляда. В этом, конечно, дублируется взгляд исследователя тоталитарных обществ или советолога, как ты говоришь. Тем не менее, мне кажется важным, что разговор о соцреализме остаётся в рамках именно музея и именно музея художественного. В первую очередь, музея как общественного, публичного пространства – ведь соцреализм напрямую связан с противоречиями обобществления культуры; как художественного пространства – уклоняющегося от детерминизма социальной истории, как видения исторического процесса с точки зрения Другого социальной истории.

Т.е. вопрос о взгляде на соцреализм – это, во-первых, вопрос об отношениях и пересмотре отношений произведения искусства и социальной действительности; отношений,

политический и чувственный смысл которых, как мне кажется, не очень изменился, как это предполагало бы послесоветское расширение художественных средств.

И, во-вторых, но не в последнюю очередь – это вопрос о нашем понимании исторического процесса.

Размещенные в экспозиции «Хлеба...» работы, конечно, очень сильно привязаны к задачам семинара и остальным работам – участников/ц проекта. По крайней мере две из них – связанные с пейзажем – мне кажутся достаточно самостоятельными произведениями. Другое дело, что эта самостоятельность, статус произведения вообще, сегодня не только не мыслимы без «второй рефлексии» его отношений с историческим процессом и актуальной реальностью, но и обусловлены этой рефлексией, как и любое несоцреалистическое произведение.



-
1. Див. анонс і дискусію в: Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит 1. К., 2017, с. 34-52
 2. В рамках проекта «В центре сообщества» это были не только художники, но и аналитики культуры, публицисты, документалисты, джокеры, антропологи
 3. Даглас Кримп. На руинах музея: М: V-A-C press, 2015. – с. 69