

В поисках источника скуки (подальше от удовольствия)

Этот текст написан как комментарий к публикации Антона Усанова «[ЛАНДШАФТ ЯК МОНУМЕНТ](#)»: [АНТОН УСАНОВ ПРО КУРАТОРА ЯК ОПЕРАТОРА НУДЬГИ](#)».

Начну с того, что писать развернутые ответы на тексты, даже если озвученная в них позиция меня задевает, не свойственно моей практике. Но в случае с текстом Антона Усанова – ситуация особая. В личном общении у меня сложилось впечатление, что я разделяю многие из его негодований относительно поля современного искусства в Украине. Но будучи собранными вместе, они образовали настораживающую конфигурацию, которая выглядит скорее реакционно. Это заставило меня попробовать навести резкость на озвученные идеи и попытаться понять, что могло послужить причиной их появления.

Важно также, что текст Антона Усанова не существует сам по себе. Он является частью кураторской рамки, о чем без всякой деликатности нам сообщают прямо в заголовке. Название текста буквально проглочено институцией и превращено в рекламную площадь для продвижения проекта. За заголовком следует столь же рекламный лид, а затем иллюстрация за авторством одного из кураторов. И только после обязательного любования всеми фигурами власти представляется возможность перейти от упаковки к чтению. Я намеренно начинаю с описания этой диспозиции, потому что считаю ее не менее важной, чем мысли, озвученные в тексте. Дело в том, что далее я попытаюсь показать, что описанный Антоном Усановым запрос на преодоление скуки созвучен маркетизации культурного производства.

Итак, ключевая мысль текста – выставки современного искусства вызывают скуку, а ее источником является «обращение кураторов только к так называемому разуму и способности быть агентом так называемого критического мышления»^[1]. И разум, и критическое мышление обозначены как не верифицированные, а так называемые. Из такой формулировки следует, что мы имеем дело с чем-то неподлинным, выдающим себя за другое, но при этом совершенно точно скучным. Этот момент подозрения стоит учитывать далее.

Заслуживает упоминания и формальное решение текста: написанный против скуки текст – скучный (и это, как будет понятно дальше, совсем не претензия). Если следовать авторской логике, то монотонное письмо со ссылками на авторитеты уж никак не способно аффектировать и поднять в революционном порыве. Тем не менее, перед нами не анекдот, не притча, не куплеты, не басня, не поэтическая попытка произвести сбой самих механизмов речи. Антон своим союзником выбрал критическую холодность, против которой и выступает. Текст лишен заигрывания с читателем, желания увлечь, манипулировать эмоциями. Он рационален. Предполагаю, что такая парадоксальность не случайна.

Все это созвучно конвенциям современного искусства (по крайней мере, той его части, что наследует практики исторического авангарда и концептуализма). Действительно оно порывает с логикой захватывающего и впечатляющего (или красивого и возвышенного). В основе таких практик лежит то, что философ и художница Кети Чухров называет «бюрократическим актом институирования»^[2], придающим объекту прибавочную ценность произведения искусства, а именно сам концептуальный жест разделения искусство – не искусство. Такая модель существования искусства не предусматривает зрителя, как фигуру из расчета на вкусы или предпочтения которой, создается, функционирует и историзируется

произведение. Зрителя могут иметь в виду, иногда произведение завершается только при его участии, но он не является критерием для искусства. Этим современное искусство отличается от популярной музыки или кино, где действуют другие модели дистрибуции и аудитория играет иную роль.

Впрочем, говоря о негативности и самореферентности в традиции современного искусства важно вспомнить и о конструктивистском этапе – послереволюционном моменте, когда художники с различных позиций были нацелены не на разрушение существующего, а на созидание нового общества.

Кажется, что текст Антона Усанова как раз наследует конструктивисткой традиции. Акцент на слове «оператор» и стремление преодолеть повсеместную критичность и спровоцированное ей тотальное недоверие свойственны современным конструктивистам. Так, один из ключевых представителей этого направления Бруно Латур в тексте «Почему выдохлась критика» отмечает, что приемы деконструкции давно утратили свой подрывной потенциал, а большая часть тотальной критичности не продвигается далее генерирования конспиративных теорий. Однако, это вовсе не означает, что Латур предлагает отбросить критическую оптику и двинуться в дивный новый мир. Вовсе не так. Напротив, он подчеркивает, что «тот, кто понимает, что если нечто сконструировано — значит, оно хрупко и требует огромной заботы и внимания»^[3].

Отсюда исходит предлагаемая конструктивистами линия, которая, на мой взгляд, емко описана в тексте «От созерцания к производству, от образа к вещи. Возвращение конструктивизма» независимого теоретика Аллы Митрофановой: «устанавливается новый статус реальности, в котором эмпирической и эстетической значимостью, и убедительностью наделяется локальная эмпирическая реальность... Локальная реальность подобна художественному произведению, она производится и конструируется, изобретает операторы, полагает границы смысла»^[4]. Из этого суждения видно, что конструктивизм (в широком смысле), хоть и отходит от чистой негативности, но сохраняет в себе логику отрицания искусства, т.е. идея художественного производства в нем опрокидывается на окружающую реальность. Далеко не во всем поддерживая эту позицию, я все же отмечаю ее для того, чтобы указать на отличие от того подхода, где преодоление критичности смыкается с запросом на аффект.

Здесь стоит вернуться к ключевому понятию текста Антона Усанова – к скуке. Роль и значимость скуки действительно сложно переоценить в современном обществе, перенасыщенном раздражителями. Политическое значение скуки интересно оформлено Марком Фишером в концепте «депрессивной гедонии». Наблюдая за своими студентами, Фишер замечает, что их неспособность к фокусировке и удержанию внимания определяется не общепринятой для депрессии неспособностью получать удовольствие, а, наоборот, – неумением существовать за пределами поиска такого удовольствия. При этом, даже получая удовольствие, субъект не может им насладиться, а постоянно сохраняет ощущение нехватки. По мнению Фишера, обществу недостает понимания, что к настоящему

наслаждению можно прийти, только переместившись по ту сторону принципа удовольствия. «Скучать — значит просто быть отделенным от коммуникативной матрицы SMS-сообщений, YouTube и фастфуда, действующих в качестве стимула и реакции. То есть быть отлученным на какой-то момент от постоянного потока сладковатого вознаграждения, выдаваемого по запросу»^[5].

Современное искусство, в XX веке обозначившее свое структурное отделение от индустрии развлечений, выступает как раз тем тумблером, который пытается отключить режим удовольствия. Внеэстетический концептуальный режим создания и функционирования произведений сопротивляется аффектированию, а даже там, где работает с аффектом, то именно работает с ним, а не производит. Вызывает ли это скуку? Вероятно, но в том смысле, насколько сам режим взаимодействия, предполагающий усилие со стороны зрителя является скучным, т.е. лишенным быстрых углеводов наслаждения. Однако, здесь я вынужден обнадежить Антона и расстроиться сам – множество украинских операторов выставочного комплекса не имеют ничего общего с функцией такого выключателя.

Напротив, операторы заигрывают с интерактивностью, упрощенным пониманием партисипации (где вместо долгосрочной работы с сообществами предлагаются розыгрыши-лотереи и фото в Instagram), иммерсивностью и избыточной спектакулярностью, с радостью включаются (и включают других) в конкуренцию экономики внимания, ангажируя для этого те же каналы социальных сетей^[6] и прочие территории размещения контента. Структурное сращение с индустриями пиара и маркетинга, с тотальностью индустрии развлечений генерирует постоянные обещания (удовольствия), невыполнение которых приводит к разочарованию. Постоянная смена этих циклов дополняет состояние депрессивной гедонии. Возможно, именно это и имелось в виду автором в формулировке “так называемого критического мышления”. Фактически, кураторы и другие административные работники выставочного комплекса принимают правила игры, где современное искусство становится еще одним сервисом индустрии развлечений и вынуждено конкурировать за аудиторию. Однако сама логика этого искусства переживаний об аудитории (особенно в маркетинговом смысле этого слова) не предусматривает. В итоге, получившийся гибрид никогда не работает: не выполняет критической функции и не развлекает.

В уже упомянутом выше тексте Кети Чухров обращает внимание на схожие тенденции и в глобальном современном искусстве. Источниками таких изменений она определяет три направления теоретической моды: техно-кибернетическое (post human), деколониальное и поп-перформативное. Чухров описывает их программу, как «попытку отменить самореферентность и самодостаточность искусства и открыть пути для удовольствия, эротизации, мистического предсказательства, искренности и чувственности».

Тот ли это запрос на преодоление скуки, о котором пишет Антон Усанов? И что будет, если искусство откажется от своей структурной негативности и станет еще одним каналом дистрибуции простых удовольствий? Кети Чухров говорит о прямой угрозе соединения современного искусства с масс-медиа, поп-культурой и шоу-бизнесом. Собственно, это и есть

ключевое следствие такого запроса, которое можно наблюдать последние годы на территории искусства. Не критическое мышление или апеллирование к разуму, а стремление аффектировать только усиливает состояние нехватки.

Антон Усанов упоминает в своем тексте философа Жюль Делеза. Печаль, которую Делез (в лекциях о Спинозе) определяет инструментом власти, там же соседствует со смехом (саркастическим или ироническим), который точно так же используется для установки морали и осуждения. Делез отделяет этот осуждающий смех от смеха одобряющего и освобождающего, присущего самому Спинозе. Собственно, Делез утверждает, что дисциплинарным обществам свойственно регулирование аффектов через механизмы осуждения. Но он же в более позднем тексте «Постскриптум к обществам контроля» обращает внимание на то, что сейчас мы перешли от дисциплинарных обществ к обществам контроля, где властью обладает тотальность маркетинга, а старые механизмы сопротивления должны быть переизобретены. В современной нам индустрии развлечений платформенного капитализма субъект-объект производитель контента может радовать и расстраивать – алгоритмы сетей одинаково воспринимают лайк и дизлайк, хвалебный и гневный коммент. Что запрещено – оставлять равнодушным, иначе прерывается цепочка потребления.

В «Капиталистическом реализме» Марк Фишер писал, что «Некоторые ученики хотят Ницше так же, как гамбургер. Им не удастся понять — и логика системы потребления поддерживает такое непонимание, — что Ницше *и есть* само неудобоваримое, сама проблема»^[7]. В этом смысле роль современного искусства, мне видится, как раз в таком обрыве логики удовольствия, потребления контента и соответствия ожиданиям. Если куратору и стоит взять на себя функцию оператора скуки, то для того, чтобы создать возможности прерывания цепочек производства контента.

[1] “«Ландшафт як монумент»: Антон Усанов про куратора як оператора нудьги”, режим доступа: <https://supportyourart.com/columns/kurator-kak-operator-skuky/>

[2] Ketі Chukhrov, “Evil, Surplus, Power: The Three Media of Art”, режим доступа: <https://www.e-flux.com/journal/110/335741/evil-surplus-power-the-three-media-of-art/>

[3] Бруно Латур, “Почему выдохлась критика? От реалий фактических к реалиям дискуссионным”, режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/2/article/7>

[4] Алла Митрофанова, “От созерцания к производству, от образа к вещи. Возвращение конструктивизма”, режим доступа: https://www.academia.edu/6500899/Two_constructivisms_AM

[5] Марк Фишер, “Капиталистический реализм”

[6] Здесь нужно уточнить, что я не выступаю против использования социальных сетей, однако их роль стоит осмыслять политически, а не воспринимать как нейтральную площадку для

информирования или продвижения идей.

^[7] Марк Фишер, “Капиталистический реализм”