

Контуры отсутствующего. Несколько замечаний о разделе «Критика»



Основания и принципы

То, что публикуется здесь, в этом разделе, порой похоже на художественную или литературную критику, как она рассматривается в той или иной из признанных профессиональных конвенций, — а порой и вовсе нет. Иногда эти материалы можно определить как «социальную критику» — но иногда и это определение не помогает. То общее, что есть у появляющихся в разделе текстов, находится, скорее, в области оснований, базовых принципов, а не внешних критериев формального соответствия. Далее последует попытка описать эти основания, по крайней мере начать описывать. Это описание вряд ли

когда-то станет окончательным и согласованным всеми участни(ц)ками редакционной группы. Отсюда рискованный характер всякого «мы», появляющегося в этом тексте. Но коллективное творчество часто и строится на постепенном узнавании намерения соавтор(к)в. Очередной раз не угадать — значит выйти на еще один полемический виток. Так что автор рассматривает данный текст как старт для возможной дискуссии.

Начнем с этого: Prostory потому не устанавливают строгого водораздела между художественной критикой и критикой социальной, что нет его для нас (для всех ли из нас?) между историей искусства и историей общества. Это не значит, что в искусстве нас интересуют лишь практики прямого социально-политического иллюстрирования. Речь идет о снятии защитного слоя, контекстуальной защищенности. *О проверке искусства войной.* Целый ряд проблематик посредством такой проверки снимается одним махом. Но в то же время обнаруживается, что другие проблематики содержат хоть каплю, но той же эссенции, того же катастрофизма, которым пропитана украинская повседневность. Так мы определяем важное для себя.

Кроме этого, нет водораздела между «историей искусства» и «актуальным процессом». Собственно, сегодняшний процесс и есть *история-в-становлении*, а без постоянной переустановки отношений с прошлым он лишается всякого смысла. Потому критическое письмо о нынешней художественной ситуации и есть постоянное вскапывание исторического повествования.

Также речь о политизации самого способа рассказывать историю — а, соответственно, и рассказывать современность. Нам следует уходить от ситуации «буксира», в которой за политическим явлением тащится художественное, то есть от понимания современного искусства как стабильной и самодостаточной процедуры производства комментариев к обнищанию и обогащению, к дискриминации и привилегированности, к восстаниям и войнам — и идти к другой композиции исторического рассказа. Само собой, определяемого обнищанием, дискриминацией, войнами.

Как это будет выглядеть? Представим отказ от «централизованно-иерархической» версии истории искусства и от «догоняющей» версии комментирования новых художественных событий. Представим взлом худо-бедно устоявшихся опор исторического рассказа, представим жесты, которые будут сочетать содержательное обогащение повествования с диверсией против его сложившегося порядка. В виде эксперимента объявим точкой отсчета истории современного искусства в Украине апокрифические, почти никем не виденные работы Леонида Войцехова, которые он [описывает здесь](#): «Начиная с 72-73-го года, я делал поп-артовские работы, поп-арт-флюксусные — завивал ковер на бигуди, например. Была работа, где я поставил на кастрюлю механизм от зайчика, который хлопает в тарелки, всё это заводилось ключом — такая заводная кастрюля. Целый ряд телескопических объектов: палец выдвигающийся — указующий перст. Было их много». Эти радикальные вещи (возможно) были сделаны и (точно) не были приняты, превратились в кухонную легенду. Может ли таковая стать основанием для новой иерархии? Нет, это будет означать

самоподрыв иерархического принципа. Противостоит ли эта версия гораздо шире принятому способу отсчитывать историю украинского современного искусства от успешного показа «Печали Клеопатры» Савадова и Сенченко в московском Манеже в 1987 году и дальнейшего успеха работы на парижской ярмарке FIAC? Каким-то еще принятым точкам отсчета? Нет, лишь обогащает и усложняет многослойный, многосоставной нарратив. Поставим историю про крайне радикальные, не репрезентированные публично и потому полузабытые вещи в провинции — рядом с историей про успешный официальный показ инновационного произведения в столице и его дальнейший коммерческий успех. Истории про то, что пробило лед, и про то, что навсегда осталось подо льдом. Представим возможные в этой ситуации направления взгляда: история «киевского трансавангарда» и «одесского концептуализма» в их отношениях с московским «взглядом метрополии». История борьбы и компромиссов современного искусства со структурами (пост)советского официоза. История самоорганизации. История неадекватного и потому созидательного пересказа западных идей, додумывания, переизобретения. История про «испорченный телефон» как машину производства художественных инноваций на периферии. История западной помощи постсоветской стране, надежд и неудач интеграции ее искусства в международную художественную систему. История имитации истории. История «птичьего» повторения чужой речи. История осознания этой собственной «птичести», история смущения, немоты.

Так рассказанная история искусства будет наполнена версиями взаимоуничтожающими и взаимоподдерживающими, но ни в коем случае не конкурирующими. Эта история будет антииерархической, самокритичной, направленной против любой авторитетности, против любой попытки власти выдать себя за «естественное положение вещей».

Также расширим область задач и наметим перспективу — пусть она развивается как история феминистская и деколониальная. Пусть она будет историей о взаимоотношениях социально-культурного конструирования и «темной материи» художественной интуиции. Историей *всегда-другого*. Не будет в ней страха, что если монумент завалится, то значимое будет обесценено. Наоборот, всё это должно оказаться похоже на такой снос памятника, что лишь оживляет событие, которому памятник был поставлен.

Учтем возможные препятствия — к примеру то, что многие действующие лица прошлых времен не будут рады тому, что их практика станет описываться подобным образом.

Иерархические модели следует сталкивать друг с другом, вводить их в пространство несовместимости. Пусть нарративы всякой истории грызут друг друга как грешники в преисподней. И нарративы истории искусства тоже.

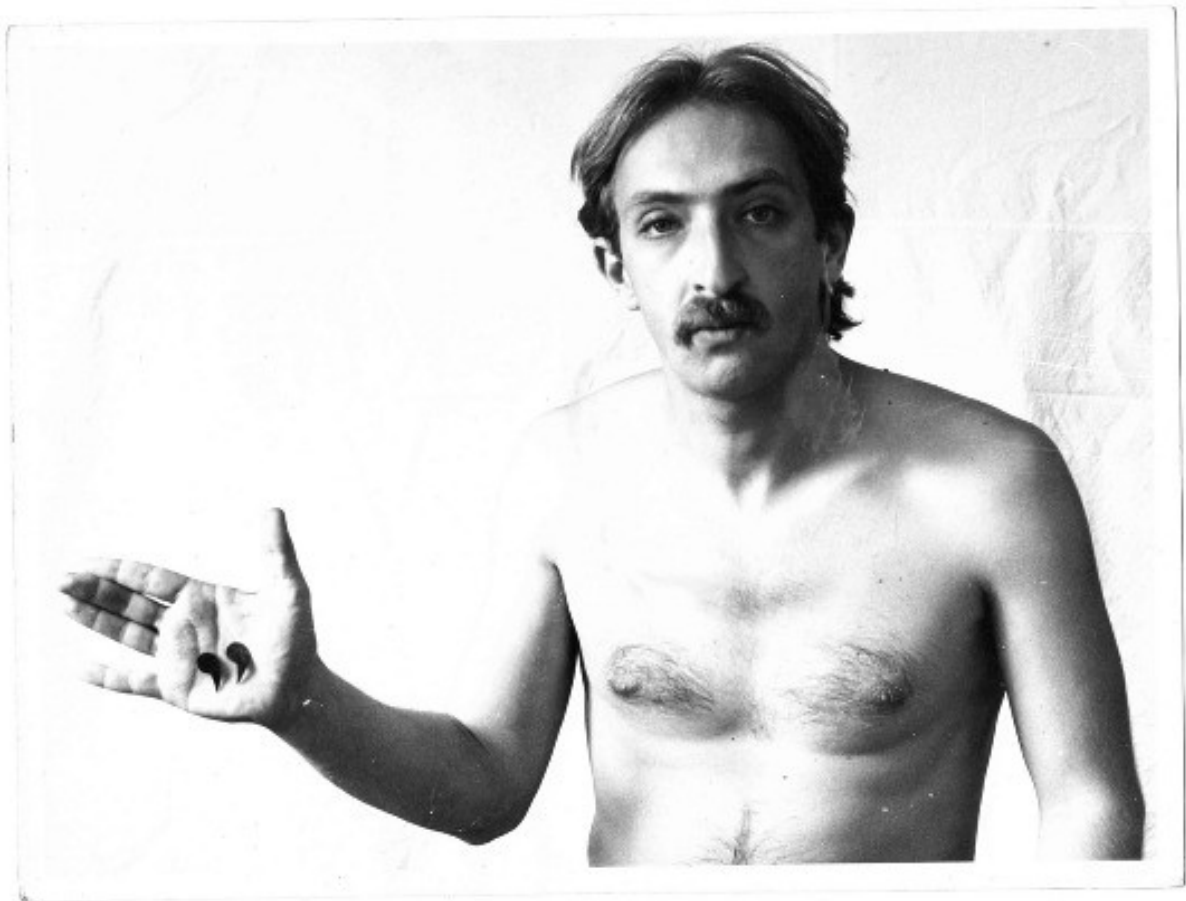
Несвоевременность

Займемся переворачиванием временных пластов, начнем закручивать хронологию узлами. Уместным вижу, например, рецензирование выставок, прошедших пять или пятнадцать лет назад — если мы видим таковые узловыми пунктами развития художественной ситуации. Или выставок, которые еще не открылись — если в их свете можно разглядеть

непроявленный смысл нынешних процессов. Задача актуализации пусть заместит задачу успеть за актуальным. Осмысление события всегда приходит *не в свое время*. Повторю сказанное в [редакторском вступлении к теме](#) нашего номера «Шизофрения. Безумие. Одержимость»: пусть радикальная несвоевременность будет нашим принципом, займемся тем, что *не на часі*. Только так появится шанс точного выстрела в темноте.

Наша задача — рассинхронизироваться с местным художественным процессом, с совместной деятельностью «художественной среды». У вас очередное культурное событие с горячими обсуждениями — а у нас нет! Вам хочется «эффективности» и «нормальной художественной жизни» — а нам этого не надо! Зато мы чутки к изнаночным орнаментам здешней ситуации и к тому *воздуху*, что проходит между событиями. Нам следует стать *другими* украинского искусства. Кстати, из этих слов можно сделать вывод, что автор не считает здешнюю художественную ситуацию такой уж безделицей, если определяет ее, пускай негативной, но опорой собственной артикуляции. Однако ситуация эта в глубочайшем кризисе. Погрязнув в имитациях и став от них зависимой, она постоянно жертвует логикой своих внутренних структурных связей, чтобы эти имитации множить. Парадоксально, лишь традиция самоненависти в здешней художественной жизни дает ей шанс переродиться. Украинское искусство, выпрыгни из собственной кожи! Потеряй лицо! Не спасут тебя косметические ремонты и отчеты об успехах — а самоненависть спасает здесь и сейчас.

«[Октябрьский проект](#)»*, инициированный в 2011 году, сделал ключевым для нас следующий принцип: история искусства в Украине есть история разрывов, выпадений, забываний, пробелов, пустот. Был ли здесь, среди [основных тем 90-х](#), «кризис экспозиционности»? Если был, то где выводы? Отчего те, кто был в то время озабочен этой темой, сейчас вернулись к самым тривиальным экспозиционным подходам? Живем ли мы в пространстве выводов из «Пространства культурной революции» или цаголовского «Мазепы»? Имела ли на самом деле место одесская выставка «[Found stuff](#)»? — каталог подсказывает, что это была выставка-манифест со всеми предпосылками стать исторически влиятельной. Но разве мысль этой выставки сегодня где-либо длится? Мысль Фонда Мазоха? Мысль одесской концептуальной группы? Ау!



Наше дело — очерчивать контуры этих пустот. Выявлять их формы. Прорезать, прояснять. Мы работаем с контурами отсутствующего — и только так придаем форму еще-присутствующему. Наш рассказ — не история. Он — рассказ *на месте истории*.

Дефицит исторической рефлексии вызывает скорые последствия. С 2013 года мы наблюдаем напротив Киево-Печерской Лавры ускоренное [«производство поколения»](#), закономерным образом поверхностно-евроремонтное. А этому производству другим и не быть, если исходит оно из того, что тот или иной исторический процесс, такой, например, как смена художественных поколений, можно просто симитировать, обладая неким организационным ресурсом.

Для тех же из нас, кто начал в середине 2000-х, вся эта ситуация — повод задуматься о «поколенчестве» собственном, о том, по силам ли нам выбить постамент «поколения» из-под себя самих. Массовое доверие к конструкту «художественного поколения», в том числе и «поколения 2004», стало одной из главных причин нынешней кризисной ситуации. Не был ли этот конструкт *излишне своевременным* и потому вызвавшим у нынешних действующих лиц желание «повторить успех» (желание, по сути своей, глубоко коррумпированное)? Конструкт этот следует разобрать на запчасти, показать все его сценические механизмы. Пусть иллюзии больше никого не согревают. Выгнать всех на холод!

Невидимки

[Александр Соловьев говорит](#): «<...> в среде художников, которые больше занимались

актуальным критическим искусством — это «поколение посторонж» (после 2004 года). Они сами себе и кураторы, и критики... В этой связке теряет больше всего звено критики. <...> Критика — это все-таки взгляд со стороны. А эта самоапологетика... <...> всё про свое любимое. Теряется способность к самооценке, саморефлексии, выстраиваются какие-то ненужные иерархии, возгоняются статусы исключительности и общая контекстуальная картина выглядит искаженной».

Да, надо признать, мы давно перестали играть в игру «взгляда со стороны», в силу отсутствия по соседству артикулированных «сторон». Но про «иерархии» и «самоапологетику» — мимо! Антииерархичность, горизонтальность, ризоматический характер взаимодействий, *взгляд на себя как на другого* — вот принципы, на соответствие которым мы постоянно экзаменуем себя практикой. Чтобы увидеть в нашей отдельности некую чаемую исключительность, надо слишком уж верить в магию иерархий художественной системы. А только с сокрушения иерархического принципа настоящий разговор и может начаться. Если в этом деле мы хотим не топтаться на пороге, а идти, то выйдет, что мы исказили коллегам-соотечественни(ц)кам «контекстуальную картину». Что ж, малая жертва!

Да, мы «все про свое любимое». Или про ненавистное — но, так или иначе, исходя из абсолютно неподотчетной свободы выбора зон интереса. Исключительно часто — про собственную художественную работу. Это как раз тот подход, которого мы не смогли бы себе позволить, если бы были частью какой-либо государственной институции. В конце концов, Prostory следует рассматривать — среди прочего — и в традиции манифестационных изданий художественных групп. И соответственно, Prostory — это в большей степени «журнал искусства», чем «журнал об искусстве».** Но если за журналом стоит группа с некой коллективной поэтикой, то контуры нашей группы и поэтики более чем смутны. Если локальное художественное сообщество привыкло видеть в нас то самое «поколение посторонж» с его «актуальной критичностью», то вовлечение нашим кругом, например, Юрия Лейдермана, или же наш интерес к творчеству Федора Тетянича или Валерия Ламаха совсем уж расшатывает сложившийся здесь порядок художественных ролей и идентичностей.

Переход же [к новым темам](#), таким как «новая архивность» и «историографический поворот» возможен только после проработки той ситуации, из которой этот переход начинается. То есть с понимания того, что «политически ангажированная» тенденция в украинском искусстве несравненно сложнее, чем ее привыкла представлять здешняя художественная среда. А то, каким образом эта тенденция привела к новому интересу к социальной истории, можно понять лишь с учетом локального дефицита исторического сознания. Иначе говоря, политизированное искусство привычно занято войной с состоянием окружающего мира. И насколько оно верно месту своего появления, настолько и отдается войне с локальным состоянием.

Я вспоминаю один ретроспективно крайне интересный [текст Олеси Островской-Лютот](#) 2009 года***. Она, сначала проецируя на меня некую «фигуру авторитета» (теперь я знаю, эту фигуру следует стряхивать с себя юродством), следом описывает нашу (мою?) артикуляцию

как «<...> спробу долучитися до широкого міжнародного дискурсу критичного мистецтва, де локальний контекст — не більше, ніж привід». Озвученная инвектива — упрощенная и банализированная — впоследствии вернулась в виде множественных домыслов про «левое искусство и западные гранты», которые стали своеобразным конспирологическим и изоляционистским фольклором украинской художественной среды. Тенденция достигла пика к событиям лета 2013, когда этой среде потребовались срочные и несложные объяснения нашей недоговороспособности и абсурдной враждебности по отношению к «главной украинской институции». Впрочем, обвинить Островскую-Лютую в поставке таких объяснений было бы переворачиванием временных пластов *в неверном направлении*. Ограничусь констатацией того, что ее высказывание стояло у оснований достаточно обширной тенденции. В этой связи меня интересует следующее: насколько украинская художественная сцена сегодня рефлексировала нашу инаковость по отношению к давно подготовленным для нас привычным фигурам «критического искусства для западных кураторов» и «модного левого дискурса»? Не тянет ли ее по крайней мере попробовать переустановить в своих головах последовательность художнических мотиваций, отношений художниц и художников с местным контекстом и их международной включенности? Не ставят ли здешние конспирологи телегу впереди лошади?

Или — здесь возникает предположение рискованное и крайне болезненное — может, именно с того момента, когда мы слишком уж наглядно перестали попадать в эти мифологически-фольклорные фигуры, наша практика стала невидимой? Может, выставкам и текстам суждено стать невидимками, потому что их авторы/авторки заранее обманули зрительские и читательские ожидания и не стали поддерживать иллюзорную картину? Иначе говоря, сложившийся за годы стереотип просто не дает украинской художественной среде разглядеть действительную комплексность и внутреннюю полемичность высказываний того круга, который по сей день этой средой определяется как «группа Р.Э.П., они же Худрада, они же Prostory»? Что же, значит мы *вынудили* эту художественную среду к слепоте.

В то же время нам следует признать, что наша практика в Украине по большей части стала выступлением перед отсутствующей публикой. Точнее, мы на сцене, но нас не видно, зал наполнен, но аудитории нет. И в дурацком театрике локальной художественной жизни наши персонажи, наши плоские фигурки играют уже без нас. Наша же собственная игра развивается поперек здешних сюжетов.

Надо сказать, у меня мало веры в то, что даже чудом обретенная способность [«критиковать и слышать критику»](#) сможет привести к тому, что украинская сцена начнет немедленно «жить по-новому». Нормативные критические практики и то, что можно назвать здоровым диалогом, здесь обречены стать заложниками имитационной речи. Тут работает другое: отказ от участия в выставке есть способ сделать ее местом высказывания, прерывание разговора есть возможность что-то сообщить. Артикулированный разрыв, ясная и отточенная форма изъятия — это подходящие для сегодняшнего дня средства.

Сейчас Арсенал делает выставку об украинском медиа-искусстве 90-х. А выставка

политически ангажированного искусства второй половины 2000-х и 2010-х там невозможна — думаю, эта простая констатация здесь к месту. Институциональные проблемы вызываются к жизни проблемами политическими. А из политических и институциональных растут проблемы истории искусства. Назовем происходящее *депривацией истории искусства*.

Арсенал, слышишь меня? Недавно Харьковская муниципальная галерея сделала в Национальном музее [выставку искусства Харькова от 1920-х до наших дней](#), в которой запросто вырезала из повествования круг группы SOSка. Прими это как прецедент: так можно. Тебе же следует задуматься о том, как ты будешь аргументировать отсутствие в своем выставочном или книжно-историческом нарративе тех художниц и художников, что так недружелюбно повели себя во время известных событий лета 2013. Быть может, так совпало, что именно в этот момент их постиг коллективный творческий кризис и деятельность этой группы потеряла всякое значение? Или, может, ты сошлешься на человеческий фактор, на некое помешательство, охватившее данную группу лиц? Если так, значит не следует им быть рядом со здоровыми. А может, как во времена Натальи Заболотной, будешь держать при себе профессиональных забалтывателей проблемы, которые расскажут доверчивой публике про «пиар и западные гранты» как причину нашего отказа? Ведь когда (корыстные) мотивации объяснены, то вроде и продолжать нет смысла. В конце концов, лояльность большинства у тебя есть. Да и резвая молодежь, которая заполняет освободившиеся выставочные площади, нашлась, и ничто не мешает объявить ее «поколением». Но что делать с теми, кто изымает себя из нарратива сам? Понимаешь, Арсенал, тут интересна твоя методология, то, как ты очертишь фигуру исключения. Собственно, как осмыслишь исключение в качестве повествовательного средства и как будешь иметь дело с *неприсваиваемостью истории*.

Наше нежелание поддержать своим присутствием благополучную картинку «нормального художественного процесса» есть призыв к новым формам мысли и речи, к новому уровню ответственности высказывания. Место в культуре, из которого на это возможно ответить, еще только предстоит создать.

Письмо об отсутствии

Еще одной фигурой отсутствия в украинском письме об искусстве является само по себе художественное произведение. Текст, внимательно рассматривающий конкретную работу, — явление, близкое к исчезновению. Собственно, те, кто эти произведения делают и показывают на выставках, крайне редко получают от пришедших сигнал, что произведения увидены. При этом сама выставочная машинка работает достаточно интенсивно, а в экспозиционном пространстве появляются новые и новые изделия, существующие там в ситуации полной взаимозаменяемости. Проект «[Нецелевое использование помещения](#)» был попыткой переломить эту ситуацию. Участники и участницы собирались, чтобы посвятить вечер разговору об отдельном произведении — по здешним меркам в высшей степени странное времяпровождение. В самые эйфорические моменты (они были) такие собрания казались компенсацией здешней катастрофы разговора об искусстве. Сейчас ясно:

придавали катастрофе форму. Сама форма отсутствия комментария к произведению искусства находится в неразрывных отношениях с формой этого произведения. А художественная ситуация может представлять собой ряд четких по форме пробелов.



Именно так: мы, согласно задекларированному в «Октябрьском проекте» подходу, очерчиваем края пустот, края того, что выпало из нарратива. Само собой, в итоге нам придется очертить и контур собственного здесь отсутствия.

Лада Наконецна говорит: «Вдале висловлювання, що заохочується групою шанувальників, провокує повторення. У ньому повторюване стає популярним, втрачаючи сенс. Один проект відкладається й забувається, йому на зміну приходить інший — і часом вони не перетинаються. Як не отримують вони продовження у дискусіях, так і не стають внесками у вироблення дискурсу в Україні».

Нарушенные логические цепочки, вырезание «неудобных» сюжетов из истории, неспособность длить мысль, множасьи пробелы в повествованиях, и дурное повторение как следствие — всё это будто родовые свойства здешней художественной жизни.

Собственно, главной, определяющей чертой украинской ситуации в искусстве является вовсе не декларативная «витальность» и антиинтеллектуализм. И не затянувшийся постсоветский

кризис художественного образования. И не религиозная вера в спасение, которое принесет «подъем арт-рынка». И не наивная уверенность, что к этому подъему приведет верность живописному медиа. И не крайняя — как для еще одной восточноевропейской сцены — международная изолированность. И не страх, что придут «западные кураторы» и перевернут местные иерархии и системы ценностей. И не стремление гасить слишком сложные дискуссии скандалчиком. И не повсеместное саморекламное мифотворчество. И не какая-то неизбывная жирная пошлость интонаций в культурной журналистике. И не коррумпированность и кумовство как системные механизмы. И не перманентная неспособность к институциональному строительству. И не готовность художественной среды к идеологическому обслуживанию сменяющихся элит и быстрому перекрашиванию при их ротации. Да, всё это есть и всё это формирует облик украинского художественного процесса. Но перечисленное — лишь следствия. Основа же — программное не-мышление и беспамятство. Отказ от последовательно длящейся мысли, от долгих связанных рассказов, порождает специфический режим имитации, в котором всё перечисленное становится попросту необходимым для продолжения игры.

В этой ситуации исторически-рефлексивное письмо об искусстве по определению будет насилием по отношению к самому духу художественной жизни. Агрессивное в своем постоянстве указывание на фигуры нехватки, пустоты, нанизывание этих фигур отсутствия, важнее для нас, чем любое «восстановление утраченного». Точнее — это указывание и есть акт восстановления утраченной связности повествования. Все усилия по возвращению в нарратив забытых, но, возможно, значительных фигур и произведений, политизация оптики, ревизия авторитетов — есть очерчивание зазоров и пробелов, являющихся действительным смыслом происходящего. Неиерархическая и нестабильная композиция версий выстраивается по краю пустот и выпадений. Что не рассказано и не репрезентировано, то и есть подлинная история. Поддержание стабильных болевых ощущений на месте отсутствующего в стране письма об искусстве — уже задача. Задача еще большая — придать отсутствию форму, описать художественный процесс апофатически, создать артикулированное *письмо-об-отсутствии*. Таким я вижу одно из намерений, которые стоят за нашей работой.

* «Октябрьский проект» был реализован Ингой Цимприх, Ларисой Бабий, Зонке Халльманом, Анной Звягинцевой, Ладой Наконечной, Никитой Каданом, при участии Виктора Мизиано в октябре 2011 года в Художественном центре Flutgraben в Берлине. Второй выпуск проекта состоялся в рамках 3 Одесской биеннале в 2013.

** Здесь стоит отдельно рассмотреть тему отношений между разделами «Критика», «Практика» (где комментарии авторов к собственным произведениям могут сосуществовать с активистскими декларациями) и «Искусство. Литература. Перевод», где появляются собственно произведения.

*** Надо сказать, мой тогдашний [ответ](#) на этот текст демонстрирует веру в спасительную для украинской художественной жизни «инъекцию космополитизма», что сейчас кажется мне абсолютно недостаточным. С другой стороны, за прошедшее время практика показала

действительную степень интереса описываемого круга авторо(к)в к местному контексту.