Смотреть и не молчать: мнение зрителя о выставке «Праздник отменяется!»

Несмотря на все лозунги о демократичности и максимальной открытости, в дискурсе современного искусства в Украине зритель превратился буквально в мифическую фигуру. На выставках присутствует как статист, имеет право на реплику или комментарий в социальных сетях, но чаще хранит молчание. Собственно, из интереса к нехудожественному взгляду на современное искусство и возникла идея разговора о выставке «Праздник отменяется!» со зрителем, человеком внешним по отношению к полю искусства, но в то же время им интересующимся.

Участники разговора: Павел Хайло, художник; Евгений Проскуликов, PR-стратег, специалист по коммуникациям



Память работает как цензура

П: Выставка «Праздник отменяется!», которая состоялась в рамках биеннале Киевский Интернационал, проходила на двух площадках: в «Тарелке» и в квартире-музее Павла

Тычины. Соответственно, в первой части основной фокус был на вопросах памяти и осмыслении прошлого, а на выставке в музее в центре внимания оказалась цензура. Как для тебя связаны эти две части высказывания?

Е: Обе части выставки – и про память, и про цензуру – для меня как психолога по базовому образованию связаны очевидным образом. Память всегда является цензурой. Я говорю очень буквально и прямо. Человеческая память всегда работает как цензура. Сейчас эту тему активно разрабатывает российский нейрофизиолог Константин Анохин.

Как это устроено? У тебя есть некое воспоминание. Большинству людей кажется, что вспомнить – это как открыть и закрыть файл в неизменном виде. Но это иллюзия. Человеческая память с каждой реактуализацией трансформируется. Воспоминание функционирует не как картинка, которую нельзя изменить, а как текстовый файл, в котором каждый раз происходит пусть небольшое, но все же перезаписывание. Чем чаще ты извлекаешь воспоминание, тем больше накапливается модификаций и изменений. Обычно мы не можем этого осознать вне рамок специально поставленного эксперимента, но если сравнить свое изначальное воспоминание и то, которое актуализировалось после, скажем, двадцати реактуализаций, то окажется, что «финальный документ» очень сильно сдвинут по отношению к исходнику.

Вот и получается, что наша память как психическая функция – это своего рода цензура, которая действует незаметно для нас. Требуется серьезное интроспективное усилие, чтобы опознать этот цензурирующий механизм и понять, каким «темником» он пользуется.

Эту же логику можно перенести на этаж выше – с личной памяти на память общественную. Выставка в «Тарелке» вспоминает события от 1917 до 1991 годов и далее. Выставка в музее Тычины рефлексирует над тем типом цензуры, который используется общественной памятью. По факту оказывается, что эта цензура работает в режиме насильственного вытеснения, а как известно, «то, что было изгнано через дверь, возвращается в окно». Собственно, эта объективация механизмов всегда цензурирующей общественной памяти, которая переписывает историю, – для меня главное событие и главная тема биеннале.



П: При этом экспозиция в музее Тычины сама попадает под цензуру и затем перерабатывает ее же механизмы. Тут к тебе как специалисту по коммуникациям возникает естественный вопрос: что можно отобрать у цензуры, как ей воспользоваться? Это вообще только репрессия или еще и возможность усиления высказывания через перенаправление его в другие каналы?

Е: Работа Кузнецова уничтожена, работы Чичкана попали под нож [*речь идет о работе «Колиивщина: Страшный суд» и выставке «Утраченная возможность» – прим. ред.*]. Но мы же понимаем, что современное искусство не сфокусировано на объектах. Оно работает не с бытием, а с событием. Здесь акт агрессивной цензуры совершает онтологическую трансформацию – он переводит то, что есть, в то, что случается. При всем моем сочувствии людям, которые пострадали, особенно в ЦВК, я готов рассматривать цензуру в позитивном ключе, тем более что она, как скрытый механизм, инкорпорирована в психику человека.

Вот смотри, правые порезали картину Чичкана, как следствие – весьма немалое количество людей захотело посмотреть, что же вызвало такую агрессию. Посмотрели и увидели, например, лозунг «Соціальна революція замість національної». Не будь этой онтологической трансформации, аудитория «Утраченных возможностей» осталась бы в рамках маргинального междусобойчика.

П: А в какой момент событие происходит в музее Тычины? В момент запрета или в момент ответного действия Худрады?

Е: В «Тычине» Худрада попыталась самостоятельно создать событие. Это была управляемая, рефлексивная самоцензура. Собственно, так и должно быть. Тем более что я обоснованно не верю в бесцензурную историю или искусство.

Все экспонаты выставки были уравнены с работой Давида Чичкана. Со стороны могло показаться, что это «равнение в низости своей». Дескать, вот были полноценные работы, а их взяли и закрыли с помощью табличек «за рішенням кураторів прибрана з експозиції з огляду на потенційні та відтерміновані в часі загрози для музейної колекції та відвідувачів». Никита Кадан так и говорил, что нас еще будут обвинять в самоцензуре. Но, как по мне, сознательно отцензурированные работы, наоборот, были подняты на иной, онтологически более высокий уровень – они перестали быть объектом, а стали событием. Конечно, общественный резонанс этого события, будем откровенны, не настолько высок, но все же. Это был голос и другая онтология.



Цензура превращает объект в событие

П: А что дает событийность? Зачем нужен переход от объекта к событию?

Е: Во-первых, мне тоже нравится, когда капиталистическая система не может все кооптировать. Событие продать сложнее, чем объект.

П: Событие прекрасно продается как информационный повод.

Е: Нет, это не пиар.

П: Да, но это уже управляется редакциями, а не художниками. Ну, и сама ситуация с погромом выставки Давида: вот результат ее резонанса – музей Тычины не дает показывать работу. Особенно если учесть, что виновные погрома не наказаны. Более того, само событие работает на погромщиков.

Е: Здесь не отработан кейс. С Кузнецовым другая история. Он обратился в суд и продлил событие. Несмотря на то, что у Заболотной был немалый админресурс. Особенно важно, что Владимир собирает всю документацию. Недавно представил ее в НХМУ. Заболотная в своем акте цензуры даже не субъект истории – слепая сила. Историю создает сам Кузнецов, инкорпорируя цензуру в свою работу. А Давид только дал пару интервью и на этом все

закончилось.

П: Но все равно событие развивается бесконтрольно. Уже запрещают произведения.

Е: И тем не менее работает логика события. Да, оно совершается через объект. Но в этих двух кейсах акцент стоит на событийности, а не на работах, имени или произведении искусства.

И возвращаясь к вопросу «хорош ли акт цензуры?»: как ни странно - хорош. Конечно, если он рефлексивен. Он переводит существительное в глагол. А по другому перевести существительное в глагол очень сложно. Сейчас весь мир ликвиден. Событие – это очень ликвидная вещь. Очень текучая. В отличие от субстанции, эйдоса, существительного, имени и других структур, обманчивую стабильность которых каждый раз доказывает очередная революция.

П: Т.е. можно говорить о том, что выставка сейчас событием не становится. У нее есть претензия на событийность, но она не становится событием. За исключением тех случаев, когда происходит что-то, что разрушает ее структуру? Или препятствующее ей? И только тогда, получается, она может выйти за рамки обычной повествовательности.



Одно из шестидесяти событий в фейсбуке

Е: Нет, это частный случай. Есть два уровня событийности. Есть общественное событие, а есть личное. Если я как рядовой зритель прихожу и сталкиваюсь с инаковостью, которую я не могу сходу инкорпорировать в свое мировоззрение, но которая меня зацепила – это событийность на личном уровне. Это взаимодействие меня и произведения. И выставка работает. Но она работает приватно. И что такое выставка биеннале Киевский Интернационал? Да она просто одно из шестидесяти событий в списке Фейсбука. Среди приездов поп-звезд, каких-то других выставок, скидок на билеты в какой-нибудь океанариум на Дарнице – все в одном ряду.

Как личное событие выставка может состояться и так. Как общественное событие все гораздо сложнее. Скажем, нападение правых на выставку Чичкана сделало ее общественным событием, а иначе это было бы еще одно мероприятие среди других. Точнее, слабенький инфоповод для сити-гайдов. И точно так же, как выставка в 2013 году в Арсенале вдруг стала реальным общественным событием. Выставка Киевской биеннале – это отчасти общественное событие, потому что повезло. Музей Тычины испугался последствий экспонирования работы Давида, и это стало событием. Не такой интенсивности как два предыдущих, но все же.

П: Но не превращает это все в такую логику взаимодействия, когда мы смотрим лишь через призму скандала? И тогда любое повествование нужно изначально считать слабее, если оно не натолкнулось и не пострадало от внешней силы?

Е: Есть практика эффективно взаимодействующего с масс-медиа художника Павленского. Это идея того, что все, что бы ни делали его оппоненты, должно работать на него. Но выставки необязательно претендуют на такую перформативность. Например, на недавней экспозиции молодых художников в Арсенале много работ было, как говорится, без претензий. Они работают на личном уровне, не рассчитывая на общественную событийность. Худрада попыталась сделать событие.



Оторопь непонимания

П: Перед обсуждением конкретных работ – как ты считываешь смыслы, которые закладывали в выставку кураторы? Насколько, по-твоему, выбор и стыковка произведений неслучайны?

Е: Знаешь, это как тест Роршаха. В любые пятна можно втолковать собственный смысл. Если серьезно, то, конечно, некое единство замысла прочитывается. Другое дело, что моя оптика не совпадает, да и не может совпадать с оптикой кураторов.

П: Это понятно. Но ты задумывался над тем, как ты смотришь на выставку? Как вообще происходит восприятие?

Е: Да, и у меня даже есть определенное видение рефлексивного инструментария, которым я пользуюсь, пытаясь понять contemporary art в отличие от, скажем, того, что по-английски называется fine art.

Когда смотришь на произведение изящного искусства, перцепция достаточно проста: вначале объект – потом эмоциональная реакция – потом рефлексия собственной эмоции. С одной стороны, в варианте «попсы» рефлексия вообще не обязательна. Работает редуцированная связка «объект – эмоция». С другой, рефлексия эмоции – это такая же

неочевидная и непростая вещь, как и семантика музыки. Так что в fine art тоже есть свои нелинейности. Но главное, что при восприятии work of art есть то, что Мандельштам маркировал как «радость узнавания».

Феноменология восприятия современного искусства совершенно другая: вначале на тебя натыкается объект/событие (инициатива не на стороне зрителя) – интервенция в твое приватное смысловое пространство вызывает первичную реакцию когнитивной оторопи – затем ты считываешь некоторую идею (если вообще считываешь), заложенную в нем, – и только потом включаются человеческие, слишком человеческие эмоции. Здесь принципиальны два момента: во-первых, эмоциональная реакция интенционально направлена не на внешний объект/событие, а на твою мысль по поводу объекта/события, во-вторых, первичная оторопь непонимания очень легко может привести к обрыву всей перцептивной цепочки.

Почему? Потому что contemporary задает очень высокую планку для зрителя. Событие современности выступает как принципиально иное, а любая инаковость, как говорил Бахтин, требует от человека готовности к хотя бы минимальному самоизменению.

Если не входить в пространство выставки с готовностью хоть чуть-чуть что-то в себе поменять, то скорее всего ее потенциал будет для зрителя схлопнут. Вообще современное искусство и Киевская биеннале в частности очень требовательны к зрителю. Это правда. Они требует ни много ни мало – чтобы зритель поставил себя под вопрос. Иначе события понимания просто не произойдет. Но не слишком ли это много? Не слишком ли высокое требование?



П: Считаешь, есть конкретный барьер восприятия этих работ, который нужно преодолеть. В чем он выражен? Это технический вопрос? Недостаточные пояснения или тексты не соответствуют?

Е: Да, есть избыточная герметичность. Работы сами по себе сложные. Не в смысле реализации, а в смысле понимания. Например, работа Лады Наконечной. Там написано о том, что впервые эта работа была представлена там-то и там-то. Но ведь такие вещи очень завязаны на контекст, в котором экспонируются. Они меняют свой смысл в зависимости от контекста. У меня ощущение, что подпись взяли с другой выставки и поставили, не учитывая семантику соседствующих работ. Такой текст только запутывает. Инаковость – это когда что-то тебя зацепило, но ты не можешь это сразу распаковать. Да? Если работа слишком герметична, то она вообще с тобой никак не стыкуется. Ты ее просто пропустишь. Не будет события, не будет встречи. Некоторые экспликации схлопывают потенциал инаковости хороших работ. Между тем, работу Лады я отношу к программным для обеих выставок.

Красный цвет, который превращается в зеленый. Красный цвет – считываемый символ коммунизма, большевизма, этих семидесяти лет. Который меняется на… Допустим, я понимаю, что Лада этого не вкладывала. Но меняется на зеленый цвет, на который, как ты говорил, можно наложить любой фон при монтаже.

Если посмотреть на широкое медийное пространство, где идет обсуждение наследия советского союза (я имею в виду не только пространство этой выставки, но и пространство украинского дискурса, и пространство российского дискурса, который так или иначе воздействует на нас, а еще и европейского), – каждый интерпретирует наследие совка как хочет. Т.е. буквально созидает свой, нужный себе контекст на этом зеленом фоне. Нет консенсуса в репрезентации советского наследия. Это суперважная тема, которая концептуализирует всю выставку. Но можно же написать про это нормально? А в табличке, сопровождающей работу, даже намека нет.

П: Но мне кажется, что эта работа в самой выставке понятна. Там даже размещение подыгрывает: соседство с работой Леси Хоменко и ее абстрагированием соцреалистической картины. Эта логика фрагментирования и манипуляции тут не зря рядом. И хорошо, что в описании работы нет пояснений вроде символики цвета. Потому что тут срабатывает наше же стереотипное мышление. Приходим на выставку о советском, видим красный цвет – мы как бы сразу говорим: ага, это советское. И тут вопрос – на каком уровне осуществляется эта манипуляция? Там, где нам показывают, как красный зеленеет, или там, где достаточно вообще показать красный цвет, чтобы думать, что это советское? И это же про то, как смотреть, как относиться к тому, что ты видишь.

Е: С моей точки зрения, если бы работа Лады была без текста вообще, то она работала бы лучше. К слову, отсутствие экспликации для одной работы, когда все другие сопровождаются какими-то пояснениями, семантически нагружено. Значимый пропуск. И когда я как не очень подготовленный зритель читаю подпись, то у меня уже создается образ. И он значительно проще, чем то, на что эта работа указывает. И твоя работа тоже сама по себе работала бы лучше, чем с тем объяснением, которое есть.



П: Почему?

Е: «Конец сказки» объективирует постсовковую темпоральность, в которой мы живем. Вот смотри, на контрасте с тем, что говорил Борис Гройс, осмысляя хронотоп совка, – что советские люди жили в некоем эсхатоне. Это внутримировая темпоральность, которая

аналогична эсхатону евангельскому. Апостолы проживали себя в «еще не / уже наставшем» царствии божьем. Что это означает? Это означает, что светлое коммунистическое будущее, к которому мы стремимся, на самом деле уже есть. Просто ты не хочешь этого замечать. А раз не хочешь, то мы тебе поможем через соцреализм, который как раз активно утверждает уже свершенность того, к чему мы только стремимся.

Работа объективирует другую – постсоветскую темпоральность. Я бы ее назвал дурным эсхатоном, по аналогии с дурной бесконечностью Гегеля. Советская эпоха закончилась. Формально она закончилась в 1991 году парадом суверенитетов. Но Украина все еще живет в этом бесконечно длящемся окончании. И мы не можем выпрыгнуть из его тотальности. От него тошнит, как от любого повторяющегося движения, как от центрифуги или качки на корабле. Уничтожение «Утраченных возможностей» и «Колиивщины» – это как раз всплески этой тошноты дурно зацикленного конца.

Исходя из такой интерпретации, то, что ты там писал про цензуру детской литературы, цитировал Крупскую, эти ужасающие пассажи, – оно как бы вторично. Т.е. создается запутывающее впечатление, что это прежде всего историографическая работа, а на самом деле это темпоральный камертон, который позволяет рефлексировать о том образе времени, в котором мы пребываем.



П: Хорошо. Мы плавно перешли к отдельным работам. Какие произведения для тебя стали столкновением с инаковостью, говоря в твоих терминах?

Е: Одна из парадигмальных работ в «Тарелке» – это «Однажды в XX столетии» Диамантаса Наркявичуса. Во время первого посещения выставки я эту работу не понял. Длинное видео о том, как то ли демонтируют, то ли, наоборот, монтируют памятник Ленина. Эффект непонимания был связан, скорее, не с самой работой, а с тем, как она вообще попала на выставку. Зачем? Все же и так понятно… Точнее – непонятно, почему так понятно. Это, собственно, и была та особая форма оторопи, в которую меня забросил видеоряд Наркявичуса.

Возникает смысловой зазор между тобой и объектом. Это непонимание ты не можешь с себя просто так сбросить, но и не можешь вот так сходу встроить его в свою мировоззренческую схему, хотя и пытаешься это сделать. И вот, пока существует этот зазор, пока существует обеспокоенность невозможностью заполнить его собой, существует инаковость. Потом, когда ты все себе отобъяснил, инаковость испаряется. Инаковость – это летучая вещь, не статика. Инаковость – это форма события, которое длится до тех пор, пока ты не можешь его осознать в усилии осознания.

П: Но в итоге у тебя же появилось какое-то понимание этой работы?

Е: Там есть кадр, когда кран поднимает Ленина обратно на пьедестал – ноги у него обрезаны автогеном, и оп – туловище бесшовно соединяется с ногами. Формально – это просто такой несложный монтаж. Буквально что получается? – демонтаж Ленина. Я думаю, художник уравнивает два события. Одно дело воздвигнуть памятник. Другое – его разрушить. И вроде это очень разные вещи. Но ничего подобного. И в этом суть. Ленинопад и культ личности – это тавтологичные и симметричные явления. Съем памятников не снимает наследие совка. Я бы вообще предпочел более ассиметричную стратегию – не уничтожать памятники, а обезвреживать их путем помещения в музейное пространство – в пространство общественно рефлексии прошлого.



Не стоит обольщаться, что у нас есть предохранители

П: Какие еще работы ты отводишь под рубрику частного события?

Е: Пожалуй, работа Евгении Белорусец. Шахтерские бунты. Один момент в этом сюжете был для меня новым. Я всегда думал, что все спонтанные низовые мятежи формулируют только конкретные требования. Вроде восьмичасового рабочего дня, или, как было у шахтеров,

своевременной выплаты зарплат, улучшения условий труда, более раннего выхода на пенсию, трех лет декретного отпуска для женщин. Там было целых 60 пунктов. Но я впервые узнал, что наряду с этими требованиями само шахтерское движение формулировало политические требования. И это было из недр рабочего класса.

В революции 17-го года все было не так. Были конкретные требования рабочих путиловцев. Были поверху привинченные требования политактивистов – эсеров, меньшевиков, большевиков. И это были разные вещи. Они воспринимались одним пакетом, но были сформированы разными группами. Это такой нюанс, который с выставки не считывается – он требует дополнительного знания. Я послушал, что Евгения говорила по этому поводу. Было интересно. Плюс это просто сильные фотографии, которые затрагивают эмоционально и непосредственно, совсем как хороший fine art.

Еще хотел бы отметить Сагайдаковского и Ранчукова. Это очень важные тактические работы. Они не парадигмальны для выставки, но крайне важны для понимания советских реалий. Вот Сагайдаковский пишет: «Завтра будем счастливы». На мой взгляд, именно так функционирует соцреализм. Если абстрагироваться от надписей «пейзаж» и «завтра будем счастливы», то что мы увидим? Мрачную депрессивную картину. И поверху этой мрачной действительности декларативно положительный штамп. Соцреализм точно так же выводит на передний план те вещи, которые жестко противоречат фону, на котором они декларируются. Очень точно схвачено.



Александр Ранчуков – картина на фоне скульптуры Шадра «Булыжник – оружие пролетариата». Два человека в пиджаках и шляпах. Именно так я и представляю себе функционеров застойного периода советской истории. Они одевались в серые пальто и мягкие шляпы. По идее, пролетарий должен был быть гегемоном, но в реальности власть принадлежала номенклатуре. На фотографии получается, что пролетарий кидает камень в номенклатуру, тем самым эксплицируя ключевую неудачу классовой борьбы.

В «Тычине» я бы отметил работу Лариона Лозового. В одной паре наушников люди с трепетом в голосе рассказывают про Ленина как образец полубожественных добродетелей. В другом – с ненавистью осуждают вредителей в разгар сталинских чисток. У меня эта видеоинсталляция вызывает ассоциации с экспериментами Милгрема. Мы все очень уязвимы. И я до конца не могу ответить самому себе, какими будут мои поступки, если вдруг я окажусь в условиях, где мягко и ненавязчиво торжествует «банальность зла». Конечно, большая ответственность на организаторах, но не меньшая – на функционерах и даже тех, кто пассивно одобряет. В определенных условиях люди становятся проводниками террора. Не стоит обольщаться, что у нас есть предохранители. Они могут быстро сгореть. И работа Лариона – хорошее тому напоминание.