40. Акция Анатолия Осмоловского «Цена 2.20 руб». osmopolis.ru
41. Скульптура «Рабочий и колхозница». valeragor.narod.ru

ПАВЕЛ МИТЕНКО. ЧТО ТАКОЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Автор уверен, что произведения искусства обретают свою максимальную выраженность в момент включения их в политическое действие. Как и почему меняется искусство от участия в политике?

Павел Митенко активист, исследователь

Моменты схождения политики и искусства открывают нам нечто важное, что находится за этими понятиями, смысл которых стерся от слишком частого и небережного употребления. Но в политике и искусстве – хотя они давно уже стали профессиями среди других профессий, сферами деятельности среди других сфер деятельности, – все еще брезжит картина другого мира: по-настоящему прекрасного, разумного и более справедливого, насыщенного более сильными желаниями, более яркими умениями и интеллектуальными свершениями. К сожалению, о реалиях сегодняшней политической жизни и говорить не хочется. А что касается искусства, то многочисленные выставки, биеннале, музейные и галерейные экспозиции, а также культурные акции в джентрифицированных центрах дизайна и современного искусства являются лишь средствами социализации для художников, кураторов и артменеджеров, местами престижного и бессмысленного досуга для подрастающей буржуазии и среднего класса и своего рода специями для бизнеса девелоперов.

Может ли искусство изменить мир? Лучше не задавать этот раздражающий вопрос художникам. В лучшем случае вы не получите ответа. И уж тем более не стоит задавать его кураторам и галеристам. Потому что у них легко найдется куча ничего не стоящих ответов.

Однако вопрос может быть поставлен иначе: может ли искусство быть политическим? Конечно, политикам не стоит задавать вопрос об изменении мира – по тем же причинам, что и художникам. И речь не идет о политике парламентских партий, которые заняты изучением спроса, позиционированием и продвижением своего бренда. Эти партии производят лишь видимость политики, функционируя на рынке политического.

У искусства и политики действительно много общего. И прежде всего это относится к публичному характеру обеих этих профессий.

Труд политиков и представителей искусства связан с тем, что они представляют свои профессиональные высказывания (а любое произведение искусства является художественным высказыванием) вниманию всех. Пространства, в которых происходят эти «представления» политиков или художников, – здания и помещения музеев и галерей, парламент и улицы города – создают впечатление мест общих, доступных каждому. (Сама конфигурация этих «общих» мест безусловно является важным и говорящим фактором: стоит поставить в один ряд, к примеру, новгородское вече, Верховный Совет СССР и буржуазный парламент или средневековое карнавальное празднование, официальную выставку членов Союза художников и музей современного искусства – и мы увидим, что различия в устройстве и способе организации этих «общих» мест вносят существенные изменения в наши способы видеть, чувствовать и принимать совместные решения, касающиеся каждого.)

Но сегодня эти общедоступные места являются лишь частично общими, поскольку здесь тщательно оберегается жесткое распределение ролей: активных участников политического или художественного процесса и пассивного потребителя, отведенная всем остальным. Современный зритель приходит на выставку, чтобы «приобщиться» к прекрасному, а избиратель смотрит новости, чтобы «приобщиться» к политическому. Однако и тому и другому уготовано только зрелище искусства или политики вместо самих искусства и политики.

Некоторое отличие представляет собой городское пространство. Здесь, наряду с массовыми митингами правящих партий с участием звездных спикеров и оплаченной массовкой, можно встретить и внепарламентскую политику и уличное искусство. Улица может стать действительно общей. Но слишком часто уличные формы политики и искусства копируют заданное разделение ролей, выводя на обозрение политиков, произносящих речи, и пассивных слушателей, которые участвуют в политических акциях только ногами. Сами эти акции, в свою очередь, режиссерски направлены к объективам фото- и видеокамер, разделяя тех, кто оказывается по разные стороны изображения, на «художников» и «зрителей».

Это заведомо упорядоченное состояние реальности, в которой любой активности сразу отводится положенное ей место, а вещи носят лишь положенные им имена, можно, следуя за Жаком Рансьером, назвать «полицейским».

Как же искусству стать не «полицейским», но политическим? Ответ не содержит ничего чудесного. Искусство меняет мир лишь тогда, когда мир меняется, а искусство включается в него и становится частью этого изменения. Когда те, кто ранее был невидим или не имел голоса, берут слово, занимают общие места и привносят в их работу новые принципы, придают вещам новые значения. И когда вещи предстают нам во всей своей, не сдерживаемой более многозначности. В эти политические моменты «полицейское» состояние отношений и вещей ставится под сомнение. Когда завод становится не только местом производства, но и местом коллективного принятия решений. Когда университет становится не только местом получения конвертируемого на рынке труда товара знаний, но и местом публичного обсуждения проблем общества и самого университета как части общества. Когда столик в кафе может стать фрагментом баррикады или трибуной для поэта. Когда книга или картина получает не только смысл пространства мечтаний, воображаемого путешествия или отвлеченной интеллектуальной игры, а позволяет нам открывать новые имена вещей, новые типы отношений и полнее понимать друг друга.

«Общие» места существуют не только в обособленной публичной речи профессионального политика или признанного литератора, но и в «неофициальном» народном юморе, анекдоте, в «простой» речи, в сообщении, распространяемом «из уст в уста» или по Сети. Но в моменты политики любые общие места становятся доступны участию, теряют характер зрелища, а несомый ими смысл пронизывает материю вещей и отношений. В эти моменты искусство и политика приобретают свойства друг друга.

В истории России XX века были три особых момента политики. В эти моменты – или периоды, потому что они растягивались иногда на годы и задавали тон десятилетиям, – организация общих пространств каждый раз радикально менялась.

Революционное искусство начала XX века открыло границы холста для знаков самого разного рода, а революция политическая открыла для художественной организации знаков стены домов и городское пространство. Искусство перезаключило и свой союз с сексуальностью, когда занялось уже не изображением тела, но его живописным проектированием. Но и само место сексуальности в публичном пространстве радикально изменилось, когда на улицы вышли нудистские демонстрации под лозунгом «Долой стыд!». Открылись границы, отделявшие искусство от науки. Созданный в 1921 году Государственный институт художественной культуры стал, по словам Малевича, учреждением нового типа, где «старое понятие художник исчезает, и на его место появляется ученый художник». Искусство заключило, наконец, и свой грандиозный союз с политикой, когда поэты вышли из салонов и начали читать стихи с

трибун, как Маяковский, художники стали заниматься оформлением городского пространства, как Малевич, а театральные режиссеры – снимать кино, как Эйзенштейн.

Стирая границы между повседневным и праздничным, политическим и художественным, революционное сообщество изобрело нечто новое в области действия и представления – пространство массовой агитации.

Именно в этом пространстве революционный политический период начала XX века по-новому ставит проблему участия искусства в жизни большого сообщества. Однако решающей особенностью коллективистского порыва этого периода стало отождествление общества с государством, а точнее с централизованным государственным аппаратом, претендующим представлять революционное сообщество. Так революционная «агитация от лица к лицу» превращается сначала в государственную пропаганду, а затем в идеологическую ложь сталинской империи, рождая пугающие императивы «воспитания масс» и «конструирования психики»... А пространство агитации становится пространством идеологии.

По-новому проблема взаимоотношений искусства и политики встала лишь после смерти Сталина, в период «оттепели». Постепенно формируются различные неофициальные сообщества, кружки, диссидентское правозащитное движение, неформальные педагогические ассоциации. Но особенно важно для этих лет формирование сообщества, не определяемого принадлежностью к какому-то одному типу деятельности, что и позволяет называть его сообществом без кавычек. Оно возникло в акте передачи из рук в руки официально запрещенных текстов и музыкальных записей. Так произведения искусства стали учреждающим элементом сообщества, приобретая непосредственную связь с жизненной практикой, поведением, политической позицией. В контексте столичного сообщества «читающих самиздат» формировались и новые изобразительные практики. Отказ от выставочной деятельности и карьеры в рамках официального Союза художников давал возможность дистанцироваться от языка «разрешенного» искусства. Государственная визуальная идеология становится излюбленным предметом деконструирования для представителей соц-арта. Однако функционирование живописной поверхности в соц-арте продолжало определяться идеологическим пространством высказывания, пусть и в форме отрицания идеологии.

Но сообщество, о котором идет речь, не было сообществом художников, оно было открыто любому и к концу 1980-х охватывало широкие слои жителей центральных городов. Это сообщество переходного периода было объединено в первую очередь отрицанием наличного строя и партократии, а не позитивной программой преобразований.

Выход за пределы идеологического режима в политическом искусстве появляется в радикальных жестах группы Коллективные действия (КД), с конца 70-х устраивавшей свои акции в подмосковных полях. Позднесоветские акционисты сделали частью искусства

саму групповую коллективность. Отличие Московского акционизма 90-х заключалось в том, что он вывел деятельность такого экспериментирующего – и тщательно обсуждающего свою совместную активность коллектива на улицы Москвы. В этих уличных акциях участвовали не только художники и политические активисты, но и студенты, ученые, театралы.

После спада массовой митинговой активности в 1993-м некоторые радикальные политики увидели в художественном акционизме возможность создания медийно опосредованного резонанса в обществе даже при сравнительно небольшом числе организаторов и участников таких акций.

Но в акционизме 90-х содержался и утопический потенциал искусства сообщества. Сообщества, для которого уличные акции были не столько средством выражения стоящей за ними совместной жизни, сколько самими моментами его существования.

Возможно ли политическое искусство сегодня, когда публичность полностью подчинена рыночным стратегиям масс-медийного продвижения брендов? Ясно, что пропагандистская модель «искусства на службе (парламентской) партии» слишком тесно связана с ложью государственного интереса. Конечно, и подключение к денежным потокам, или выражаясь шире, к ресурсам существования, также должно быть предметом размышлений о возвышенном и прекрасном: игнорирование вопросов экономики отношений является первым признаком игнорирования политики. И эти размышления должны войти в непосредственную связь с художественными практиками.

Но некоторые переломные политические состояния общества и искусства – включая тех, кто оказался исключен из сообщества, делая видимыми тех, кто оказался невидим, – дают возможность участия в них любому. И тогда событие искусства становится событием особенной встречи. Открывшись участию каждого из нас и выйдя за пределы предписанных ему пространств, искусство снова получит возможность менять нашу жизнь – нашими собственными усилиями.