

Common practices, или Об эстетическом отношении к действительности

Ольга Копёнкина



Как жить в пространстве, построенном и сложившемся без насильственного вторжения и разрушения? Как научиться использовать контекст и ресурсы системы, в которой мы существуем, без подчинения ей, но и без борьбы? Как вести диалог и сотрудничать без конфликтов? Как использовать в политическом действии наличный ресурс?

На эти вопросы можно найти ответы в книге философа Жака Рансьера "Разделяя чувственно. Эстетика и политика" ^{*}, в которой по-новому сформулированы отношения между искусством и политикой. По Рансьеру, политическим искусство не рождается, а становится благодаря

идентификационному режиму, внутри которого происходит его восприятие. Этот режим устанавливается определенными коммуникационными группами и сообществами, ответственными за разделение чувственного смысла и опыта конкретного произведения искусства, непрерывно, через поколения, производя его оценку и переоценку.

Вместе с политической искусство лишено и этической составляющей. Этика не встроена в художественную форму. Деятельность художника может быть мотивирована чувством ответственности, в то время как художественная форма лишена каких-либо элементов этики. Поэтому не существует критериев этического и гуманистического. Есть только формулы корреляции между политикой эстетического и эстетикой политического. Решение же об актуальности произведения искусства – его этики – принимается на основании конфликта, в котором находится общество в тот момент, когда произведение подвергается "дистрибуции". Так, рассуждает Рансьер, роман Гюго "Отверженные" – прототип современного социального

нарратива – воспринимался в разное время во Франции то как религиозное наставление с социальным подтекстом, то как невежественный буржуазный сентиментализм в отношении к классовой борьбе, а то и как высококлассная поэма, чью истинную демократическую сущность нужно искать не в нагромождениях революционных баррикад, а в фигуре несгибаемого Жана Вальжана. Нет никакого универсального закона в том, как эстетическая форма приобретает политическое значение. Это на основе конкретной политики данного общества принимается решение о том, что то или иное произведение содержит в себе политическую критику или, наоборот, аполитично, что, возможно, отражает скрытый внутри этого общества хаос.

Разделение смысла, по Рансьеру, устанавливает то, что одновременно является и общим, и эксклюзивным. Это разделение на позиции, частные и общие, основано на разделении пространства, времени и форм деятельности, определяющем сам механизм, по которому нечто, что является общим, может становиться частным и каким способом различные индивидуумы участвуют в данной дистрибуции. В основе этого разделения лежит определенная эстетика, т.е. дизайн, "устройство", которое определяет, что в этом общем пространстве с общим языком является видимым, а что нет, и т.д.

Эстетика, таким образом, лежит в сердцевине политики. Она должна трактоваться следуя кантианской традиции, при учете того, как переосмыслил ее Фуко, т.е. как система априорных форм, определяющих, что предоставляет себя чувственному опыту, а что нет. Это также установление границ между пространственным и временным, видимым и невидимым, что одновременно определяет место и возможность существования политики как формы опыта.

Нью-йоркская галерея *Common Room*, открывшаяся год назад выставкой группы молодых архитекторов, исследующих социальные аспекты городского пространства, разворачивает художественную программу, которая рассматривает социальную и городскую среду как "модернистскую поверхность", как пространство обмена, в котором сталкиваются и трансформируют друг друга различные языки, имиджи и формы активности. В деятельности галереи,



расположенной в историческом районе Нижнего Манхэттена, находит подтверждение положение Рансьера о том, что любое пространство или контекст, в котором действуют художники – и Нью-Йорк в особенности, – уже само по себе предлагает определенную эстетику, некий политический дизайн, которым оно управляется, и усилия художников и галерей направлены не на то, чтобы расстроить этот дизайн, а, наоборот – обнажить и заставить его работать по-другому, раскрывая новые возможности и аспекты существующей "политики эстетики".

Нью-Йорк – модель коммунального пространства. На его культуру оказали влияние не столько ее деятели, сколько экономика и политика домовладения, "дистрибуция" пространства – жилых и хозяйственных площадей – социальными группами и классами. Возникновению известных культурных и художественных "коммун", таких, как Ист-Виллидж, Вустер-Стрит, Лоуер-Ист-Сайд, Нью-Йорк обязан прежде всего политической активности рабочих профсоюзов, оккупировавших эти районы города, предоставлявших в распоряжение художников и поэтов площади под галереи, студии, литературные клубы. Сейчас альтернативная культурная среда Нижнего Манхэттена – не более чем история, хотя в последние годы здесь открылось много коммерческих галерей, пытающихся реставрировать былой дух "альтернативности", однако под гнетом высоких арендных плат не в состоянии воссоздать прецедент свободной культуры.

Галерея *Common Room* – выделяется из этого ряда галерей, расположившись без всякой арендной платы в заднем лобби одного из филиалов старинного нью-йоркского банка "Эмигрант Сэйвинг", основанном еще в начале прошлого века еврейскими эмигрантами из Восточной Европы. Этот район Нижнего Манхэттена в начале XX века отличался огромным количеством трущоб, высокой концентрацией промышленных предприятий и социалистическими настроениями. В 50-е новые здания строились в основном еврейскими социалистическими партиями и рабочими профсоюзами. Они были ответственны за снос трущоб и строительство на их месте новых жилых домов в соответствии с федеральной программой *National Housing Act*, поощрявшей предприятия, бравшиеся за строительство дешевых кооперативов для рабочего класса, субсидиями из государственного бюджета. Кооперативы Ист-Ривер-Хауз и Сьюард-Парк (на территории последнего и находится галерея *Common Room*) были одними из наиболее значительных подобных жилищных проектов в Нью-Йорке.

Интересна и типична история самого известного здания Нижнего Манхэттена – социалистической газеты "Форвард", печатавшейся огромными тиражами вначале только на идиш, а теперь на нескольких языках, включая русский. Дом, построенный специально для этой газеты – с красивым фасадом и бюстами Маркса и Ленина в интерьерах, – оказался лакомым куском на рынке недвижимости: после того как редакция "Форварда" выехала оттуда, он много раз перепродавался, пока новый владелец не перестроил его в дорогой жилищный кооператив, что является обычным для Нью-Йорка сценарием...



Common Room исследует историю всего Нижнего Манхэттена – района, который, как здание газеты "Форвард", превратился из социалистического "базиса" в капиталистическое предприятие. Однако на социалистическое прошлое галерея указывает больше своим месторасположением, чем утопическими идеалами оппозиционности и интервенционизма. В фокусе галереи – проекты, исследующие политический потенциал с его эстетическими коррелятами совершенно разных и далеких от Нижнего Манхэттена территорий глобального мира. Выставки часто принимают форму проиллюстрированного фотографиями дневника путешественника или книг, в которых последние страницы дописываются зрителями. Так, фотографическая серия Лиз Могел "Травелог", воссоздававшая места проведения исторических Мировых выставок, показывала настоящую реальность городов, которые

в разное время оказывались местом локализации националистических утопий "великих держав, соревнующихся в искусствах, науках и промышленности". В свою очередь, проект группы "Basekamp" представил в качестве объекта книгу со свидетельствами гражданских инициатив, изменивших городской ландшафт без всякого мандата властей, в разных городах мира. Зрителям предоставлялась возможность вписать в книгу собранных художниками проектов известные им подобные прецеденты.

Последняя выставка в *Common Room*, "Horch Beirut", посвящена феномену городского парка в центре Бейрута. Парк этот был основан еще во времена крестоносцев для того, чтобы предохранять город от песчаных бурь, и сейчас он представляет собой огромный лесной массив с сосновыми и кедровыми деревьями. Из-за своего расположения на границе, разделяющей мусульманские и христианские кварталы, *Horch Beirut* стал объектом политических

манипуляций, которые не прекратились и после гражданской войны. Сразу после войны парк был закрыт на реконструкцию и до сих пор не открылся, так как три религиозные партии (шииты, сунниты и христиане), представляющие интересы трех граничащих с парком территорий, так и не смогли достичь примирения. Вот уже более 20 лет парк официально закрыт для посещения, фактически превратившись из части городского ландшафта в источник местного фольклора.

Выставка в *Common Room* состоит из фотографий, сделанных датским художником Лассе Лау, которому удалось добиться разрешения местных властей на фотографирование в течение одного дня безлюдных аллей парка. В некоторые фотографии художник с помощью компьютерного монтажа внес контуры фигур с оказавшихся в его распоряжении старых архивных фотографий *Horch Beirut* того времени, когда парк был доступен для посещения. Другая часть проекта – аудиозаписи рассказов бывших жителей Бейрута, ныне живущих в Нью-Йорке, которых художник попросил поделиться своими фантазиями в связи с предъявленными визуальными образами. Сам Лассе Лау называет свою практику "Агентством общественных ресурсов" – организации, использующей художественную практику как способ инициации диалога и совместных акций, цель которых – накопление информации о конкретной местности, что, по мнению художника, активизирует ее политический потенциал.

Подобно проектам в галерее *Common Room*, Центр городской педагоги (*Center of Urban Pedagogy*, или *CUP*) – бруклинская организация художников-активистов, существующая с 1997 года, – основана на положении о том, что демократия – это воображаемый процесс и что процесс управления может включать в себя утопические и визионерские представления граждан. С момента основания до сегодняшнего дня Центр, штаб-квартира которого расположена в помещениях бывшего консервного завода в Бруклине, занимается образовательными проектами, вовлекая бруклинских жителей в процесс исследования того, как город функционирует в точки зрения его физической инфраструктуры, городского планирования и механизмов управления.

City-as-School – название одного из самых известных проектов коллектива *CUP*. В течение одного семестра класс, набранный из школьников и студентов, занимался изучением того, как в городе функционирует система уборки мусора. Школьники посещали все места в городе, куда свозят мусор, и брали интервью у экспертов. Кроме того, ими была разработана серия образовательных программ для населения и сделан 30-минутный документальный фильм. Суть этой и других инициатив Центра – создание образовательной среды, не альтернативной, а скорее позитивно-утопической, идеальной школы демократии, которая рождается внутри существующей политической системы, однако иницируется не политчиновничьим руководством, а местными жителями, лидером которых является в данном случае коллектив художников. Парадоксальным, хотя и не противоречивым, все же кажется на первый взгляд то, что "дистрибуция" подобных проектов происходит в художественной и галерейной среде. Скорее это указывает на то, как взаимодействуют художественные и общественные инициативы в западном мире, где "эстетическое", творческое отношение к действительности является неотъемлемой частью политики.

Другой заслуживающий внимания проект *CUP* был осуществлен в 2006 году в городе Ноксвилль, штат Теннесси, куда Центр поехал по приглашению местной галереи. *CUP* предложил реализовать идею одного из своих членов, Лиз Могел, которая совместно с местными архитекторами и студентами университета создала "Лабораторию Ноксвилль", пытаясь активизировать общественные дебаты о ситуации вокруг местной архитектуры и строительства. Работа эта была далеко не



Галерея Common Room. Вид экспозиции, 2007

простая, если учесть, что Ноксвилль представляет собой образец типичного американского провинциального города, который, в отличие от Нью-Йорка и других метрополий, развивался спонтанно, без всякого плана. Местные политики и бизнесмены используют общественные деньги на городское строительство по собственному вкусу, исключив какое-либо общественное участие в принятии решений о планировании города. В Америке города, подобные Ноксвиллю, не столько растут и развиваются в сторону улучшения инфраструктуры, строительства дорог и школ, сколько растягиваются в пространстве, удлиняя время на переезды, причиняя огромные неудобства местным жителям. Главными характеристиками Ноксвилля – бесформенного, неэкономичного, простирающегося на огромные расстояния ландшафта – стали высокий налог и разбросанное в пространстве население. По мнению художников *CUP*, в городах с подобной неэкономичной структурой гражданская активность населения затруднена, в отличие от городов с четко очерченным планом (как Нью-Йорк, Чикаго или Сан-Франциско). Целью проекта Лиз Могел было вовлечь жителей в дебаты о городском планировании и, обращаясь к их воображению, дать им возможность попытаться представить другую, альтернативную, картину города. После длительного изучения истории архитектуры Ноксвилля художница изготовила из пенопласта контур его территории, нечто вроде матрицы – бесформенной, с торчащими во все стороны линиями бесконечных улиц, дорог и трасс. Этот полый контур раздавался пришедшим на выставку зрителям с просьбой заполнить пустое пространство воображаемой или реальной архитектурой с продуманным и четко обозначенным ее месторасположением. Полученные в процессе работы со зрителями карты Лиз оставляла в галерее в качестве выставочного экспоната.

Возвращаясь к Рансьеру, к его утверждению о снятии ложной оппозиции между искусством-для-искусства и социальным искусством, можно задаться вопросом об описанных выше практиках: что именно эти практики меняют в жизни рабочих, обычных людей или в городском пространстве, что они меняют в отношении условий восприятия (а также приятия или неприятия) произведения искусства? Проблема адаптации выразительных средств и стиля к предмету изображения, т.е. то, что находилось в центре внимания искусства, по праву называвшегося изобразительным, – проблема эта ушла в прошлое. Сейчас, когда нет критериев этических и

гуманистических, а есть только возможность выбора форм и стратегий, художнику остается лишь задать подходящий контекст, в котором его стратегия будет признана адекватной и ценной. Если политика вращается вокруг видимого и вербализованного, вокруг определения пространств и возможностей времени, то эстетические практики – это формы видимого, наглядно выявляющие пространство, которое они занимают, а потому созданное этими практиками является общим (*common*) и причастным всем членам конкретного общества.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Жак Рансьер. "Разделяя чувственное. Эстетика и политика". – С.-Пб., 2007, с. 9-46.

Ольга Копёнкина

Родилась в Минске. Критик и куратор. Работала в Национальном художественном музее Республики Беларусь. С 1994 по 1998 год являлась куратором галереи "Шестая линия". В настоящее время живет в Нью-Йорке.

© 2005—2007, "Художественный журнал", все права защищены. Дизайн сайта — Сергей Корниенко.

Использование материалов возможно только с разрешения редакции.

Разработка и сопровождение — [GiF.Ru](http://GIF.Ru). Редактор сетевой версии журнала — Валерий Леденёв.

Сайт работает на технологии [Q-Portal](#)