

Магун: Вопрос, который мы хотели бы с Вами сегодня обсудить – это связь эстетики с политикой. Можно ли говорить о некотором конкретном типе искусства, который был бы продуктивен и актуален в современной политической и культурной ситуации? Наша гипотеза заключается в том, что этим типом, или даже пониманием, искусства сегодня является авангард, как понятие и как феномен. И это связано с нашей политической ситуацией. Потому что для нас решающим был опыт перестройки. В тот момент мы одновременно открыли для себя определенную демократическую политику и некоторые новые формы выражения. Тогда произошел взрыв интереса и к западному модернизму (не только к классикам 1920х-1930х годов, к Кафке и Джойсу, но и к модернистам второй половины века, вроде Поллока), и к советскому авангарду. Для нас была очевидна связь этого типа искусства с политической эмансипацией. Итак, вопрос – что Вы думаете о применимости и релевантности понятия авангарда?

Рансьер: Интересно, что ваше отношение к авангардному искусству было опосредовано демократическими притязаниями времен перестройки. Это значит, что оно стало актуальным в настоящем именно как феномен прошлого. Вопрос в том, что это за феномен, и что это за прошлое. Похоже, что существует сразу два понятия авангарда и его политического воздействия. Во-первых, есть идея авангарда как искусства, сознательно направленного на то, чтобы создавать новые формы жизни. Таково искусство конструктивистов: Лисицкого, Родченко и т.п. У этих людей был проект изменить мир, используя определенные материалы и формы. Авангардное искусство было, в этом смысле, предназначено для того, чтобы создавать новую ткань общей чувственной жизни, стирая саму грань между художественной и политической сферами. Но Кафка, Джойс или Поллок – это совсем другое дело. Все, что роднит их с вышеупомянутыми художниками – это отрицание стандартного репрезентативного искусства. Но они не стремились создавать новых форм жизни, не хотели объединять искусство с политикой. В этом случае политический эффект искусства состоит в том, о чем Вы упомянули – в трансформации нашего способа чувствовать и думать, в построении нового сенсориума. Но этот сенсориум не является простым следствием желания создать новую форму коллективного опыта. Напротив, в вашем случае именно разрыв между контекстом, в котором работали Джойс и Кафка, и тем контекстом, в котором вы их читали, сообщил им их «политическую» актуальность. Таким образом, я бы сказал, во-первых, что идея авангарда включает в себя две разные вещи, две разные идеи о связи художественного и политического, а во-вторых, что авангард, который вы имели в виду в времена перестройки, был ретроспективной конструкцией. На самом деле, авангардизм и модернизм, поскольку эти термины используются в современных дискуссиях, являются ретроспективными. Эти термины создают иллюзию, что мы можем одновременно иметь налицо два противоположных факта: чтобы был и коллективный импульс к новой жизни, и разделяющий эффект эстетического разрыва.

Виленский: Я хотел бы поставить вопрос, который Вы уже затронули – можем ли мы определить некоторые родовые характеристики авангарда? Например, принцип растворения искусства в жизни. Здесь сразу же обнаруживается прямая связь с политической борьбой: идея, что искусство должно изменять мир. Далее, мне кажется, важно задуматься о мысли Адорно, что искусство должно сохранять не-тождественность и самому себе, и окружающему миру. Важной особенностью авангардных практик является также и то, что авангард отказывается быть только неким осязаемым объектом искусства. Авангард – это всегда композиция различных элементов. Например, вряд ли имеет смысл рассматривать картины Малевича в отрыве от его манифестов, преподавательской деятельности, учрежденных им институций, работ в публичном пространстве. Цена за картину – это рыночная редукция авангарда, но не он сам. Я думаю, что авангард основан на уклонении от фетишизации объектов искусства, которые могут быть куплены и проданы, его главная цель – предоставить субъекту инструменты для самопознания и самораскрытия через переживание эстетического опыта.

Магун: Возможно, определение этих черт поможет нам провести границу между авангардом и модернизмом? Ведь модернизм использует инновативные, нерепрезентативные и т.д. техники, чтобы сублимировать искусство как таковое, создать абсолютное произведение искусства, которое вберет в себя весь мир. А авангард использует те же техники, чтобы сделать обратное: взорвать искусство изнутри и растворить его в жизни, «закончить» искусство, как намечал уже Гегель. То есть в модернизме жизнь растворяется в искусстве, а в авангарде искусство, наоборот, растворяется в жизни.

Рансьер: Непонятно, однако, действительно ли речь идет о тех же самых техниках. Я вообще не уверен, что мы можем описать общую модель модернизма, общую модель художественного разрушения и изменений в формах чувственности и восприятия. На деле художественный модернизм, так же как и авангард, может быть определен и как минималистское изъятие, «отсечение» лишнего, и, наоборот, как избыточность. Модернистское искусство 1910-х – это и создание чистых абстрактных форм в духе Мондриана, и динамический взрыв в духе Боччиони. В обоих случаях налицо разрыв со стандартами фигуративной живописи и скульптуры, но процедуры этого разрыва совсем разные. Точно так же, литературный модернизм включает в себя, с одной стороны, Хлебникова, а с другой стороны, Кафку. Именно поэтому Адорно казалось, что есть некий истинный модернизм (Шенберг) и ложный (Стравинский). Так что я не думаю, что имеется некая общая модель художественного изобретения, которая может служить критерием модернизма. Критерием может быть только определенная связь той или иной художественной практики с современными формами общественной жизни. Модернизм предполагает специфический импульс, своеобразную волю к изменению мира – связать художественную практику с жизненной. Возьмем абстрактную живопись. Вы сами упомянули Поллока. Но если Вы сравните Поллока, скажем, с Малевичем, то ясно, что

для последнего речь шла об изобретении новых общественных форм, новой динамики жизни. А Поллок – это же совершенно обратное! Появление Поллока знаменовало собой конец определенной формы активистского искусства, участия искусства в общественной жизни, которая была очень развита в Америке в 1930-х. Американский абстракционизм 1940-х был возвратом к искусству для искусства, после того как многие художники принимали участие в Народном Фронте. Так что вопрос не в том, чтобы отделить автономный модернизм от авангардизма, понятого как слияние искусства с действительностью. Дело просто в том, что существует два понятия модернизма. Модернисты 1910-х и 1920-х занимались искусством, ориентированным на слияние с жизнью, или хотя бы искусством, чьи формы соответствовали бы формам и ритмам современной жизни. Это верно для таких живописцев, как Малевич, Делоне или Боччиони, для таких архитекторов, как Гропиус или Ле Корбюзье, таких сценографов, как Аппиа, таких режиссеров, как Абель Ганс. Причем большая часть из них не имела четких политических пристрастий. Этот тип модернизма в целом был направлен на адекватность современной жизни. Второе же понятие модернизма было ретроспективно разработано в 1940-е такими теоретиками, как Адорно и Гринберг, и именно в результате провала модернизма в вышеупомянутом первом смысле. Адорно и Гринберг выдвинули на первый план фигуры изъятия, отсечения – абстрактная живопись, додекафоническая музыка, минималистская литература – поскольку они отождествляли это художественное изъятие с избеганием «тоталитарной» воли к слиянию искусства с жизнью и с моисеевым отказом от образов. Поэтому для Адорно именно Кафка и Шенберг стали символами модернизма и современной эпохи. Я бы назвал этот подход после-модернизмом или контр-модернизмом. Правда, ирония в том, что именно этот «после-модернизм» и стал впоследствии главной мишенью критики со стороны «постмодернизма».

Магун: Тем не менее, я бы хотел настоять на том, что между модернизмом и авангардом, или между первым и вторым модернизмом в Вашем определении (и даже между политизированным и деполитизированным крыльями «первого» модернизма), есть все же ряд принципиальных общих моментов. Во-первых, это разрушение формы, фигуры, разбор этой формы на элементы (и это характерно и для минималистской, и для орнаменталистской стратегий). Во-вторых, это постоянная рефлексия над формой, рамкой искусства, включенная в художественное произведение в виде иронии, разрушения репрезентативной иллюзии и т.д. В-третьих, в терминах Вашей же эстетической теории, это внимание к фону, а не фигуре: постоянное обнажение и выставление нетематических зон восприятия. Далее, надо упомянуть, что большая часть значительного искусства XX века, будь то модернизм или авангардизм, склонялась к прозаизации, де-сублимации и де-ауратизации произведения (хотя, конечно, сама потеря ауры может быть ауратичной, а профанация – возвышенной), с энтузиазмом впитывала технологизацию и индустриализацию. Это особенно характерно для авангарда, но и собственно модернизм, в своих эстетических целях, использовал эту тенденцию (например, Джойс, Элиот или поздний Паунд). В Ваших терминах, эта прозаизация и внутренняя критика искусства в высшей степени характерна для обоих крыльев «первого» модернизма, но и минимализм послевоенного модернизма в нее

вполне вписывается. Вообще, и в модернизме, и в авангарде, заложена некая странная утопия – утопия запечатанная, обещание утопии как утопия. Даже у ангажированного Малевича квадрат получился либо черный, непроницаемый (утопия модернизма), либо белый и растворенный в жизни до невидимости (утопия авангарда). В любом случае утопия не раскрывает себя, работает через разрушение значения и предъявление бессмыслицы. Модернизм держит перед миром не отражающее ничего зеркало, а авангард заставляет сырую, необработанную жизнь, бессмысленную телесность прорываться сквозь знаковую и знакомую социальную действительность.

Рансьер: Если вы определяете авангард как импульс растворить искусство в жизни, то в этом случае его определение подпадает под то, что я называю этическим режимом искусства. Когда Платон обсуждает поэзию, то и Платон, и поэты убеждены, что поэзия – это форма воспитания, и вопрос в том, является ли она хорошей формой воспитания. Так что идея вмешательства искусства в жизнь не обладает новизной или чем-то специфически авангардным. Противоречие же эстетического режима искусства в том, что политический потенциал искусства изначально был определен не на основании автономии искусства, а на основании автономии эстетического опыта. Ведь шиллеровская идея “эстетического воспитания человечества” (и все, что за этим последовало) основана на идее, что есть определенный эстетический опыт, который отличен от других привычных человеку форм опыта. До того, как этот эстетический поворот был акцентирован Кантом и Шиллером, формы искусства были всегда связаны с формами жизни – искусство было предназначено выражать религиозную истину или возвеличивать монархов, украшать дворцы и украшать аристократическую жизнь и т.д. Эстетический же разрыв означает, что есть некая определенная сфера опыта искусства, которая не имеет ничего общего с любым видом социальной функции ... Проблема в том, что идея политического потенциала искусства была сначала определена на основе этого разрыва. Это то, что я попытался очертить, когда писал об эмансипации рабочих. Я упомянул там, что эмансипация рабочего была также и эстетической эмансипацией, и что эстетическая эмансипация основывалась на том, что эстетический опыт стал доступен каждому. Эта доступность новой формы опыта стала возможной в силу того, что художественные работы были теперь идентифицированы таким способом, что в них можно было видеть произведения искусства вне зависимости от того, зачем и для кого они были созданы. Утопический потенциал эстетического опыта изначально утвердился на этой “автономизации” эстетического опыта, вырвавшего искусство из плена этического уравнивания между искусством и жизнью. Внутреннее противоречие авангарда в том, что он основывается на потенциале эстетического опыта как опыта автономного и в то же время пытается положить конец этому обособлению, чтобы создать новый сенсориум жизни. Поэтому для меня и невозможно дать четкое определение авангардизма. Авангардизм можно определить как преобразование форм искусства в формы жизни. Но можно и как предохранение автономии эстетического опыта от такого преобразования. Это изъятие можно также описать как утопию, как сохранение утопического обещания, вложенного в само противоречие автономии, в форме завесы или тайны, как это делает Адорно.

Виленский: Очень важно, что Вы упомянули автономию эстетического опыта. Я думаю, что было бы важно пересмотреть идею автономии искусства и связать ее с идеями рабочей автономии, которые развивались в Италии – операистской автономии в смысле самоорганизации культурного производства, которое выступает против рыночной системы и оказывает на нее давление.

Рансиер: Я полагаю, что возможна путаница в понимании термина “автономия”. Я постарался провести различие между автономией эстетического опыта и автономией искусства. Определение эстетического опыта также означает определение особых типов способностей. Искусство – это пространство создания места для проявления неожиданных способностей, что означает также и место для проявления неожиданных потенциальностей. Я думаю, что это понимание отличается от того, которое в него вкладывали итальянские рабочие – “operaisti”. В некотором смысле их автономия означала автономию относительно партийных организаций и профсоюзов. Но это все еще минимальное определение автономии. Реальное содержание автономии – это идея равенства. Это признание и осуществление способностей любого. Итальянские автономисты задействовали эти способности. Но связывали их с чем-то весьма отличным – с представлением о глобальном экономическом процессе, сводя все к идее, что все принадлежит одному и тому же базису. В этом случае все является производством, и эта тотальность производства производит особую форму политической организации (автономию), и затем уже возникает идея полной переводимости опыта работы, политической борьбы, любви, искусства, и так далее друг в друга. Я бы сказал, что эта идея автономии фактически подавляет автономию различных сфер опыта. Теперь об отношениях между искусством и рынком. Давно уже идет поиск формы искусства, которое бы не подчинялось рынку вообще. Сегодня существует форма художественного активизма, требующая, чтобы художники осуществляли только интервенции, действовали непосредственно как политические активисты. Но в каком-то смысле это означает, что искусство остается в собственности художника, например, в форме его действия. Я бы сказал, что это некоторая форма ограничения, потому что когда вы говорите, что искусство – это только действие, что оно не должно быть видимым и рыночным, это означает, что для остальных этот эстетический опыт оказывается недоступен. Также я думаю, что весьма трудно определить художественную практику, исходя из простого отрицания рынка, хотя бы потому, что продать можно все. В 1970-х концептуалисты сказали: если вы не создаете объекты, рынок остается ни с чем, таким образом, это – политическая подрывная деятельность. Н мы же знаем, что случилось с концептуальным искусством. Они не продавали объекты, они продавали идеи! Это своего рода совершенствование капиталистической системы, а не разрыв с ней.

Скидан: Позвольте мне немного сместить ракурс нашей дискуссии и обратиться не столько к визуальным искусствам, сколько к поэзии и литературе. Понятно, что поэзия

пребывает сегодня отнюдь не в центре общественного внимания. Но в 60-70-е., по крайней мере в Советском Союзе, поэзия играла ведущую, незаменимую роль – в силу отсутствия публичной политики, отсутствия легальных структур гражданского общества, которые могли бы транслировать и организовывать дискуссию по философским, политическим вопросам и т.д. Эту задачу взяла на себя поэзия и, худо-бедно, с ней справлялась. Затем, в период перестройки, все изменилось, и сейчас поэзия, безусловно, маргинальное занятие. Отсюда и мой вопрос. Поэзия, это искусство слов, обладает одной любопытной и весьма специфической особенностью, связанной с языком. Я имею в виду негативность языка, которую только поэзия с ее особыми риторическими ухищрениями способна вскрыть и использовать – в противовес триумфальной коммерциализации всего и вся. Поэтому я думаю, что Артем справедливо упомянул такую фигуру, как Кафка. Можно вспомнить Беккета или Бланшо, писателей, работавших напрямую с негативностью – не в смысле даже деформации синтаксиса, слова или нормативной грамматики, но в смысле отказа доводить высказывание до завершения, прибегая к подвешиванию смысла как такового, к негативности как внутренней силе, присущей языку. Ведь когда мы именуем что-либо, мы обычно думаем, что открываем новый смысл или новое пространство для смысла. Но поэзия работает противоположным образом, по крайней мере, (пост)авангардная поэзия. Итак, мой вопрос: что вы думаете о негативности как силе, способной политизировать искусство слов, словесное искусство?

Рансьер: Вопрос в том, как Вы определяете негативность. Я предпочитаю говорить в данном случае о «диссенсусе». «Диссенсус» означает, что под вопрос ставится легитимность существующего разделения слов и вещей, того, как они означают или как скрывают значение. Это может делаться многими способами. Диссенсус всегда отсылает к некоему господствующему состоянию языка. Поэтическая субверсия всегда отсылает к определенному консенсуальному типу языка. А такая консенсуальная практика очень быстро меняется. Например, ясно, что сюрреализм на сегодняшний день в основном интегрирован в господствующий язык.. Я имею в виду, что мы слишком упрощенно понимаем субверсию, как если бы в поэзии как таковой уже заключалась субверсия. Я так не думаю. Есть сила борьбы с господствующими способами предъявления вещей, осмысления вещей, соединения слов и т.д. Но я не думаю, что «негативность» – хорошее название для этой силы. Потому что это слово как раз предполагает тождество между поэтическим изобретением и политической субверсией. Например, если мы определим некий способ соединения слов как негативность, мы наделяем его заранее силой, которая совсем не очевидна. Так, если говорить о Беккете и Кафке, я совсем не уверен, что «негативность» здесь удачное слово. Можно понимать Кафку и как автора, который хочет возобновить традицию сказа, вписать его в модернистскую традицию рассказа — от Мопассана до Борхеса — которая очень многообразна и использует разоблачение, нигилистическую иронию, новую мифологию и т.д. Здесь происходит что-то более сложное и более широкое, чем просто негативность. То же самое верно, кстати, и в отношении минимализма, который часто представляют как некую гарантию политического радикализма. Во Франции в течение последних 20-30 лет была создана большая масса минималистской литературы. Да, она

минималистична, но при этом совершенно консенсуальна и буржуазна.

Магун: Так Вы считаете, что не существует субверсии, внутренне присущей производству искусства, что все зависит от контекста? Но вот возьмем Эйзенштейна и Рифеншталь, двух режиссеров 1930х годов. Оба они работали на тоталитарные режимы, но между их поэтиками есть большая разница. У Эйзенштейна, даже если мы наблюдаем идеологическую сверхдетерминацию, все равно остается импульс негативности. В то время как у Рифеншталь (как и у ряда советских «соцреалистических» авторов) искусство подчинено целям сублимации. Возможно, в великом искусстве есть все-таки нечто неапроприруемое. Да, это адорнианский тезис, но я его использую в смысле, более широком, чем Адорно.

Рансьер: Вопрос в том, можно ли отождествить авангардистский импульс с негативностью. Вот Вы упомянули Эйзенштейна как случай художественной негативности. Но вообще-то неясно, в чем именно заключается сила его фильмов. Возьмем, например, «Генеральную линию». Непонятно, зависит ли сила этого фильма от монтажа или от определенных форм лиризма, отсылающих к русской живописи XIX века – ведь они потрясают, эти огромные полотна с людьми, работающими в поле! Может быть, сила этого фильма связана с этим лиризмом трудового жеста, а вовсе не с монтажом. Точнее говоря, монтаж в этом фильме имеет две разных функции: диалектическая параллель между старым и новым — и это явно не самая замечательная составляющая фильма — и «экстатический» монтаж, как в случае машины по взбиванию сметаны или в случае жатвы, где техническое новшество используется для создания чувства коллективного эпоса. Если здесь и есть «негативность», то она означает сочетание формализма и лиризма, которое бьет мимо цели. С моей точки зрения, эта «негативность» отражает конфликт между эстетическим разрывом и этической волей – конфликт, присущий эстетическому режиму искусства. Но это не то понятие, которое может адекватно объяснить как художественную ткань произведения, так и его политический эффект. Я не говорю, что политическое значение искусства зависит только от контекста. Я просто хочу сказать, что создание политических зон автономии основано на эстетическом опыте, который прямо не вытекает из художественных стратегий творца. Вопрос в том, какие формы восприятия, какое пространство опыта строится на базе художественной практики. Если мы хотим внести свой вклад в создание свободного пространства опыта, то мы должны немного отстраниться от идеи художественной практики как предвосхищения новой жизни.

Магун: Вы говорите, что искусство переформирует отношения между тем, что видимо и невидимо, что приемлемо, а на что смотреть невозможно. Но не существует ли более первичного шага, который искусство должно сделать до этого – некоего фундаментального и как раз негативного жеста, который бы взорвал существующие

границы перед тем, как произойдет какое-либо переформатирование? Любое такое переформатирование опирается на кризис, на определенное разрушение. Можно объяснить этот тезис на примере политической революции. Ведь если мы посмотрим на историю социо-политических форм, то скажем, вслед за Токвилем, что во время Французской революции ничего, собственно, не произошло, шел просто постоянный процесс трансформации. Но мы-то знаем, что было еще что-то – нечто фундаментальное, что превратило эту трансформацию в кризис, перевело медленное разложение во взрыв. Мне кажется, что это важный дополнительный уровень, на котором мы должны рассматривать эстетику.

