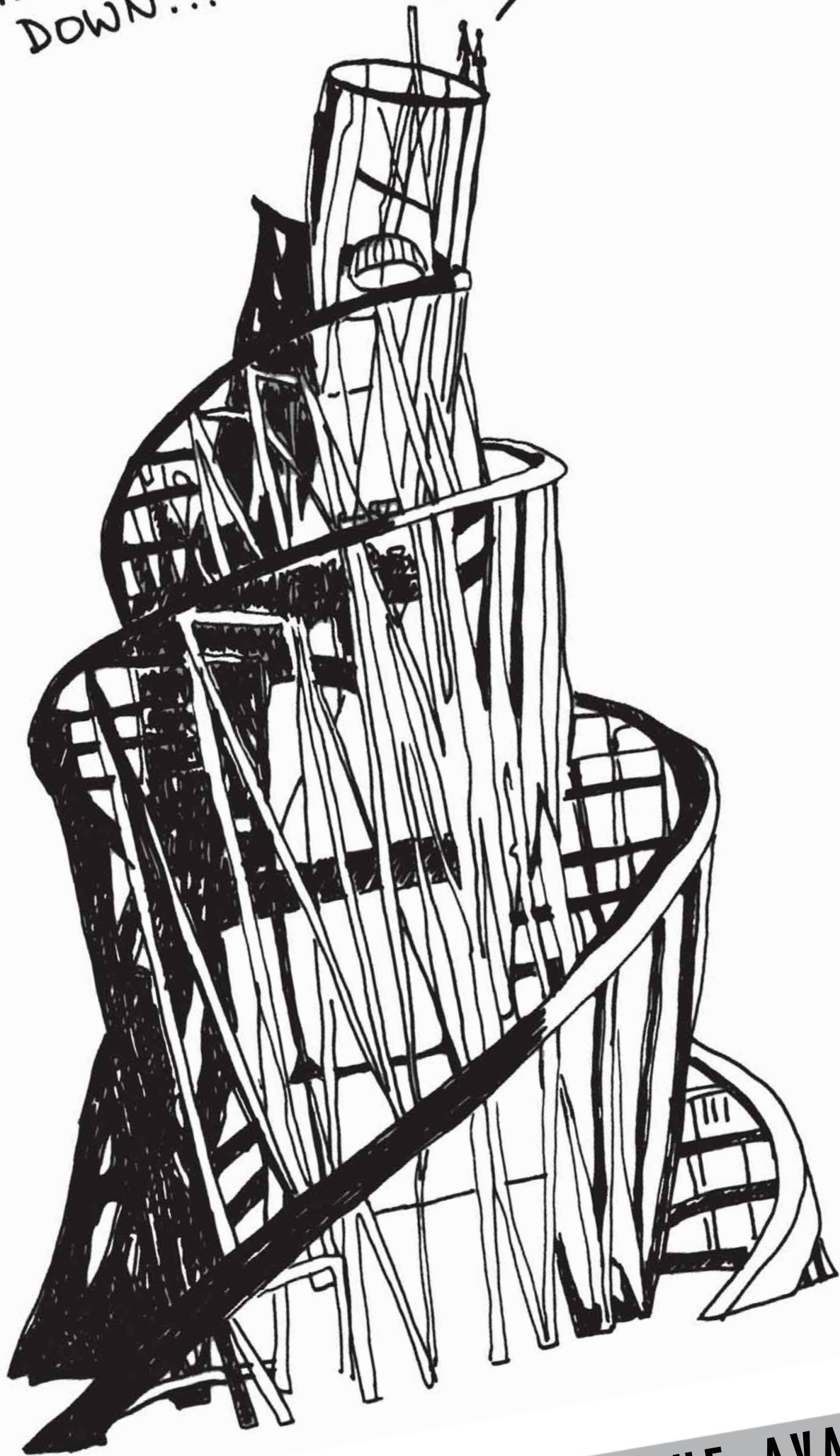


WHAT A PITY - A DEAD END
ITS SUCH A LONG WAY
BACK DOWN...

WE COULD JUST JUMP



ДЕБАТЫ ОБ АВАНГРАДЕ | DEBATES ON THE AVANT-GARDE

ВЫПУСК #17 АВГУСТ 2007 | ГАЗЕТА ПЛАТФОРМЫ "ЧТО ДЕЛАТЬ?"
ISSUE #17 AUGUST 2007 | NEWSPAPER OF THE PLATFORM "CHTO DELAT?"

ISSUE #17 AUGUST 2007 | NEWSPAPER OF THE PLATFORM "CHTO DELAT? / WHAT IS TO BE DONE?"

John Roberts

Avant-gardes After Avant-Gardism

Mention of the avant-garde today is met with a great deal of incredulity. “Where is the avant-garde? I don’t see it, please point it out to me; I am unaware of any groups of artists who operate in ways that might be described as an ‘ism’ or a movement; art today is multiple and plural in its forms and effects, driven by the consequences of the ‘spectacle’ and the demands of the museum and not by revolutionary ideology; I see no radical convergence between art, technology and social transformation; art has long thrown off its utopian zeal and the mythos of universal human emancipation. Forget the avant-garde!”

These admonitions and denials have, of course, been the backbone of postmodern art theory and philosophical aesthetics for the last twenty years, spreading their influence well beyond the confines of debates on art and aesthetics to cultural studies and the cultural left generally. Indeed, across disciplines the end of the avant-garde is held to announce a fundamental breakdown in the relationship between art and modernity. Modern art’s claims to novelty, negation and non-trivial experimentation are finally over it is claimed, or, are so diminished in their impact, as to be completely unidentifiable with the avant-gardes of the 1920s and 1930s. As Eric Hobsbawm argued at the end of the 1990s: “The avant-garde schools since the 1960s - since Pop Art - [are] no longer in the business of revolutionizing art, but of declaring its bankruptcy.” [1] Hobsbawm may have a very different agenda to most postmodern cultural theorists, but he speaks for much of this milieu with these sentiments: by charging modern practice with a falling away from the achievements and ideals of the recent past, the avant-garde is judged to be an exhausted ideology. Consequently talk of the neo-avant-garde can only prolong the agony of this decline, a desperate recuperation of what remains irrecoverable.

This sense of the post-war collapse of the originary avant-garde into ideological assimilation, social irrelevance and parodic historicization, is the commonplace story of our times. However, these feelings are certainly not new to the postmodern, or to the world of old ex-Stalinist historians. The temporalization of the avant-garde as a failed project was also, ironically, one of the recurring debates on the cultural left in the late 1960s and 1970s at the height of the reception of May ‘68 and the new counter-culture. Peter Bürger’s Theory of the Avant-Garde, (1974) [2] is a thoroughgoing critique of what he sees as the idealizations of post-war neo-avant-gardes. Harold Rosenberg’s essay ‘Collective, Ideological, Combative’ (1967) [3] treats post-war art movements as mere substitutes for the originary avant-gardes. And Nicos Hadjinicolaou - from a position to the left of both Bürger and Rosenberg - in his essay ‘On the Ideology of Avant-gardism’ (1982) [4] attacks the ideology of the avant-garde as such. For Hadjinicolaou the neo-avant-garde is complicit with bourgeois culture because its commitment to the supersession of the present contributes to the artist’s acceptance of the market ideology of the ‘new’. The avant-garde, “should be abandoned to the defenders of the established order”, he says. [5]

These critiques of the avant-garde may emerge from a very different cultural moment than late-70s postmodernism, but they all point to a similar set of issues concerning the reception and historicization of the term after WW1: the theorization of the post-war neo-avant-garde as inseparable from the avant-garde’s perceived social and political defeat. But, if this perception of defeat is based on a certain political clarity about the place of Stalinism and fascism in the destruction of the social base of original avant-garde, the history of the avant-garde itself in this writing and in this moment of historical recovery is an uncertain and intangible object. That is, paradoxically, in the late sixties and the early seventies, at the point where the avant-garde was being reconstituted and rehistoricized as a political project across various artistic practices (structuralist cinema, the Situationist International, Conceptual art) the historical and conceptual framework of key works from the 1920s and 1930s were being made available for the first time to a post-war generation of European and North American artists. During this period there is no direct transmission belt to the original avant-garde. Thus a striking disjunction is put in place: as the concept of the avant-garde is being abandoned as a viable model theoretically it also being made available historically and conceptually to a new generation - let us remember artists in the sixties and the seventies had little or no working knowledge of Soviet and Weimar avant-garde practice. The post-war neo-avant-gardes, therefore, are not simply revivals of academically transmitted practices or failed rehearsals of older forms, but, on the contrary, tentative encounters with relatively unknown objects, and as such, an unfolding critical engagement with what is judged to be living and productive and available for further development. In this light the concept of the avant-garde in the neo-avant-garde is actually given work to do, rather than revisited as a ‘style’. Indeed the objects of restylization are cognitively and critically barely visible. This sense of the neo-avant-garde as a product of critical and productive reinscription - and as such the result of a process of historical misrecognition - is absent from Bürger and Hadjinicolaou, because the idea of historical failure (entrapped as it is by the legacy of the Stalinist counter-revolution) outweighs any redemptive model of cultural practice and interpretation.

In this respect the contribution of Theodor Adorno in the first wave of discussion on the avant-garde in the 1960s is crucial to understanding the lopsided direction this debate took, and the limitations of Bürger and Hadjinicolaou and contemporary anti-avant-gardists. In Aesthetic Theory (1970) [6] Adorno recognises the reality of the historical defeat of the Soviet and Weimar avant-gardes and, accordingly, the current the impossibility of art’s critical sublation into life. But, rather than sacrificing the negativity of the avant-garde to some untroubled notion of ‘political art’, or conservative restitution of an older modernism, he rearticulates the question of the avant-garde on the terrain of art’s autonomy. He argues, that with the consumerist assimilation of art into the capitalist ‘everyday’ and with the erosion of an older notion of modernist autonomy, both autonomy and the avant-garde are thereby mutually transformed. The mediating force of this mutual transformation is what he calls the ‘new’. By the ‘new’ Adorno does not mean the faddishly latest, or novel, but the subjective agency by which art is compelled to retain its critical independence from the forces of instrumental reason, social and aesthetic. The ‘new’, or the differential, wills non-identity just as the drive to non-identity wills the ‘new’. As such the ‘new’ is the necessary outcome of the art object itself, the ‘thing’ yet to come that the artist wishes to bring about but does not know in what form he or she will bring it about. Autonomy and the avant-garde, then, are the codeterminate names given to the production of the ‘new’ as the condition of art’s necessary emergence from heteronomy.

On this basis, I would argue, Adorno introduces into the debate on the avant-garde a distinction between the avant-garde as Event and the avant-garde as the temporal experience of modernity. That is, rather than treating the avant-garde as the failed repetition of an original lost moment, he sees the neo-avant-garde as aesthetically and critically equivalent to the early avant-gardes. Accordingly, under conditions of the false sublation of art into everyday life in liberal democracy the avant-garde is an experience of art’s critical persistence, a continually re-staging of art’s own promise, the promise of art’s reconciliation with collective social experience. In this respect, the question of the avant-garde’s vanguard role shifts from the sublation of art under the socialization of technology (as utopianly imagined by Walter Benjamin, but put to cynical work by the cultural industry) to the disaffirmation and rearticulation of modern artistic tradition itself. The ‘new’ is the repetitive and continuous movement of art’s emergence from artistic tradition. In other words, the ‘new’ lies not in the prospect of formal, ‘stylistic’ breakthroughs, but in the possibility of keeping alive art’s non-identity in the face of its own institutionalization and, as such, in the face of the means-ends rationality of capitalist exchange value. Accordingly these forms will of necessity attach themselves to those resources and practices that will requestion the traditions of which they are part.

This understanding of the avant-garde as an open temporal experience rather than as a failed Event became, in the early 1990s, the basis for a number of revivisionist approaches to postmodernism. In response to the melancholic endism of conservative postmodernist theories, that is, theories of the

Джон Робертс

Авангарды после авангардизма

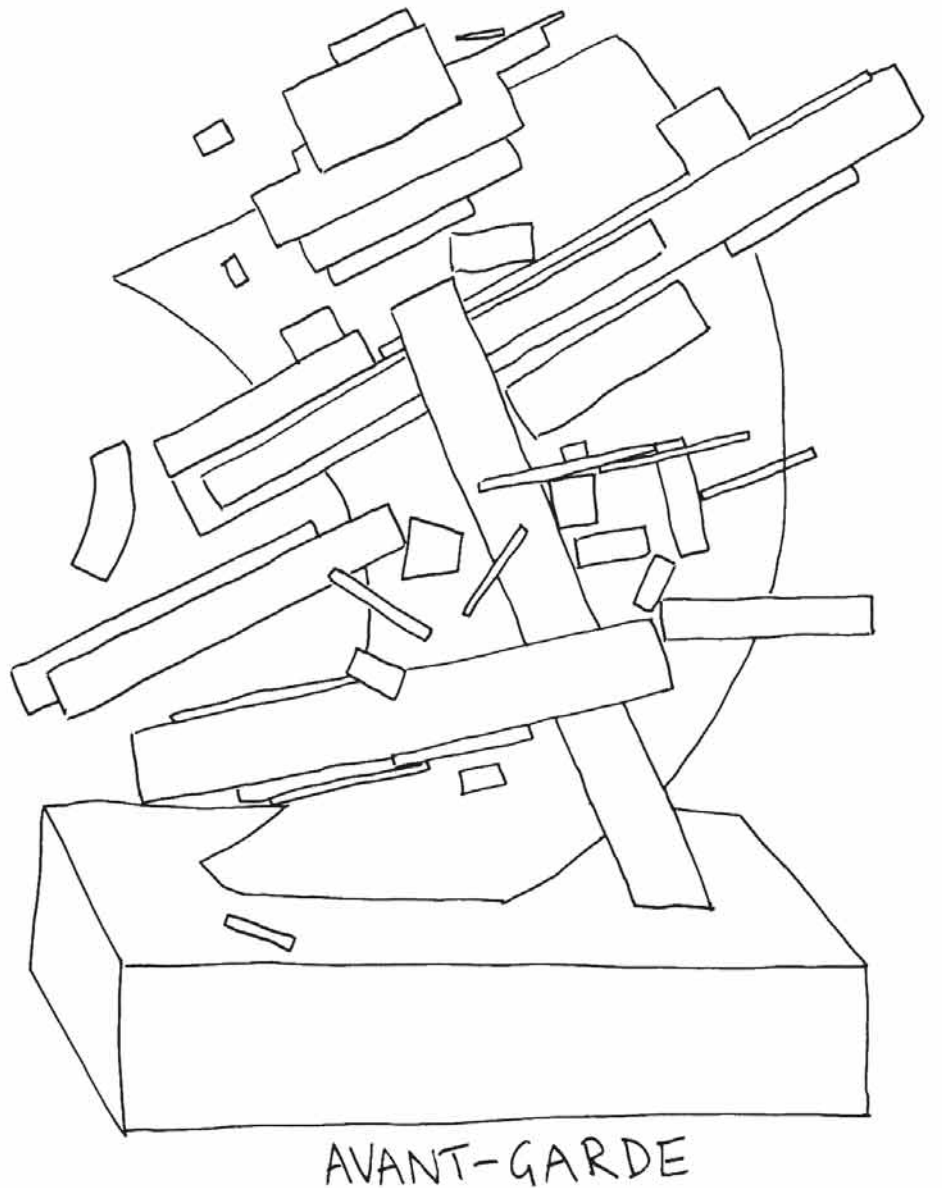
Упоминание авангарда встречается сегодня с огромным недоверием. Где он, этот ваш авангард? Я его не вижу, покажите мне его; я не знаю ни одной группы художников, работающих в манере, которую можно было бы описать как «изм» или направление; искусство сегодня множественно и разнообразно в своих формах и эффектах, им движет зрелище и музей, а не революционная идеология; я не вижу никакого радикального сближения между искусством, техникой и преобразованием общества; искусство давно отбросило свой утопический пыл и мифы об освобождении человечества. Забудьте про авангард!

Эти увещевания и опровержения, безусловно, составляли костяк постмодернистской теории искусства и философской эстетики на протяжении последнего десятилетия, распространив свое влияние далеко за пределы споров об искусстве и эстетике – на исследования культуры и культурных левых вообще. Действительно, в самых разных дисциплинах конец авангарда поддерживается с целью провозгласить фундаментальный спад в отношениях между искусством и современностью (modernity). Утверждается, что требования модернистским искусством новизны, отрицания и необычного эксперимента остались в прошлом, либо их воздействие настолько ослабло, что их уже совершенно невозможно отождествить с авангардами 1920-1930-х гг. Как заявил недавно Эрик Хобсбаум: «Начиная с 1960-х – то есть с поп-арта, – авангардные школы заняты уже не революционизированием искусства, а объявлением о его банкротстве». Хобсбаум может иметь другую программу, нежели большинство постмодернистских теоретиков культуры, однако он выражает настроения большинства принадлежащих к этой среде: на основании обвинений модернистской практики в отступлении от достижений и идеалов ближайшего прошлого, авангарду выносится приговор как исчерпанной идеологии. Разговор о неоавангарде, следовательно, способен лишь продлить агонию этого угасания, безнадежного возрождения того, что не поддается возрождению.

Это ощущение послевоенного коллапса первоначального авангарда, его идеологической ассимиляции, социальной неуместности и пародийной историзации – общее место нашей эпохи. Но не новы эти чувства и для постмодернистских или историков старшего поколения, бывших сталинистов. Темпорализация авангарда как неудавшегося проекта была, по иронии судьбы, одной из постоянно возвращающихся тем в спорах о культурных левых в конце 1960-х и 1970-е гг., на волне рецепции Мая 68-го и новой контркультуры. «Теория авангарда» (1974) Петера Бюргера представляет собой бескомпромиссную критику того, что виделось ему идеализацией послевоенных неоавангардов. Эссе Гарольда Розенберга «Коллективное, идеологическое, воинственное» (1967) рассматривает послевоенные течения искусства как всего лишь суррогаты первоначальных авангардов. А Никос Хаджиниколау – с левых относительно как Бюргера, так и Розенберга позиций – в своем эссе «Об идеологии авангардизма» (1982) напускается на идеологию авангарда как такового. Для Хаджиниколау неоавангард – сообщник буржуазной культуры, потому что его приверженность отмене настоящего способствует принятию художниками рыночной идеологии «нового». Авангард следует оставить поборникам установленного порядка, говорит он.

Эти критические суждения по поводу авангарда могли возникнуть из совсем другого культурного момента, нежели постмодернизм конца 1970-х, но они указывают на сходный ряд вопросов, касающихся как раз таки историзации и рецепции самого этого термина после Второй мировой войны. Иными словами, теоретизация послевоенного авангарда неразрывно связана с рецепцией социально-политического поражения авангарда первого; и, парадоксальным образом, в шестидесятые годы, в тот момент, когда авангард был заново конституирован и заново историзирован как политический проект в различных художественных практиках (структуралистское кино, Ситуационистский Интернационал, концептуальное искусство), впервые сделались доступны историко-концептуальные рамки ключевых произведений 1920-1930-х гг. Так появляется разительное противоречие, или конфликт: в то самое время, как концепция авангарда делается концептуально доступной для нового поколения – не забудем, что в 1960-1970-е гг. художники обладали весьма скромными познаниями о практике советского и немецкого авангарда периода Веймарской республики, – она еще и отбрасывается как жизнеспособная модель теоретически. Послевоенные неоавангарды, следовательно, это не просто неудачные повторения дискредитированных более ранних практик, но утверждение того, что считается живым, продуктивным и пригодным для дальнейшего развития. Как таковая, концепция авангарда – это по существу работа, которую предстоит проделать, а не возвращение к некоему «стилю». Этот аспект авангарда как продукта критического и продуктивного непризнания отсутствует у Бюргера и Хаджиниколау, потому что категория исторической неудачи перевешивает любую нацеленную на воскрешение модель практики, переписывания и интерпретации.

В этом отношении решающим для понимания одностороннего направления, какое принял спор об авангарде, а также ограниченности Бюргера, Хаджиниколау и современных антиавангардистов, является вклад Адорно в первую волну этой дискуссии в шестидесятые годы. В «Эстетической теории» (1970) Адорно признает историческое поражение советского и немецкого авангарда периода Веймарской республики и невозможность критического снятия-растворения искусства в жизни. Но вместо того, чтобы принести негативность авангарда в жертву безмятежному понятию «политического искусства» или консервативному восстановлению в правах более старого модернизма, он переформулирует вопрос об авангарде, перенося его на территорию автономии искусства. Он доказывает, что с потребительской ассимиляцией искусства в капиталистической «повседневности» и с эрозией более старого понятия модернистской автономии, обоюдно преобразуются и автономия, и авангард. Опосредующую силу этой обоюдной трансформации он и называет «новым». Под «новым» Адорно понимает не последний писк моды и не новизну, но субъективную инстанцию, заставляющую искусство сохранять свою критическую независимость от сил инструментального разума, социального и эстетического. «Новое», или различающееся, жаждет нетождественности, в точности как стремление к нетождественности жаждет «нового». Как таковое, «новое» есть необходимый результат самого объекта искусства, еще не созданный «вещи», которую художник хочет вызвать к жизни, но не знает, в какой форме он или она это осуществит. Автономия и авангард тогда суть взаимно обусловленные имена, данные производству «нового» как условию необходимого возникновения искусства из гетеронмии. Исходя из этого, берусь утверждать я, Адорно вводит в спор об авангарде разграничение между авангардом как Событием и авангардом как темпоральным опытом современности (modernity). Иными словами, вместо того чтобы трактовать авангард как неудавшееся повторение изначального потерянного момента, он видит в неоавангарде эстетический и критический эквивалент предыдущих авангардов. Соответственно, в условиях ложного снятия-растворения искусства в повседневной жизни при либеральной демократии авангард предстает опытом критической стойкости искусства, беспрерывным возобновлением собственного же обещания искусства, обещания согласования-примирения искусства с коллективным социальным опытом. В этом отношении вопрос о передовой роли авангарда переходит от снятия-растворения искусства в условиях обобществления техники (это утопическое видение Вальтера Беньямина было цинично задействовано культурной индустрией) к развенчанию и переформулированию самой модернистской художественной традиции. «Новое» – это повторяющееся и беспрерывное движение возникновения искусства из художественной традиции. Иными словами, «новое» брезжит не в перспективе формальных, «стилистических» прорывов, но в возможности сохранять в силе нетождественность искусства перед лицом его же собственной институциализации и, по существу, перед лицом нацеленной на конечный результат рациональности капиталистической меновой стоимости. Как таковые, эти формы с необходимостью примкнут к тем ресурсам и практикам, которые заново будут ставить под вопрос традиции, частью которых они же сами являются.



‘end of modernism’ and the ‘end of art’, Hal Foster and Andrew Benjamin both looked to the reinvigoration of the artistic avant-garde as a way of out postmodernism’s historicism. In ‘What’s Neo About the Neo Avant-Garde?’ (1994), [7] Foster adopts the Freudian notion of *Nachträglichkeit* (deferred meaning) in order to resist Bürger’s punctual understanding of the avant-garde. Far from being a moment where the promise of art’s sublation is lost, the effects and ideals of the original avant-garde are subject to a process of deferred action. The neo-avant-garde emerges through what Foster calls a process of, “protension and retention, a complex relay of reconstructed past and anticipated future”. [8]The pasts of the avant-garde, then, are not held in place by mourning, but opened up to reinscription, under changed social and political circumstances. Andrew Benjamin, proposes a similar kind of Freudian model in *Art, Mimesis and the Avant-garde* (1991). [9] In opposition to the notion of the avant-garde as an enervated tradition, he argues that the emergence of the contemporary from the modern - and therefore by definition the emergence of the avant-garde - is never simply a repetition of the past, but its rearticulation, what he calls the possibility of art’s “anoriginal difference” in the present. Because history remains open the future meanings of art cannot be determined in advance. The present then is fundamentally open to the risk of new meaning, even if the immediate social and political conditions which determine the conditions of such an action prevent such an action taking place.

What unites Andrew Benjamin and Foster is a revision of the dialectic of the avant-garde. Both see the avant-garde as the promissory space in which art articulates and negotiates its open-ended place within artistic tradition, rather than as the agency by which the institutions of art are to be dismantled and sublated into everyday life. The content of the avant-garde’s ‘after life’ then (the Freudian process of deferred meaning) is based on the reworking, in a liberal democratic context dominated by the museum and the mass media, of the constitutive cognitive and epistemological breakthroughs and strategies of the early avant-garde (montage, simultaneity, the critique of the author, the readymade). Whereas the original avant-garde identified a revolution in perception with proletarian political revolution, and therefore with the supersession of the museum, the neo-avant-garde identifies the promise of art’s difference as a task of counter-representation from within the bourgeois art institution. The neoavant-garde regrounds the avant-garde within the dynamics of capitalism’s ‘second-modernity’. On this score, Foster’s avant-garde is close to a counter-hegemonic model in which the ‘politics of representation’ reroute the cognitive and epistemological strategies of the early avant-garde into a form of pluralizing cultural resistance. In Andrew Benjamin the counter-hegemonic model is absent, but the notion of the avant-garde as securing the possibility of art’s emergence from heteronomy into difference is very similar. As Benjamin says, the task of art is to affirm the possibility of the plural present

There is a superficial similarity between Foster and Andrew Benjamin’s avant-garde and Adorno’s avant-garde. All, in a sense, relativize the identity of the avant-garde against the notion of the avant-garde as a failed, punctual Event. The absence of the original collective and vanguard character of the original avant-garde in contemporary neoavant-gardes is not a block on the development of the avant-garde, but the basis by which the avant-garde rethinks its function, suitably qualified. But the implications and outcome are very different between Foster and Andrew Benjamin and Adorno. For Foster and Benjamin the theory of the open-avant-garde is essentially a way of reconstituting the present and futures of art within the boundaries of a stable capitalist art institution. That is, art’s emergence from heteronomy into difference is seen as a kind of a differential handing down of the past from within artistic tradition. As Foster stresses, contemporary neo-avant-gardes enact the postmodern continuity of the early avant-gardes, just as Benjamin describes the contemporary avant-garde in terms of a kind of interdependent pluralizing of inherited tendencies and forms. For Adorno, though, the theory of the open-avant-garde is never so sanguine, because what Adorno call the “impossible trick” [10] of art constantly trying to identify the non-identical, is an inherently destabilizing and self-negating process. Accordingly, there is a strong sense in which the temporality of the avant-garde in Adorno is one riven, ontologically, by internal and external violation, by the symbolic violence of aesthetic ideology - the conflation of art with aesthetics - and the actual violence of the culture industry. The consequence of this is that the emergence of difference from heteronomy in art is subject to forces and constraints incompatible with a notion of the differential handing down of tradition.

Это понимание авангарда как открытого темпорального опыта, а не потерпевшего неудачу События, стало в начале девяностых годов основой для целого ряда ревизионистских подходов к постмодернизму. В ответ на меланхолический финализм постмодернистских теорий, т. е. теорий «конца модернизма» и «конца искусства», Хэл Фостер и Эндрю Бенджамин попытались вдохнуть новую жизнь в авангард как выход из постмодернистского историцизма. В статье «Что нового в неоавангарде?» (1994) Фостер заимствует фрейдовское понятие *Nachträglichkeit* (запаздывание, задержка, отсрочка), противопоставляя его точечному пониманию авангарда у Бюргера. Отнюдь не будучи моментом, где обещание снятия-растворения искусства пошло прахом, эффекты и идеалы первого авангарда подчиняются процессу отсроченного действия. Неоавангард возникает через посредство того, что Фостер называет процессом протенции и ретенции (продления и удержания), сложного чередования реконструированного прошлого и предвосхищаемого будущего.

Прошлые периоды авангарда не скованы тогда скорбью, но открыты для переписывания в изменившихся социально-политических обстоятельствах. В «Искусстве, мимесисе и авангарде» (1991) Эндрю Бенджамин предлагает похожую фрейдовскую модель. В противовес идее авангарда как истощенной традиции, он доказывает, что возникновение современного из модернистского – а стало быть, по определению, и возникновение авангарда – никогда не является просто повторением прошлого, но его артикуляцией заново, тем, что он называет возможностью «неоригинального различия» искусства в настоящем. Поскольку история остается открытой, будущие смыслы искусства нельзя определить заранее. Настоящее тогда фундаментально подвержено риску нового смысла, даже если непосредственные социально-политические условия, определяющие условия такого действия, не допускают, чтобы такое действие имело место.

Эндрю Бенджамин и Фостера объединяет ревизия диалектики авангарда. И тот и другой видят авангард как пространство обещания, в котором искусство артикулирует и обговаривает свое открытое будущим изменениям место внутри художественной традиции, а не как инстанцию или деятельность, предназначенную институты искусства на снос и снятие-растворение в повседневной жизни. Суть «посмертной жизни» авангарда (фрейдовский процесс запаздывающего действия) основывается тогда на переработке в либерально-демократическом контексте, в котором доминируют музеи и масс-медиа, учредительных когнитивных и эпистемологических прорывов и стратегий раннего авангарда (монтаж, simultaneity, критика автора, реди-мейд). Если первый авангард отождествлял революцию в восприятии с пролетарской политической революцией и, следовательно, с отменой музея, то неоавангард опознает обещание различия искусства как задачу контр-репрезентации изнутри буржуазного института искусства. Неоавангард заново укореняет авангард внутри динамики «второй современности» капитализма. В этом отношении фостеровский авангард близок к модели контр-гегемонии, в которой «политика репрезентации» переориентирует когнитивные и эпистемологические стратегии авангарда, превращая их в форму борющегося за многообразие культурного сопротивления. У Эндрю Бенджамин модель контр-гегемонии отсутствует, но его идея авангарда как обеспечения возможности выхода искусства из гетеронмии в различие очень похожа. Как говорит Бенджамин, задача искусства – утверждать возможность многообразия настоящего.

Между авангардом по Фостеру и Эндрю Бенджамину, с одной стороны, и авангардом по Адорно существует поверхностное сходство. Все они в каком-то смысле релятивизируют идентичность авангарда – в противовес представлению об авангарде как о потерпевшем неудачу, точечном Событии. Отсутствие в современных неоавангардах первоначального коллективного и передового характера первого авангарда является не препятствием на пути развития авангарда, но основанием, на котором авангард переосмысляет свою функцию, соответствующим образом уточненную. Однако следствия и результат у Фостера и Эндрю Бенджамин, с одной стороны, и у Адорно с другой, очень разные. Для Фостера и Бенджамин теория открытого авангарда – это по существу способ заново конституировать настоящее и будущее искусства внутри границ стабильного капиталистического института искусства. Иными словами, выход искусства из состояния гетеронмии к различию рассматривается как своего рода дифференцирующая

Tradition is not so much a place open to undetermined reconstitution as a place where cultural and social division is mediated and struggled through and against. The counter-hegemonic entry of the neo-avant-garde in the 1980s into the postmodern art institution, therefore, may advance a formal continuity with the original avant-garde, but it also enacts in significant sense a violation of those violations which are not emanable to aesthetic redemption or semiotic recoding: cultural and social division. In Foster and Andrew Benjamin the space of the avant-garde is essentially de-classed. On this basis there are two things at stake in Adorno’s understanding of the avant-garde, that make it (within limits) a more suitable candidate for a defence of the category of the avant-garde today. First, by insisting on the mediation of cultural and social division as the ground of the production of art’s difference out of the heteronomy of tradition, Adorno’s theory of the avant-garde keeps faith with the ‘violence’ from below, so to speak, of the original avant-garde’s rupture with the art institution; there can be no continuity with the original avant-garde that doesn’t also recognise that the original avant-garde continues to expose the false totality of the neo-avant-garde; and secondly, by insisting on the necessary violations and self-violations involved in art’s task of affirming the non-identitcal, the question of art’s formal continuity with the avant-garde is placed on a more solid subjective footing. That is, if the production of the ‘new’ is not to be confused simplistically with the novel or the faddish, this is because the ‘new’ is the place where the subject’s continuous ‘asocial’ desire is produced. Namely, the sense that the subject is always ‘out of joint’, or in discord, with the situation in which it finds itself and consequently will continually produce aesthetic forms that match this. Adorno does not develop in any depth the temporality of the avant-garde as the temporality of the self-negating subject in Aesthetic Theory, but its significance for his theory makes its insistence all the more important for a workable theory of the avant-garde. As such we need to turn to Hegel and Slavoj Zizek’s reading of Hegel, in order to expand on this question.

In Slavoj Zizek’s recent writing on the Hegelian tradition he argues for a return to the subject. [11] By this he does not mean a return to some notion of the self-transparent subject, but rather to the question Hegel posed in his post-Kantian analysis of the Understanding and Imagination: what is the basis of the relationship between the subject’s would-be spontaneous synthesis of the sensuous manifold into perception and the operations of discursive reason? On what side does of this divide does the temporal experience of the subject actually lie? For Kant this temporal experience lies on the side of discursive reason, of the power of the Understanding to forge the dispersive effects of Imagination into linear and homogeneous patterns. In a way it also lies on this side for Hegel, but for Hegel the Understanding is posited in a fundamentally different way to that of Kant. It is produced out of the Imagination. Hence, the synthesizing activity of the sensuous manifold in perception, which brings experience into new rational wholes, is always being torn apart by the dismembering function of the Imagination in order to be reconstituted into a another order. Kant therefore represses two related issues: the fundamental negativity at the heart of subjectivity, and by extension, the fundamental irreducibility of the subject, its excessiveness, so to speak, over and above the chain of natural and social causality in which it is embedded. There is always something, an intractable or irreducible remainder in the subject, that makes the subject resists its full absorption into its surroundings. In these terms Zizek goes one step further than Hegel in arguing that Hegel’s ‘dismemberment’ indicates an even more primordial force at work in the subject, a pre-synthetic imagination which continually “enables us to tear the texture of reality apart”. [12] The idea therefore that there is a pure sensuous manifold unaffected by the disruptive function of the Imagination is a myth.

The implication of this for a workable theory of the avant-garde rests, accordingly, on the possible link between the temporal-spatial dismemberment of the subject and the violating and self-violating forces at work within the avant-garde’s mediation of social and cultural division. Indeed, we might develop the open-model of the avant-garde one step further and say that in a non-trivial sense the temporality of the avant-garde is another name for the irreducible infinity of the subject. By identifying the temporal experience of the subject as being ‘out of joint’, with the temporal experience of the avant-garde artist as being ‘out of joint’ within his or her engagement with tradition, the agency of the ‘new’ in art is no more nor less than the mediating category of the subject’s resistance. On this basis the avant-garde is not something imposed on an heterogeneous community of practioners, but the space in which immanent logic of the artist’s relationship to tradition and the social world is practised. But if this connection deepens the open avant-garde model ontologically, it also has important and specific political ramifications. For by establishing the subject as fundamentally ‘out of joint’, the possibility of the ‘new’ as a break from within tradition is also opened up to the possibility of the qualitatively ‘new’, to the Event that doesn’t just rework the already given, but emerges without precedent, to produce a rupture in the present: the Event which cannot be predicted with reference to pregiven circumstances and limits. One of the problems with the postmodernist version of the open-avant-garde model is that this qualitative break to the new within the ‘new’ as “anorginal difference” is repressed. In fact in postmodernism there is no past or futural Event that can possibly break through the present, because every Event falls back into a homogeneous, linear, schematized time. Revolutions are always being rewritten as interruptions. As such what is absent from the open-avant-garde’s model of “anoriginal difference” is that its understanding of art’s emergence from heteronomy is unable to accommodate the possibility of an artistic act that is part of an Event that “tears the texture of reality apart” without warning, and therefore breaks the preexisting symbolic network.

In these terms I want to advance a theory of the avant-garde in which the avant-garde as Event and temporal process interconnect. Or rather, I want to advance a theory in which the Event of the avant-garde imposes itself on the temporal avant-garde model not as the failed Event which enervates tradition and which the present simply accommodates, but the failed Event that produces a repressed potentiality in the present that stands to break open tradition. This does not mean, for example, that the failed and interruptive Event of the original avant-garde is about to return fully emergent. But, rather that to hold to the truth of the failure of the original avant-garde is to always hold on to the truth of its unfulfilled universal dimension which the untruth of capitalism holds in place. This why we need an open theory of the avant-garde which identities the freedom of art with that which is not yet caught up in the web of necessity. A theory of the avant-garde which incorporates the repressed potential of the failed revolutionary Event and the ‘asocial’ desire of the subject.

Footnotes:

1. Eric Hobsbawm, Behind The Times, The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes, Walter Neurath Memorial Lecture, Thames & Hudson, 1998
2. Peter Bürger, Theory of the Avant-Garde [1974], University of Minnesota, 1984
3. Harold Rosenberg, ‘Collective, Ideological, Combative’, in Avant-Garde Art, eds Thomas B. Hess and John Ashbery, Macmillan, New York 1967
4. Nicos Hadjinicolaou, ‘On the ideology of avant-gardism’, Praxis No.6 1982
5. Ibid, p62
6. Theodor Adorno, Aesthetic Theory,[1970], Routledge & Kegan Paul 1984
7. Hal Foster, ‘What’s Neo About the Neo Avant-Garde’, October No.74 Fall 1994
8. Ibid, p30
9. Andrew Benjamin, Art, Mimesis and the Avant-garde, Routledge 1991
10. Theodor Adorno, Aesthetic Theory, Routledge & Kegan Paul, 1984, p33
11. See for example, The Ticklish Subject, Verso 1999
12. Slavoj Zizek, The Ticklish Subject, Verso 1999, p32

John Roberts is author who is based at the University of Wolverhampton and has published works on Marxist critiques of art and everyday, lives in London

передача прошлого из поколения в поколение внутри художественной традиции. Как подчеркивает Фостер, современные неоавангарды реализуют постмодернистскую преемственность по отношению к предыдущим авангардам, и в точности так же Бенджамин описывает современный авангард в терминах своего рода взаимозависимой плюрализации унаследованных от прошлого тенденций и форм. Для Адорно, однако, теория открытого авангарда не столь оптимистична, поскольку то, что он называет «невозможным кунштуком» искусства, неустанно пытающегося отождествить нетождественное, это по сути своей дестабилизирующий и направленный на самоотрицание процесс. Соответственно, темпоральность авангарда у Адорно – это онтологически разорванная темпоральность, и разрывается она под воздействием внутреннего и внешнего насилия: под воздействием символического насилия эстетической идеологии (соединения искусства и эстетики) и фактического насилия культурной индустрии. Отсюда следует, что в искусстве рождение различия из гетеронмии зависит от сил и ограничений, несовместимых с понятием дифференцирующей передачи традиции из поколения в поколение. Традиция – это не столько место, открытое для недетерминированного конституирования заново, сколько место, где культурно-социальное разделение опосредуется и сталкивается с противоборством. Вхождение неоавангарда как контр-гегемонии в постмодернистский институт искусства в 1980-х может, следовательно, способствовать формальной преемственности с первоначальным авангардом, но в значительной степени оно осуществляет также и насильственное нарушение тех нарушений, которые не поддаются эстетическому воскрешению или семиотическому перекодированию: культурно-социальное разделение. У Фостера и Эндрю Бенджамина пространство авангарда по существу деклассированно.

Отсюда в адорнианском понимании авангарда на карту поставлены две вещи, которые делают это понимание (в определенных пределах) более подходящим кандидатом на роль защиты категории авангарда сегодня. Во-первых, настаивая на опосредовании культурно-социального разделения как основе производства различия искусства из гетеронмии традиции, теория Адорно хранит верность «насилию снизу», так сказать, первого авангарда, порвавшего с институтом искусства; не может быть никакой преемственности с первым авангардом, каковая не признает также и того, что первый авангард продолжает разоблачать ложную тотальность неоавангарда. Во-вторых, настаивая на необходимых насильственных нарушениях и насилии, направленном на себя самое, связанных с задачей искусства утвердить нетождественное, Адорно ставит вопрос о формальной преемственности по отношению к авангарду на более твердую субъективную почву. Другими словами, если производство «нового» не следует путать на упрощенный манер с новизной или мимолетной модой, так это потому, что «новое» является местом, где непрерывно производится «асоциальное» желание субъекта. А именно, чувство, что субъект всегда «out of joint»*, пребывает в разладе с ситуацией, в которой он обнаруживает себя и, следовательно, будет постоянно производить соответствующие этому состоянию эстетические формы. В «Эстетической теории» Адорно не разрабатывает сколько-нибудь глубоко темпоральность авангарда как темпоральность самоотрицания субъекта, но ее значение для его теории делает ее настойчивость тем более важной для любой работающей теории авангарда. По существу мы должны обратиться к Гегелю и прочтению Гегеля Славоем Жижекком, чтобы осветить этот вопрос.

В своих недавних работах о гегельянской традиции Жижек выступает за возвращение к картезианскому субъекту. Под этим он подразумевает возвращение не к какому-то самопрозрачному субъекту, а к вопросу, который Гегель поставил в своем посткантианском анализе Рассудка и Воображения: на чем основывается отношение между предположительное спонтанным синтезом чувственного многообразия в восприятие, осуществляемого субъектом, и операциями дискурсивного разума? По какую сторону этого водораздела находится темпоральный опыт субъекта? <...> В субъекте всегда имеется нечто, некий неподатливый и несводимый остаток, заставляющий субъекта сопротивляться полному растворению в окружающей его среде. С этой точки зрения Жижек идет на шаг дальше, чем Гегель, утверждая, что гегелевское «расчленение» указывает на еще более первичную силу, действующую в субъекте – досинтетическое воображение, каковое непрерывно «позволяет нам разрывать ткань реальности». Таким образом, идея, что имеется чистое чувственное многообразие, незатронутое разрушительной функцией Воображения, – это миф.

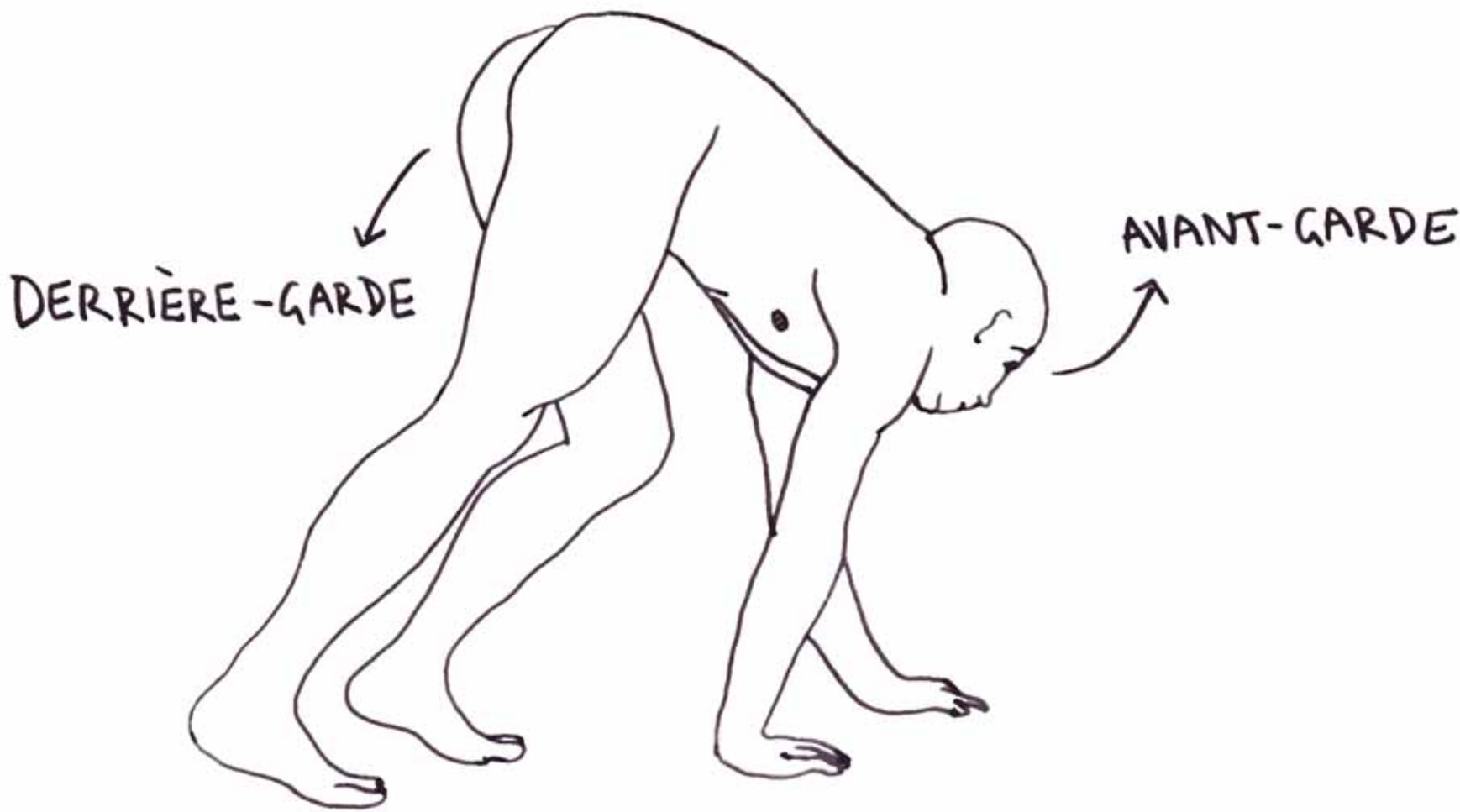
Последствия этого для приемлемой теории авангарда зависят, соответственно, от возможной связи между пространственно-временным расчленением субъекта и разрушительными и направленными на саморазрушение силами, действующими в опосредовании авангардом социально-культурного разделения. В самом деле, мы можем сделать следующий шаг в развитии открытой модели авангарда и сказать, что в нетривиальном смысле темпоральность авангарда – это другое имя для несводимой безграничности субъекта. В силу отождествления темпорального опыта субъекта как «out of joint» с темпоральным опытом авангардного художника как «out of joint» внутри традиции, инстанция «нового» в искусстве предстает не больше и не меньше как опосредующей категорией сопротивления субъекта. Поэтому авангард – это не нечто навязанное разнородному сообществу практиков, но пространство, в котором на практике осуществляется имманентная логика отношения художника к традиции и социальному миру. Но если эта связь углубляет открытую модель авангарда онтологически, у нее есть также и важные политические ответвления. Ибо, устанавливая субъекта как фундаментально «out of joint», возможность «нового» как разрыва изнутри традиции также раскрывается навстречу возможности качественно «нового», События, которое не просто перерабатывает уже данное, но возникает беспрецедентно, чтобы произвести разрыв в настоящем: События, которое не может быть предсказано в отношении заранее заданных обстоятельств и границ. Одна из проблем с постмодернистской версией модели открытого авангарда в том, что в ней этот качественный прорыв к новому внутри «нового» как «неоригинального различия» подавлен. В постмодернизме фактически нет прошлого либо грядущего События, которое могло бы прорваться сквозь настоящее, потому что каждое Событие отступает в гомогенное, линейное, схематизированное время. Революции всегда переписываются как прерывания. Что отсутствует в модели «неоригинального различия» открытого авангарда, так это то, что его понимание возникновения искусства из гетеронмией неспособно вместить возможность художественного акта, который является частью События, внезапно «разрывающего ткань реальности», а, следовательно, размыкающего и предсуществующую символическую цепь.

С этой точки зрения, я хотел бы выдвинуть теорию авангарда, в которой соединяются авангард как Событие и темпоральный процесс. А точнее, я хочу выдвинуть теорию, где Событие авангарда накладывается на темпоральную модель авангарда не как неудавшееся Событие, которое истоцает традицию и которое настоящее просто вмещает в себя, но как неудавшееся Событие, порождающее подавленную потенциальность, готовую взломать традицию. Это не означает, к примеру, что неудавшееся и прерывающее Событие первого авангарда готово вернуться полностью, «во всей красе». Но, скорее, что держаться истины неудачи первого авангарда – это всегда держатся за истину его несбывшегося универсального измерения, скованного ложью капитализма. Вот почему нам нужна теория открытого авангарда, отождествляющая свободу искусства с тем, что еще не поймано в паутину необходимости. Теория авангарда, включающая в себя подавленный потенциал неудавшегося революционного События и «асоциальное» желание субъекта.

* Шекспировская аллюзия (см. слова Гамлета «The time is out of joint»), то есть время вывихнуто, расшатано, сорвалось с петель, или, как предпочитают говорить со сцены, «Распалась дней связующая нить»). – прим. переводчика.

Перевод с англ. Александра Скидана

Джон Робертс, автор и марксисткий критик искусства, живет в Лондоне



Jacques Ranciere in Conversation with Chto delat | You Can't Anticipate Explosions

Magun: The question we would like to discuss with you today is the connection between aesthetics and politics. Is there a specific type of art that would be both productive and relevant to the contemporary political and cultural situation? Our hypothesis is that the avant-garde – both as a phenomenon and a notion - could be important for us today. This view comes out of our historical situation, which was shaped by the constitutive moment of perestroika. As democratic mobilization challenged the authoritarian and corrupt power of the Soviet state, there was a major revival of interest in both Western modernism (not just Kafka and Joyce, but also Pollock, etc.) and the Soviet avant-garde art of the 1920-30s; what seemed important was the conjunction of this type of art with political emancipation. What do you think? Is the avant-garde is still usable as a notion?

Rancière: What strikes me is precisely that your relation to avant-gardist art was mediated through the democratic aspirations of the time of the perestroika. This means that it took its relevance in a certain present as a thing of the past. The question is: what thing and what past exactly? It seems to me that there are two concepts of avant-garde art and of its political effect. There is the idea of avant-garde art as an art intentionally designed to create new forms of life. Such was the art of the Russian futurists and constructivists, the art of El Lissitzky, Rodtchenko and their likes. They were people who really had a project to change the world, using certain materials and certain forms. Avant-garde art, in that way, was destined to create a new fabric of common sensible life, erasing the very difference between the artistic sphere and the political sphere. When you mention Kafka, Joyce or Pollock, it is not the same at all. What they have in common with the former is the rejection of standard representational art. But they did not want to create new forms of life, they did not want to merge art and politics. In this case, the political effect of art is something like what you mentioned: a transformation of our ways of feeling and thinking, the construction of a new sensorium. But this new sensorium is not the consequence of a desire to create new forms of collective experience. Instead it is the very break between the contexts in which Joyce or Kafka created and the context in which you read them that gave them their “political” relevance. So, I would say, first, that the idea of the avant-garde entails two different things, two different ideas of the connection between the artistic and the political, second, that the concept of the avant-garde that you had in mind at that time was a retrospective construction. As a matter of fact, avant-gardism and modernism as they are used in contemporary debates are retrospective constructions that are supposed to allow us to have it both ways: to have both the collective impulse and aspiration to a new life and the separating effect of the aesthetic break.

Vilensky: Still, maybe we can start by positing some generic features of the avant-garde. For example, what immediately springs to mind is the principle of sublation of art into life. Then, of course, there is the direct connection with political struggle, and the idea that art should and must change the world, on different levels. Then, there is also a very interesting idea, and a very complicated one, coming from Adorno, namely that art should keep its own non-identity. To me, this means that the avant-garde is not about some tangible object of art, it's always about the composition of different things. For

example, Malevich was not just about pictures. Actually most of his paintings were sketches for large-scale public art projects. So I think that avant-garde is based on the rejection of fetishization into objects that are bought and sold; its main goal is to supply the subject with instruments for self-knowledge and self-realization through aesthetic experience.

Magun: Maybe the definition of such features could help us to draw a line between the avant-garde and modernism? Because modernism uses innovative, non-representative techniques to sublimate art as such, to make an absolute work of art that would contain the entire world. The avant-garde uses the same techniques to do the opposite: to break up art, to explode art into life, achieving a kind of a Hegelian end of art. So, modernism would mean “life absorbed into art,” and avant-gardism “art absorbed into life.”

Rancière: It's unclear if the techniques really are the same. I wonder whether you can describe a general model of modernism, a general model of artistic destruction and change in the forms of perception and sensibility. In fact, artistic modernism, just as avant-gardism, can be defined either in terms of minimalist subtraction or in terms of excess. Modernist art in the 1910s may mean the creation of pure abstract forms in the way of Mondrian or the dynamic explosion in the way of Boccioni. In both cases, there is a rupture with the standards of figurative painting or sculpture, but it is not the same procedure. In the same way, literary modernism could mean Khlebnikov as well as Kafka; in the 1940s, Adorno still had to oppose a true (Schönberg) and a false (Stravinsky) musical modernism. So I don't think that there is a kind of general model of artistic invention that can define art's modernism. It has to be defined by a certain connection of artistic practice with the modern forms of social life. Modernism involves a specific impulse, some kind of will to change the world, to connect the forms of artistic practice with forms of life. Let us think about abstract painting: you took the example of Pollock, but if you compare Pollock to, for example, Malevich, it is clear that for the latter it was a question of inventing new social forms, new dynamics of life. And in Pollock, it's absolutely the contrary. With Pollock it was the end of a certain form of activist art, of a certain form of involvement of art in social practice that had been very strong in the United States in the 1930s. The American abstraction of the 1940s was a return to art and only art, after the involvement of many artists in the Popular Front. So it is not a question of separating autonomous modernism from avant-gardism viewed of as the fusion of art and life. The point is that there are two concepts of modernism. The modernists of the 1910s and 1920s were concerned with an art oriented towards the fusion of art and life, or at least with an art whose forms would match the forms and rhythms of modern life. This is true for painters like Malevich, Delaunay or Boccioni, for architects and designers like Gropius or Le Corbusier, stage designers like Appia, film-makers like Abel Gance, most of which had no political avant-gardist commitment. That modernism in general was about an art fitting modern life. The second concept is that which was elaborated retrospectively in the 1940s by theorists like Adorno and Greenberg as a consequence of the former's failure. They privileged figures of “subtraction” – abstract painting, dodecaphonic music, minimalist literature- because they equated that artistic

subtraction with the withdrawal of the “totalitarian” will to merge art into life and eventually with the mosaic rejection of the images. That's why Kafka and Schönberg became emblems of modernity for Adorno. I would call it an after-modernism or a counter-modernism. Ironically, it is that after-modernism that became the target of post-modern criticism.

Magun: Nevertheless, I want to insist that we have to distinguish between the avant-garde proper and a broader modernism, between a first and a second modernism as you define them (just as we would have to differentiate w between the politicized and depoliticized wings of the “first” modernism), but there are still a number of important moments that they have in common. First, this is the destruction of form, of figure, and disassembly of this form into elements, characters of both minimalist and ornamental strategies. Second, there is a constant reflection on form and art's framing, included in the artwork as a form of irony or the destruction of representative illusions etc. Third, in the terms of your own aesthetic theory, it is the direct presentation of background and not of the figure, the revelation of the non-thematic layers of perception. Of course, in the 20th century, most of the great art of both types tended towards prosaization, de-auratization, in terms of Benjamin (even though the loss of aura can of course itself be auratic), and an enthusiastic absorption of technologies and industrialization. This is more characteristic of avant-garde, but there was such trend in the modernism, too (if you take Joyce, Eliot or the late Ezra Pound). In your terms, this is a prosaization and inner critique of art is most characteristic of both wings of the “first” modernism, but the minimalism of post-war modernism also fits into this quite well. In general, both modernism and the avant-garde, are imbued with a strange kind of utopia, one that is sealed; it is a promise of utopia, or the utopia of promise. Even Malevich's square is either black and impenetrable (the utopia of modernism), or white and dissolved into life to the point of being unrecognizable (the utopia of the avant-garde. In both cases, art fails to unfold, and works through the destructions of significance and the declaration of senselessness. Modernism holds a mirror that does not reflect anything to the world, while the avant-garde forces raw, crude life and its senseless corporeality to emerge from behind the familiar reality of significance...

Rancière: When you designate avant-gardism as an impulse to put art into life, the point is that this definition of avant-gardist art may come down to what I called the ethical regime. When Plato discusses poetry, both Plato and the poets are convinced that poetry is a form of education, and the question is, whether it is a good form of education. So, the idea of the intervention of art into life is not something novel or specific to avant-gardism. In a certain way, it is something from the past. The contradiction of the aesthetic regime of art is that the political potential of art is first defined not on the basis not of the autonomy of art, but of the autonomy of aesthetic experience. Because Schiller's idea of the “aesthetic education of humanity” (and all that followed) is based precisely on the idea that there is a very specific aesthetic experience that is at odds with normal forms of experience. Before this aesthetic turn, which was punctuated by Kant and Schiller, forms of art were always connected with forms of life, art was destined to

express religious truth or the majesty of the monarchs, to decorate palaces and enchant aristocratic life, etc. And the aesthetic break means that there is something as a specific sphere of experience of art, which has nothing more to do with any kind of social function ... The problem is that that the idea of the political potential of art was first defined on the basis of this disruption. This is what I tried to describe when I spoke about workers’ emancipation. I mentioned there that worker’s emancipation was also aesthetic emancipation, and that aesthetic emancipation precisely had to do with the fact that there was something as an aesthetic experience available to everybody. That availability of a new form of experience was possible because art works were now identified in such a way that they could be seen as works of art regardless of why and for whom they had been created. The utopian potential of aesthetic experience was first predicated on that “autonomisation” of aesthetic experience from the ethical adequation between art and life. The internal contradiction of avant-gardism is that it is defined on the basis of the potential of the aesthetic experience qua autonomous experience, and at the same time it tries to stop precisely this separation in order to create a new sensorium of common life . This is why for me it is impossible to give an unequivocal definition of avant-gardism. Avant-gardism may be defined as the transformation of the forms of art into forms of life. And it may be defined as the preservation of the autonomy of aesthetic experience from that transformation. This withdrawal can also be described as a utopia, as the preservation of a utopian promise enclosed in the very contradiction of autonomy, in the form of the veil or the enigma as with Adorno. I’d say that both positions have good arguments precisely because they reflect the original contradiction I indicated above.

Vilensky: It is very important that you mentioned the autonomy of aesthetic experience. I think it would be interesting to reconsider the idea of art’s autonomy in relation to ideas of workers’ autonomy that were developed in Italy by the Autonomia Operaia. Not separation in the Adornian sense, but autonomy in the sense of the self-organization of cultural production that countermands the market system with a pressure of its own...

Rancière: Well, I think there may be confusion about the word “autonomy”. I tried to distinguish between the autonomy of the aesthetic experience and the autonomy of art. Defining the aesthetic experience also means defining a specific kind of capacity. Art is about creating a space for unexpected capacities, which means also space for unexpected possibilities. I think that is not the same as the idea of autonomy in the sense, for instance of the Italian “operaisti” . In a sense their autonomy meant the autonomy with respect to the organization of parties, communist parties and trade unions. This is still a minimal definition of autonomy. The real content of autonomy is equality: it is the recognition and the enforcement of the capacity of anybody. The Italian autonomist movement involved that capacity. But it tied it up with something quite different, which is a view of the global economic process coming down to the idea that everything belongs to the same basis. Then everything is production, and this form of production produces this form of organization, and then there is a complete translatability between working, struggling, loving, making art, and so on. I’d say that this idea of autonomy in fact suppresses precisely the autonomy of the spheres of experience. And with respect to the relation between the art and the market – there has already been a long search for a form of art that would not be marketable at all. Today there is a form of artistic activism that asks artists to make only interventions, to act directly as political activists. But this means in, a certain way, that you keep art as the property of the artist, for instance as an action of the artist. I’d say that this is a certain form of deprivation, because when you say that art is action, that it must not be made visible and marketable, this means that aesthetic experience is not made available to anybody. Also, I think, it’s quite difficult to define artistic practice on the negative basis of doing something that would not be marketable, because everything can be marketable. In the 1970s, the conceptual artists said: if you don’t create objects you don’t create anything for the market, and thus it is political subversion. We know what happened to conceptual art, right? They did not sell objects, they sold ideas! It’s a kind of perfection of the capitalist system, and not at all a break with it.

Skidan: Maybe I can shift the angle of our discussion a little bit? I’d like to talk about poetry and literature. In the Sixties and Seventies, in the Soviet Union at least, poetry was a very powerful thing. There was no public politics that could translate and organize discussions on philosophical and political issues, so poetry took over this task. Then, in the late Eighties and Nineties, this collapsed totally; poetry is now something very marginal. So, I’d like to turn to this art of words to say that there is a very interesting and special option in language. Mainly the negativity of the language which only poetry and special rhetorical devices can uncover and use, in opposition and in resistance to these marketable things. That’s why I think Artem is right in referring to figures like Kafka. One could also think of Beckett or Blanchot, whose strategy it was to work directly with negativity – not in the sense of deformation of syntax, words, or normative grammar, but as a special strategy which refuses to bring an expression to fulfillment, which works in suspension and negativity as the inner force of every language. Because when we name, we usually think that we open a new meaning or a new space for new meaning. I mean that poetry works vice versa, at least the avant-garde and post-avant-garde poetry. So what do you think about this negativity as a force of politicizing the art of words?

Взрывы непредсказуемы | Жак Рансьер

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?

Rancière: Well, the question is how you would define “negativity.” I prefer to speak in terms of dissensus. “Dissensus” means that you question the legitimacy of the division of things and the division of words, of how they mean or of how they conceal the meaning — and this can be done in many ways. This dissensus always refers to a certain dominant state of language. So I’d say that the poetic subversion is always referred to a certain consensual type of language. And the consensual or dominant practice of language changes very fast. It is clear for instance that surrealism has by now been mostly reintegrated in the dominant language. Surrealism as a kind of uncanny connection between words is today the principle of many advertising slogans. So what I mean is that perhaps there is a too easy idea of the subversion, as if there was a power of subversion in the poetry as such - no I don’t think so. There is a power to struggle against the dominant ways of presenting things, making sense of things, of connecting words and so on. But I’m not sure that negativity is a good term for this . Because negativity is one of those terms that precisely anticipate and presuppose a kind of identity between political invention and political subversion. For instance if we define a way of connecting words with words as negativity, we bestow it in advance with a power which is not that obvious. For instance – speaking of Kafka and Beckett – I’m not sure that negativity is a good word for defining Kafka’s art. You can also think of Kafka as of a writer who wants to renew the tradition of the fable, you can inscribe it inside a modernist tradition of the short story- from Maupassant to Borges - which is multi-faceted and whose structure has many various , if not antagonistic, implications and uses : social denunciation, nihilistic irony, new mythology, etc. It is something wider and much more complex than the idea of negativity. The same, by the way, is true of the idea of minimalism, as though minimalism was kind of a guarantee of political radicalism. In France, for the last 20 or 30 years you know, there has been produced a big bulk of minimalist literature. Yes, it is minimal - but it is generally consensual and bourgeois. It has nothing to do with any kind of political subversion.

Magun: So there is no such thing as subversion and everything depends on context? Take, for example, Eisenstein and Riefenstahl. Both worked for totalitarian regimes, but there is a difference in their poetics. In Eisenstein, even though we see the ideological overdetermination, we still see the avant-gardist impulse, negativity preserved, while Riefenstahl (like many “socialist realist” authors) art is subordinated to the goal of sublimation. Maybe there is something in great art that cannot be appropriated. It is an Adornian argument but I am using it here in a sense that is larger than the Adornian one.

Rancière: The point is to know to what extent you can identify avant-gardist impulse with negativity. Well, you mentioned Eisenstein as a case of artistic negativity, because of his theory of montage and his practice of fragmentation. But it is unclear, you know, on what exactly the power of Eisenstein’s movies was predicated. Let us take, for example, “The General Line”. It’s unclear whether the force of this film was predicated on the montage or on the certain forms of lyricism reminiscent of the Russian paintings of 19th century, they are striking, those huge paintings of people working in the fields! Perhaps the force of this film is related to this kind of lyricism of the gesture of work, you know, and not actually with the montage. More precisely the montage has two different uses in his film: there is the dialectical parallel between the old and the new, which is certainly not the most exciting in the film; and there is the “ecstatic” montage in the sequences of the cream machine or of reaping in which the technical innovation is used to order to provide a sense of collective epics. “Negativity” here eventually means a combination of formalism and lyricism that fell off target. From my point of view it reveals the tension between aesthetic separation and ethical will which is inherent in the aesthetic regime of art. But it is not a concept actually able to account either for its artistic texture or for its political implementation. I don’t say that the political import of art is only a question of context. What I want to say is that the creation of political zones of autonomy is based on an aesthetic experience, which is not the consequence of artistic strategies. The question is: what forms of perception, what space of experience are constructed as the result of artistic practice? If we want to contribute to a free space of experience, we have to step a little back from the idea of artistic practice as anticipating the new life.

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 сенсорiums. Но этот сенсорium 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 во 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

Magun: I have another question. You are saying that art reframes the relationships between what is visible or not, what is acceptable or not to see. But, again isn’t there a step or a move that art should do before that, like some more fundamental gesture that has exactly to do with negativity, with the explosion of this border before any reframing takes place. Any reframing relies on some kind of crisis, of some sort of destruction. It is the same point with political revolution. Because if you look into the history of the political and social forms you can say with Tocqueville that actually nothing really happened in the French revolution, that there was just a constant process of transformation. But we know that there was something more fundamental which really made a crisis out of this transformation, which brought this slow transformation into an explosion. I wonder if this is not an additional problem and additional level on which we have to consider aesthetics.

Rancière: Well, the point is that precisely you can’t anticipate explosions. Or, if you anticipate an explosion, you precisely risk to forbid it or divert it from its own law, from its own form of progression. It is true that education can provoke this form of explosion, but it’s unclear whether you can predict the form of transformation and the way in which it becomes an explosion. I have the suspicion there is a certain reminder of transcendence in the idea of the radical break. It is true, at a certain time you can see what a radical break is: if you cut the head of the king then yes, it’s a radical break, if you design a new kind of constitution, which gives new rights to the population, new capacities to the people etc., you can say that there is a radical break. But in the field of art it’s quite difficult to define the moment of radical break. This is true for forms of art, and it is also true for their social and political implementation. Let us take the case of abstract art which has often been thought of as the right example of artistic break. As a matter of fact, this break had been anticipated from the 19th century by a move in the way painting was looked at. In the 19th century prose of art criticism , you can see this shift of the gaze that makes that figurative paintings are more and more viewed with an “abstract eye” which sees in them no more the story or the anecdotes but the events of matter and color. In that way “realist” writers of the 19th century, like the Goncourt, have created the conditions of visibility of “abstract” painting. The dismissal of figurative painting is part of a much wider process which may itself be viewed off in terms of evolution or in terms of revolutionary break. Abstract forms, as Dima said, were about the construction of new buildings and new settings. At this point, the question is to what extent we can connect the “destructive” moment with a political break. The glorification of “function” in the revolution of architecture and design, from the Werkbund to the Bauhaus and the “Esprit nouveau” was intended as a reaction against the 19th century bourgeois imitation of the aristocratic styles. But it led to the achievement of a new capitalistic and Fordist rationality as well as to the idea of a workers’ new world. And in fact the new architecture conceived for the multitudes very often ended up in the construction of elegant villas for the wealthy. The power of technique could be aligned with the power of the engineers, the power of the workers or that of the “educated” classes. Le Corbusier’s book Towards an Architecture heralds a “regeneration”, a new epoch for Humanity. But it sets it up as a dilemma: “Architecture or Revolution”...

В гостях у группы «Что делать?»

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.

Виленский: Я думаю, что в авангарде есть некая эстетическая установка, которая не имеет ничего общего с модернизмом. Авангард – это некая установка на разрушение, на взрыв, на выход за пределы искусства, на выход за пределы эстетики.

Skidan: This makes me think that that there is a mixture of two different logics at work. We have been trying to find this disjunctive connection, connection through the rupture between aesthetics and politics. But at the same time, I am haunted by the feeling that there is actually an immanent logic of art itself, an artistic development that has picked up speed, as you note, somewhere in the mid-19th century. According to this logic, each next step must be a break with earlier rules and norm. We can see that artistic ideas that were full of political meaning soon become products that write themselves into the frame of an immanent aesthetic logic, which has no relation to the transformation of the existing order of things. This is the double bind of contemporary art. As a result, aesthetics take on the role of a double agent: on the one hand, you do something that addresses the outside and demands “a change of the world,” but at the same time, it is a finite product, evaluated within aesthetic space and its criteria.

Vilensky: I think, Sasha, that both art and emancipatory politics always have a surplus that cannot be appropriated by the institutions of power. Another thing is that we should not only think of the market’s totality, but also of the emancipatory practices that that constantly break this totality. I think that the avant-garde is indelibly connected to political events or movement that prepare its way. But if we look at these movements, we can see that their form is historical and that it changes. For example, the new “movement of movements” that arose after Seattle has basically transformed its subjectivities and the forms of their political representation. This is a moment of dynamism – or rupture – in both politics and art.

Petersburg, 18.05.2007

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 – оперантской автономии в смысле самоорганизации культурного производства, которое выступает против рыночной системы и оказывает на нее давление.

Рансьер: 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 произведению 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 неаппроприируемое. 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.

Рансьер: Да, но дело как раз в том, что взрывы нельзя предсказать! Иначе говоря, если вы предсказываете взрыв, то вы рискуете помешать ему или изменить его логику, его форму развития. Действительно, воспитание может привести к подобному взрыву, но неясно, можно ли предсказать саму форму трансформации и тот способ, которым она приводит к взрыву. У меня есть подозрение, что в идее радикального разрыва есть некий остаток трансценденции. Действительно, иногда мы знаем, в чем состоит радикальный разрыв: например, если мы отрубам голову королю, то это – да, радикальный разрыв. Если мы создаем новую форму конституции, даем новые права населению, новые способности людям и т.д., то это – да, радикальный разрыв. Но в поле искусства определить такой момент труднее. Это верно и для самих форм искусства, и для их социо-политической актуализации. Возьмем случай абстрактного искусства, о котором часто говорят, что это результат радикального разрыва. Но на самом деле этот разрыв был предвосхищен, начиная с XIX века, изменениями в способе рассматривать картину.

В художественно-критической прозе XIX века мы видим сдвиг взгляда, в результате которого фигуративные полотна все больше рассматриваются «абстрактно», интерес сосредоточен не на их сюжете, а на том, что происходит, скажем, с цветом. В этом смысле писатели-реалисты XIX века, например Гонкуры, создали условия видимости «абстрактной» живописи. Это отвержение фигуративной живописи стало частью более широкого процесса, который сам может рассматриваться и в терминах эволюции, и в терминах революционного разрыва. Ведь абстрактные формы были первоначально набросками к строительству новых зданий и районов. Здесь встает вопрос, в какой мере мы можем ассоциировать «деструктивный» момент с политическим разрывом. Прославление «функции» в революции архитектуры и дизайна, от Werkbund’a до Bauhaus’a и “Esprit Nouveau”, было реакцией против буржуазного подражания аристократическому стилю, характерного для XIX века. А привело оно и к новой капиталистической, фордистской рациональности, и к идее нового мира рабочих. Но в реальности новая архитектура, задуманная для множеств, очень часто в конце концов реализовывалась в строительстве элегантных вилл для богатых.

Скидан: Это заставляет задуматься о смешении двух разных логик. Мы пытаемся найти эту дизъюнктивную связь, связь через разрыв, между эстетикой и политикой. Но в то же время меня преследует чувство, что тут задействована мощная имманентная логика самого искусства, развития искусства, набравшая обороты, как Вы точно заметили, где-то в середине XIX века. Согласно этой логике, каждый следующий шаг должен быть разрывом с предыдущими правилами и нормами. Мы видим, что художественные идеи могут быть первоначально политически нагружены, но затем, уже в качестве продукта, они вновь вписываются в рамки имманентной эстетической логики, которая не имеет никакого отношения к преобразованию существующего порядка вещей. Это своего рода double bind современного искусства. Получается, что эстетика выступает в роли двойного агента: с одной стороны, ты делаешь нечто, что обращено вовне, к «надо изменить мир», но в то же время, как конечный продукт, замкнуто и оценивается внутри эстетического пространства и его критериев.

Виленский: Я думаю, Саша, что в искусстве, как и в политике освобождения, всегда есть своего рода избыток, прибавочная ценность, которая не может быть присвоена институтами власти. И потом, мы должны думать не только о тотальности рынка, но также и освободительных практиках, которые ее постоянно разрывают. Я думаю, что авангард неизбежно соединен с политическим событием или политическим движением, его готовящим. Но если мы посмотрим на эти движения, то увидим, что их форма исторична, она изменяется. Например, новое «движение движений», возникшее после Сизтла, фактически уже преобразовало субъективность и формы ее политического представительства. Это и есть одновременно момент динамизма – или разрыва – как в политике, как в искусстве.

Петербург, 18.05.2007



Zanny Begg and Dmitry Vilensky

On the possibility of avant-garde composition in contemporary art

If the concept of the avant-garde has any meaning in the aesthetic regime of the arts, it is ... not on the side of the advanced detachments of artistic innovation but on the side of the invention of sensible forms and material structures of life to come. This is what the aesthetic avant-garde bought to the political avant-garde by transforming politics into a total life program. The history of the relations between political parties and aesthetic movements is first of all the history of this confusion, sometimes complacently maintained and sometimes violently denounced, between these two ideas of the avant-garde, which are in fact two different ideas of political subjectivity
Jacques Ranciere

Over the last few years, a number of artists have succeeded in both realizing and finding the theoretical grounding for a variety of works which allows us to speak of a new situation in art. These projects have found points of connection between art, new technologies, and the global movement against neo-liberal capitalism. The lineages of this interest in political art can be traced back to Documenta 10 (1997) and coincides with the emergence of the “movement of movements” which erupted onto the political horizon in Seattle in 1999 – an event which, it can be argued, has crystallised a new political subject (named the Multitude by Hardt and Negri’s “*Empire*” published in 2000). This situation has subsequently been manifested through a variety of cultural projects whose critical stance towards the process of capitalist globalisation and emphasis on the principles of self-organisation, self-publishing and collectivity has evoked the idea of a return to “the political” in art.

But to conceive of these artistic processes simply as “political” would be to seriously underestimate the situation we find ourselves in. There is evidence that what we are actually talking about the emergence of an artistic movement: its participants are concerned with developing a common terminology based on the political understanding of aesthetics; their praxis is based on confrontational approaches towards the cultural industry; it finds consistent realization in direct interaction with activists groups, progressive institutions, different publications and online resources challenging again the established order of what art is.

From history we know that such traits were once one of the characteristic of the avant-garde. However, many people today see the avant-garde as something discredited by the Soviet experience where the “dictatorship of the proletariat” rapidly degenerated into a “dictatorship over the proletariat” a totalitarian situation the “one no many yeses” of the anti-capitalist movement has explicitly sought to reject. But despite the anti-vanguardist principles of the “movement of movements” - which it must be noted is as much a rebellion against the old left of Stalinism and its universal claims to truth as it is against the neo-liberal new right - we believe that some of the essential content of the avant-garde is crucial for an understanding of contemporary art.

It is important to note that during moments of intensified political struggle - at the beginning of the twentieth century or in the 1960s - there has been a corresponding aesthetic turn towards minimalism and abstraction (for example, in Kazimir Malevich or Donald Judd). One might postulate that in moments of intensified political struggle artists are more receptive to radical formal breaks the possibility of which arises through the logic of revolutionary politics. Then again, in such moments, opposite tendencies also claimed their right to existence: documentary making, literature of fact, realistic painting, conceptualism and other mimetic forms of art often performed an avant-garde role of their own. In other words the avant-garde always arose as a combination (cf. Mayakovsky on LEF) of different formal devices “openly competing” to see which method would be capable of affording the most accurate representation of the revolution in art.

We are proposing that we return to a discussion of the avant-garde but through a different reading of its composition: a reading which not only locates the political potential of art within the autonomy of the aesthetic experience but also within the autonomy of art as rooted within the political context. We would argue that to conceive of “the political” in art, without a corresponding commitment to the ideas of the avant-garde would diminish both concepts as would conceiving of the avant-garde as purely innovation within the “form” of art production alone. The radicality of art, therefore, cannot be reduced to its connection to social or political imperatives nor to formal stylistic innovation but must also be understood through its poietic force; its ability to question and destabilise the very notion of the political, social, cultural and artistic. The avant-garde is a coup d’etat against history making visible new possibilities in both art and politics.

John Roberts has described the promise of the avant-garde as that of the “new” which, as Adorno pointed out, did not mean a consumerist fetishising of the novel or the trendy but the “repetitive and continuous emergence from artistic tradition”. The “new” lies not in “formal, “stylistic” breakthroughs, but in the possibility of keeping alive art’s non-identity in the face of its own institutionalisation and, as such in the face of means-ends rationality of capitalist exchange value.” [1]

If we create a mediated relationship between the social and autonomous role of art it is possible to see some of points of cohesion opening up between Badiou’s idea of the event and Adorno’s idea of the “new.” Adorno’s idea of the “new” which destroys the traditions which give rise to art finds some purchase with Badiou’s idea that an event is a “truth which ruptures the order which supports it”.

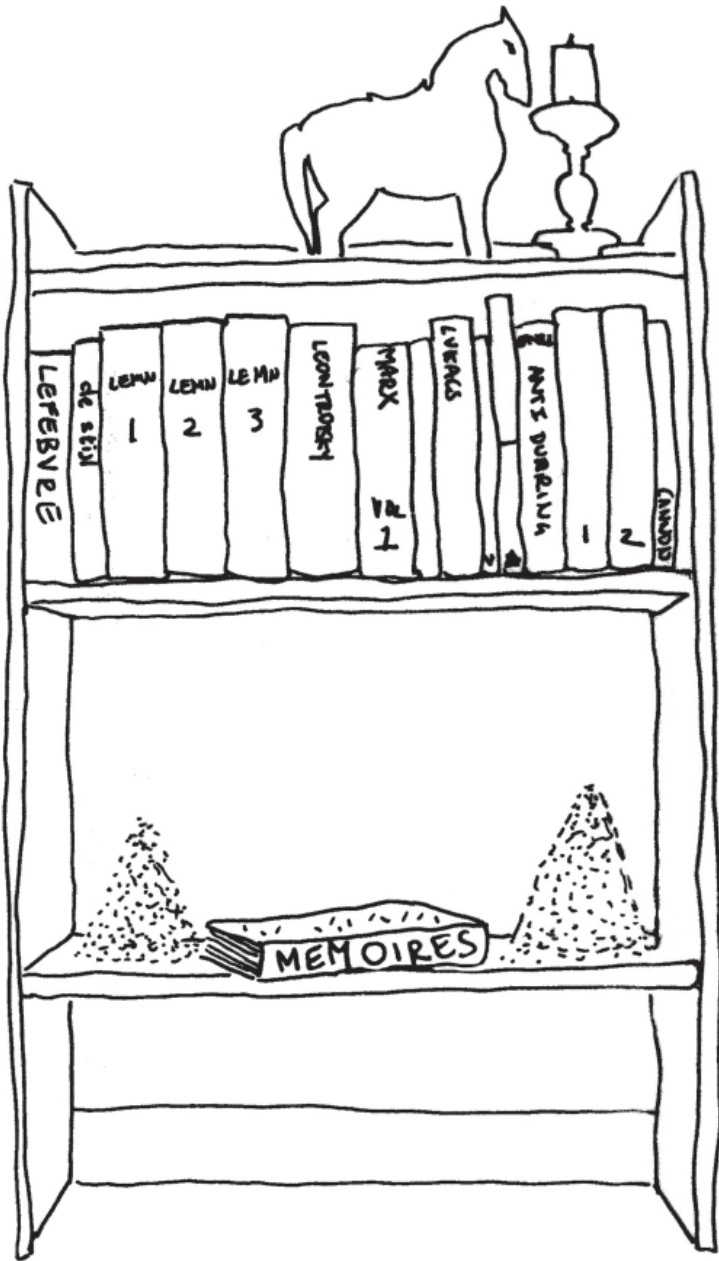
As mentioned earlier Seattle was an “event” which has changed how subjectivity and potentiality is understood. This event, like any event, opens up possibilities for new subjectivities and understandings of reality. Seattle and the anti-capitalist movement, as a critical moment in and against the process of globalisation, has sparked interest in social engagement, new media and communication technology, DIY, deterritorialisation, autonomist revolutionary theory, the breakdown between art and life, carnival and so on, all factors which have been absorbed into the contemporary art making process. Without “muffling” the radical potential of art by saying that it merely reflects these changes we can see that these changes dialectically relate to what being radical on its own terms would mean.

At the current moment the components that historically belonged to the aesthetic of the avant-garde now fall into place in a new composition. Today, we could claim the following taxonomy:

- a) realism as an aesthetic method;
- b) fidelity toward the revolutionary impulse of the avant-garde;
- c) autonomy as political self-organization

Realism as Method

From history, we know that the avant-garde utilised a complex array of artistic strategies while claiming that the authenticity of its representation of revolutionary processes was guaranteed by the constant renewal of artistic languages and their sublation in everyday life. In the early years of the



SITUATIONIST ARCHIVING DILEMMA

Soviet Union, the proponents of realism made a similar claim, though their method rested upon attempts at creating realistic works (in film, painting or literature) that showed the image of the revolution and the revolutionary subjectivity of the proletariat and the party. For example the Statute of the Union of Soviet Writers wrote in 1934 that the true task of realism is “the truthful, historically concrete representation of reality in its revolutionary development”.

Unlike the art of socialist realism or the historical avant-garde, contemporary art necessarily has the negation of capitalism’s totality as its point of departure. At the same time, it strives to connect this negativity with aesthetic methods adequate to the study of the world in which new subjectivity arises, not only as something destructive, but as something that produces new social life. In the old argument – should artists produce for the proletariat or should the proletariat produce its own art – today’s position is best expressed through something Godard said in 1972: artists have to speak in their own name while participating in the life of political movements, or to put it another way our goal is not to make political art but to make art politically.

Today realism as a method can be understood as both a continuation and a re-questioning of existing attempts at breaching the gap between the subject and the object, between an indexical relationship to everyday life and the new subjectivities produced by political events. This tension is most obviously played out through the methods of contemporary art which are closely related to documentation, photography and film/video. The ubiquitous introduction of digital technologies for capturing moments in everyday life have opened new possibilities for coming closer to representing life in the forms of life itself, but brought up the issue of media reality and its claims to truthfulness. Here, it really does make sense to return to the aesthetic discoveries of the 1930s, for example, to the strategy of estrangement introduced by Bertold Brecht. Pre-empting any possibility for empathy based on the illusion of authenticity, estrangement allows a process of defamiliarization which uncovers how social mechanisms work, demonstrating not only how and why people behave in a certain way in society, but analysing the production of social relations itself.

Here, we would like to emphasize a few key methods that are central to contemporary political art.

Militant Research

The genealogy of this tradition goes back to Fredrich Engels’ 1844 famous study The Condition of the Working Class in England. Later, this tradition was continued in research done by the operaists and activist-sociologists close to them. In the Russian context, militant research became a familiar theme through the productionist interpretation of Trotsky’s idea of the worker’s correspondent. An extremely relevant contemporary definition of militant research can be found in the work of the Argentinean group Colectivo Situaciones: “*Militant research attempts to work under*

alternative conditions, created by the collective itself and by the ties to counter power in which it is inscribed, pursuing its own efficacy in the production of knowledges useful to the struggles.” [2]

Such life-practices present contemporary political art with an important aesthetic challenge. The representation of militant research requires a new formal language capable of providing narratives of direct participation in the transformation of the world that surrounds us, but in practice, it most frequently appears as the space of an alternative archive. Not only the quality and scale of the alternative archive’s material itself, but also the mode of interaction with it presents the opportunity of developing entirely new dimensions of protracted aesthetic (co-) experience that lie very much beyond the instantaneous reception of most contemporary art.

Mapping

In this case, we are talking about the creation of maps that reflect the structure that arises in the interweaving of capital and power. The main aim of such maps is to suggest a clear definition of the current moment and to answer a question of crucial importance: how does contemporary society work and which factors shape its subjectivity? What are the possibilities for representing capital and the structures of its dominance? The aesthetic experience one makes while looking at such atlases is one of horror in the face of the totality and sheer force of contemporary capital. This is why such maps should always been seen in parallel to other maps, maps of resistance.

In this case, the main goal is to make maps that show the interaction of various dissenting social movements. This line of mapping is not only meant to reflect the realities of protest, but the potential for a tendency of social development. It is interesting to note that the appearance of mapping as an exploration of the possibilities for visualizing sociological research also began in the “Institute of Visual Sociology” in Moscow during the early 1930s, and continued by Gerdt Arnz and Otto Neurath in their Vienna “Institute of Visual Statistics” (which have been dawn upon so effectively in the work of Andreas Siekmann).

Story telling

If the methods of mapping are impersonal in principle and operate with numbers, quantities and symbol-pictograms, the idea of story telling is based on the old slogan of “politicizing the personal.” In this way, the main goal is to demonstrate how personal stories and fates are always produced in relation to the social and political conditions that shape and rest upon this or that form of “bare life.” First and foremost, personal story telling reveals the process of subjectivity’s formation as a product of historical conditions. In this way, they subvert the “grand narratives” and official histories of power by revealing the contradictions of capitalism operating through the smallest fragment.

Montage

Historically montage is connected to the avant-garde theories of film, and their counterparts in literature, painting, and graphics. Today, the most relevant aspect of montage is not its capacity for creating a new experimental language, but the possibilities it offers for working with real materials and documenting the life of society politically. This does not apply to videos and film, but to exhibition space at large. There is a sense in which the “political exhibition” must be understood not as a collection of works by individual artists but as an assemblage or montage of works which must be viewed both in its totality as an exhibition and in connection to its specific locale and social and political surroundings. The political exhibition is not an interchangeable display of socially conscious art but an organic outgrowth of connections which link the participating artists and the local situation within which they are working, the result of which must be considered as art work in itself.

Subversive Affirmation

In an apparent break with the more post-modern strategies of pastiche – where incongruous elements were often combined without any sense that the resulting humor, horror or dislocation was revealing of any deeper social truths - we are witnessing a return to parody and absurdist strategies of subversive affirmation which seek to undo the logic of capitalism by slavishly following this very logic to its absurd and grotesque conclusions. By overplaying their identification with the values of capitalist violence and exploitation these parodistic gestures seek to undermine these same values by evoking a deeper sense of morality and social responsibility. This strategy, of course, presents some risks - its position of subversive affirmation binds it within the logic of those it seeks to critique, producing gestures which, if this alternative morality is absent, can be received in a manner diametrically opposite of the desires of its creators.

Carnavalesque

With its emphasis on death, symbolic violence, sensuality and excess the carnival poses some similarities with strategies of subversive affirmation but also with some important differences. By breaking down the gap between spectator/participant the carnival opens up a space of embodied politics where people can act of moments of free expression and pathos. The carnival is one of the most important means of intervening and overturning reality - a hypertrophied experience which overpowers the surrounding world with derisive laughter. The carnivalesque introduces irrational methods which break down the symbolic-representative sequence of capitalism. Its aesthetic form is a continuation of the traditions of surrealism and magical realism.

Re-enactment and fiction

The formation of a new subjectivity is not only shaped in relation to the current political situation – it also finds its shape in relations to the past. That’s why many art works are semi-retroactive - not only challenging the present but also how we understand the past which is full with unrealized potential.

Why go backwards? The only point in revisiting the past is its inter-relation with the future. As Hito Steyerl commented in a recent article “...the only possible critical documentary today is the presentation of an affective and political constellation which does not even exist, and which is yet to come”. The possibility of this “becoming” is located not only in the possibilities of the future but is also rooted in the actualisation of all lost chances. Many recent art works have thus used tactics, reminiscent of Brecht learning plays, such as re-enactments and fictions where the actors and audience must try and distinguish political from apolitical behavior by imitating ways of behaving, thinking, talking, and relating. The fiction allow us to draw closer the moment in which the actualized elements of the past interweave with what is taking place in the presence of the now (Jetztzeit), leading to the potential composition of a new Event.

B) Fidelity to the Revolutionary Impulse of the Avant-garde

Here it is important to consider fidelity as it has been posed by Badiou, that is not as an artistic fidelity to the goals and aims of the anti-capitalist movement per se a position which would be

reminiscent of the modus operandi of socialist realism and would reduce contemporary art production to the propagandistic position of cheer-leader or advocate for this movement, but a fidelity to the subjective space from which the movement sprang. From this position the new avant-garde does not conform to the already-mythical subject of revolutionary social change, but seeks out and forms this subject through its own experiments and processes of engagement and new artistic discoveries.

Esther Lesslie provides a vivid description of this role of the avant-garde within this framework:

“Engels likened capitalist society to a train which is accelerating towards a broken bridge: socialism means subjecting the anarchy of capitalism to human direction, a hand on the brake. The avant-garde shows you that hand is yours”. [3]

C) Autonomy as a Principle of Self-Organisation

Both in the Soviet Union and in capitalist society, the defeat of the avant-garde was a result of the attempt to sublate art into life. This attempt was then instrumentalized by the party or the culture industry. The experience of this defeat underwent exhaustive analysis in discussions initiated by Adorno and lasting to the present day. The conclusion drawn from these debates makes it necessary for contemporary political art to rethink its conception of autonomy. But this new project of autonomy has more to do with the experience of political practices of worker’s autonomy and council communism than with the modernist project of defending the autonomy of the aesthetic experience.

A more contemporary understanding of autonomy is as a confrontational practice in relation to the dominant forces of cultural production; comparable to the act of “exodus from the factory,” and the attempt to create a decentralized network of self-organizing collectives. This understanding of autonomy moves beyond the classic conception of “self-law” and articulates a position of independence and opposition to social relations which threatens to destroy these relations as they are; as Sylvere Lortinger and Christian Marazzi argue autonomy is “*not only a political project, it is a project for existence.*” [4] This collectivist, confrontational, politicised notion of autonomy which exerts such influence in the anti-capitalist movement today presents an alternative interpretation to the individualist and classical one within existing art discourses. Here, the point is not art’s dissolution into life, but its crystallization in life as a constant re-discovery, beyond our reactionary times, of the possibilities of new forms of life (yet) to come.

Conclusion

It is with a certain sense of historical irony, therefore, that we would like to end this article with a quote from Leon Trotsky:

“A reactionary epoch not only decomposes and weakens the working class, isolating its avant-garde, but also reduces the general ideological level of the movement, projecting political ideas back to previous historical epochs. The task of the avant-garde in these conditions consists, first of all, in not being carried away by this stream, but of necessarily going against this stream”.

Footnotes:

- 1. see. John Roberts “Avant-gardes After Avant-Gardism”
- 2. Colectivo Situaciones, On the Research Militant. In: Transversal (web-journal). <http://transform.eicpc.net/transversal/0406/colectivosituaciones/en>
- 3. A Statement of Militant Esthetix, A Talk given at The Aquarium Gallery, 29 August 2003 by Ben Watson/Esther Leslie
- 4. Lotringer, Sylvere and Marazzi, Christian “The Return of the Political” trans. Peter Caravetta and John Johnson, “Autonomia Post Political Politics”, semiotext(e), Vol. 3, No. 3, 1980, p8

Zanny Begg (1972) is an artist from Sydney (www.zannybegg.com)
Dmitry Vilensky (1964) is an artist, member of “Chto delat?” workgroup

Graphic on this page and previous pages by Zanny Begg



Занни Бегг и Дмитрий Виленский | О возможности авангардной композиции современного искусства

Если понятие авангарда имеет в эстетическом режиме искусств какой-то смысл, то (он находится) не на стороне формальной новизны, а на стороне изобретения чувственных и материальных форм грядущей жизни. Именно это и внес «эстетический» авангард в авангард «политический» — преобразуя политику во всеобъемлющую жизненную программу. (...) Эти два представления об авангарде, на самом деле являются двумя совершенно разными представлениями о политической субъективности: архи-политическим представлением о партии, то есть представлением о политическом мышлении, итожащем условия изменения, и метаполитическим представлением о всеобъемлющей политической субъективности, содержащейся в новаторском чувственном опыте - предвосхищении грядущего сообщества. Жак Рансьер, Разделение чувственного

В последние несколько лет художникам, представляющим различные тенденции политического искусства, удалось сформулировать ряд теоретических положений и реализовать ряд проектов, которые позволяют говорить о возникновении новой ситуации в искусстве. Идёт поиск точек взаимодействия между искусством, новыми технологиями и политическими движениями, стоящими на позициях внепарламентской демократии. Эту новую волну политического искусства можно начать отсчитывать от Документы Х (1997 год) и хронологически она совпадает с появлением на политическом горизонте «движения движений» (или же «множеств» в терминологии Тони Негри, заявленной в программной книге «Империя», 2000), которое в Сиегле (1999) впервые продемонстрировало свой протестный потенциал. Эта ситуация получила развитие в разнообразии культурных проектов, чье критическое отношение к процессам капиталистической глобализации и акцент на принципах самоорганизации, самиздата и эксперимента по созданию новых форм коллективности и спровоцировала возвращение “политического”. Но расценивать эти процессы только как “политические” было бы серьезной недооценкой ситуации, в которой находится искусство. Налицо появление признаков художественного движения: его участники заинтересованы в развитии общей терминологии, основанной на политическом и экономическом понимании эстетики; их практика базируется на конфронтации с мейнстримом культурной индустрии; его участники стремятся работать в прямом взаимодействии с группами политических активистов, и в своей практике ставят под вопрос устоявшиеся рамки того, что есть искусство. Мы знаем, что подобные черты являлись одними из важнейших характеристик исторического авангарда. В тоже время участники процесса опасаются определять свое положение в терминах авангардизма. Исторически сама идея авангардизма оказалась дискредитирована как советским опытом реализации политики партии и диктатуры пролетариата, так и процессами интеграции авангарда в культурную индустрию на западе. Однако столь понятный отказ от попыток переосмысления авангарда в современных условиях на наш взгляд серьезно ослабляет потенциал развития искусства. Нам хочется доказать, что складывающиеся новые формы интернационального политического искусства являются естественным продолжением авангардного проекта XX века и эта идентификация очень важна как для их понимания, так и для их самоопределения. Важно отметить, что язык авангарда всегда формировался как интернациональный. Новый интернационализм современного политического искусства радикально порывает с традиционными представлениями о народе, объединенном в нацию и обладающем «единым телом» и единым представительством. Вместо этого речь идет о формировании новой интернациональной общности («множеств»). Появление современного множества основано на глобальном распространении сходных трудовых условия (пост-фордизм) – процесс, схожий с тем, как в предыдущую эпоху глобально формировалась идентичность индустриального рабочего. Именно современные «множества» оказались способными за короткое время выработать свой стиль жизни, основанный на общих ценностях. При всем разнообразии их близость основана на широко понимаемых принципах анти-капитализма, анти-иерархических поведенческих моделей и стремлении к отрицанию массовой потребительской культуры. В России «множества» еще только зарождаются и пока не способны заявить о себе, особенно на фоне идеологии национальной консолидации, но современное политическое искусство может соотноситься только с этими интернациональными субъектами и движениями, в которых они проявляют себя. Таким образом, искусство авангарда берет на себя ответственность (как самодисциплину) за демонстрацию возможностей их политизации. Важно обратить внимание на то, что моменты усиления массовой борьбы – например, в начале 20-ого века и в шестидесятых годах – часто соответствовали повороту в искусстве к минимализму и абстракции. Можно постулировать, что в периоды интенсивной политической борьбы художественная аудитория более открыта радикальному формальному разрыву, сама возможность которого возникает из логики революционной политики. Но в эти исторические моменты утверждали свое право на существование также и противоположные тенденции – документализм, литература факта, реалистическая живопись, концептуализм и другие миметические формы

искусства часто выполняли, по-своему, авангардную роль. То есть каждый раз авангард, как движение, возникал как сочетание разных формальных приемов, «выясняющих в открытом соревновании» (см. Маяковский о ЛЕФе), кто наиболее точно в данный исторический момент способен на отображение революционности в искусстве. Таким образом, мы предлагаем вернуться к обсуждению родовых черт авангарда через прочтение возможностей его складывающейся композиции. Подобная операция предлагает поиск политического потенциала искусства НЕ в пределах автономии эстетического опыта, но через его связь с концепцией автономии искусства, как политического проекта контр-власти. Именно этот подход является основой принципиально отличного от рыночного понимания задач искусства, заключающихся в политической трансформации субъекта через эстетическое переживание. Как раз в этом случае потенциал искусства способен к дестабилизации социального и культурного консенсуса, и этот переворот делает зримым иные возможности развития как искусства так и политики. В настоящий момент исторически обозначенные практики авангарда образуют новую композицию. Сегодня, на наш взгляд она складывается из следующих элементов:

- А) реализм как эстетический метод
- Б) верность революционному импульсу авангарда в его стремлении к преобразованию всего общества
- В) идея автономии, как политической самоорганизации

Реализм как Метод

Современное политическое искусство, в отличие от искусства социалистического реализма или же исторического авангарда в первые годы Советской власти, вынуждено исходить из позиции отрицания тотальности капитализма. В то же время, оно стремится связать этот негативизм с поисками субъекта и эстетики, которые могли бы наиболее точно воплотить методы познания мира и становления этого субъекта, не просто как разрушительной силы, но как производителя новой социальной жизни. Тотальное проникновение цифровых технологий для фиксации моментов повседневной жизни открыло новые возможности для непосредственного отражения жизни-реальности в формах самой жизни, но при этом поставило заново проблему подлинности медиа-реальности. И здесь нам опять важно обращаться к эстетическим открытиям 30-ых годов – к известному эстетическому методу, который ввел Брехт – эффекту очуждения. Предотвращая любые возможности вчувствования, основанные на иллюзии достоверности, эффект очуждения обнажает работу социальных механизмов и, таким образом, демонстрирует не просто, как и почему люди ведут себя определенным образом в обществе, но анализирует сам механизм производства социальных отношений и образов. Из новых методов, на которых строится современное политическое искусство, нам хочется выделить следующие практики:

1. Метод активистского исследования (militant research) Генеалогия этого понятия имеет давнюю традицию, восходя к вопроснику, составленному Марксом для исследований условий жизни и работы французских рабочих в 1881 году; эта традиция была продолжена рабочими исследованиями итальянских операистов и многими другими активистами-социологами. В российском контексте она нам знакома по трудам советских производственников, разрабатывавших такие концепции, как рабочий-корреспондент. Наиболее важное современное определение активистского исследования мы находим в работах аргентинской группы Collectivo Situations. Вот как они его формулируют: «Активистское исследование пытается работать в альтернативных условиях, созданных коллективной практикой, непосредственно связанной с контр-властью. Его эффективность – это производство знания, полезного для борьбы».
2. Картография Это создание карт, отображающих структуры власти капитала, их взаимопроникновение со структурами власти. Главная задача подобных карт – стремление обеспечить ясность понимания исторического момента и ответить на важнейший вопрос: как функционирует современное общество, какие факторы формируют субъективность современного человека? Картография капитала всегда осуществляется параллельно с созданием карт сопротивления, показывающих взаимодействие и сети различных протестных и социальных движений, что позволяет им точнее и лучше осознавать возможности своего развития. Эта линия картографирования может отображать не только реальность, но и потенциал «тенденций общественного развития».
3. Метод фиксации повествований / story telling Если методы картографии принципиально анти-персональны и оперируют цифрами, массами и символами-пиктограммами, то идея повествований основана на старом лозунге «сделать частное/личное политическим». Таким образом, основная задача – это продемонстрировать, как личные истории и судьбы всегда являются производными по отношению к социальным и политическим условиям. То есть частное повествование, прежде всего, открывает нам процессы формирования субъективности как продукта тех

или иных исторических условий и тем самым подрывают «большие повествования» власти.

4. Метод монтажа Исторически метод монтажа связан с теориями авангарда и кино. Сегодня на первый план выходят не столько его возможности создания нового экспериментального языка, сколько монтаж как возможность комбинировать различные формы работы с реальным материалом, документирующими жизнь общества политически, причем не только в формате видео и кино, но и в выставочном пространстве. Собственно к этому взгляду уже напрямую подошли теоретики Лефа, писавшие, что «сегодняшнему дню свойственен интерес к материалу, причем к материалу, поданному в наиболее сырьевой форме», и призывавшие перейти от формального принципа монтажа к «монтажу фактов».

5. Метод гротеска Он основан на карнавальных практиках политической борьбы. Карнавал есть один из наиболее действенных способов вмешательства и переворачивания реальности. Он является важнейшим методом гротеска и высмеивания окружающего мира, нацеленным на персонифицированные структуры власти. Через карнавальность в политическое искусство оказываются вовлечены иррациональные методы подрыва символического ряда репрезентации капитализма. В эстетике он находит воплощение в продолжение принципов карнавальности Бахтина, линии сюрреализма и магического реализма.

Также здесь следует упомянуть методы подрывного утверждения, актуализации прошлых событий в форме их фиктивного переигрывания по образцу «Обучающих пьес» Бертольда Брехта и игровых фильмов – по точному замечанию Хиты Штайерл: «...единственный возможный критический документальный фильм сегодня – это представление эмоционального и политического события, которое еще даже не существует, но которое должно проявиться».

- Б) верность революционному импульсу авангарда

Современное политическое искусство стремится быть созвучным НЕ уже ставшему мифическим субъекту прошлых революционных общественных изменений, а поискам и формированию этого субъекта. Как и в середине 19-ого века, мы снова далеки от того, чтобы сказать, каким он будет. И подобно тому, как, начиная со второй половины 19-ого века, этот новый субъект освобождения только начинал свое воплощение в политической форме, так и в искусстве шли параллельные процессы формирования нового авангардного языка. Важно отметить, что верность, в том смысле, в котором её выдвигает Ален Бадью, следует понимать не как личную преданность художников целям текущего антикапиталистического движения, а скорее, как верность тому пространству субъективности, которое привело к зарождению этого движения. По яркому замечанию Эстер Лессли: «Энгельс уподоблял капиталистическое общество поезду, который ускоряется на пути к разрушенному мосту: социализм, означает подчинение анархии капитала человеческому измерению, - руке на тормозе. Авангард показывает, что эта рука может быть твоей».

- В) идея автономии, как политической самоорганизации

Поражение авангарда, как в Советском Союзе, так и в капиталистическом обществе, во многом было следствием стремления растворить искусство в жизни общества, стремления, которое оказалось инструментализировано партий и культурной индустрией. Опыт этого поражения был серьезно проанализирован в дискуссиях, начатых Адорно и ведущихся по сей день. Вывод, сделанный из этих дебатов, подталкивает к тому, что современное политическое искусство вынуждено переосмыслить концепцию своей автономии. Но этот новый проект автономии соотносится сегодня, скорее с опытом политических практик «рабочей автономии» и «коммунизма советов», чем с модернистским проектом отстаивания автономии эстетического переживания, внеположенного политическому опыту. Таким образом, вместо растворения и упразднения искусства имеют место процессы его кристаллизации, постоянное пере-открытие новых мест, откуда возникает возможность увидеть реальность в ее противоречиях и развитии и влиять на эти изменения.

Закключение:
С некоторой долей исторической иронии, мы хотели бы закончить эту статью цитатой Льва Троцкого: «Реакционные эпохи, как наша, не только разлагают и ослабляют рабочий класс, изолируя его авангард, но и снижают общий идеологический уровень движения, отбрасывая политическую мысль назад, к давно уже пройденным этапам. Задача авангарда в этих условиях состоит, прежде всего, в том, чтобы не дать увлечь себя общим попятным потоком, - надо плыть против течения».

Занни Бэгг (род. 1972) художница, теоретик и активистка, живет в Сиднее, Австралия
Дмитрий Виленский (род. 1964) художник, член рабочей группы “Что Делать?”, Петербург



Meta-Comics представляет: Беседа с Иветт Бракман

- Привет, меня зовут Майкл Баэрс, а это моя подруга Иветт Бракман. Здравствуйте.

- Мы поговорим о проекте, который Иветт реализует вместе с жителями Кольского полуострова, параллельно конструируя из палочек эскимо копию татлинской башни Третьего Интернационала.

- Иветт, расскажи пожалуйста нашим читателям о своем проекте...

- Хорошо. Все началось с поисков материала для видеоинсталляции в деревне Ловозеро.

- Я поняла, что мне действительно хочется обратиться к конкретной ситуации местных жителей, существование которых оказалось в столь поразительном отношении к современности. Коренное население проживает в построенных полвека назад домах, они почти что вымерли за годы культурного давления...

- во времена СССР. Их традиционная экономика, основанная вокруг оленеводства, была упразднена в пользу масштабных военных баз, построенных вокруг. Короче, они подверглись индустриализации, не получив от нее никакой выгоды.

- Вернувшись домой, я обратилась к испанской компании-производителю обуви Camper – они уже осуществляли раньше проекты совместно с различными туземными народами. С подобного

предложения я и начала: разработать в Ловозеро вместе с местным населением высококачественную модель обуви, документируя процесс; компанию проект заинтересовал, и я организовала воркшоп на котором один из дизайнеров компании обсуждал саамское ремесленное искусство и разработку прототипа с местными жителями. За две недели до воркшопа, она позвонила и сказала: "Мы обязательно прилетим, но хотим также разработать модели, пригодные для промышленного производства."

- Первые намеки на будущие проблемы. Получается, в вашем проекте за корпорацией оставалось решающее слово касательно того, что будет производиться.

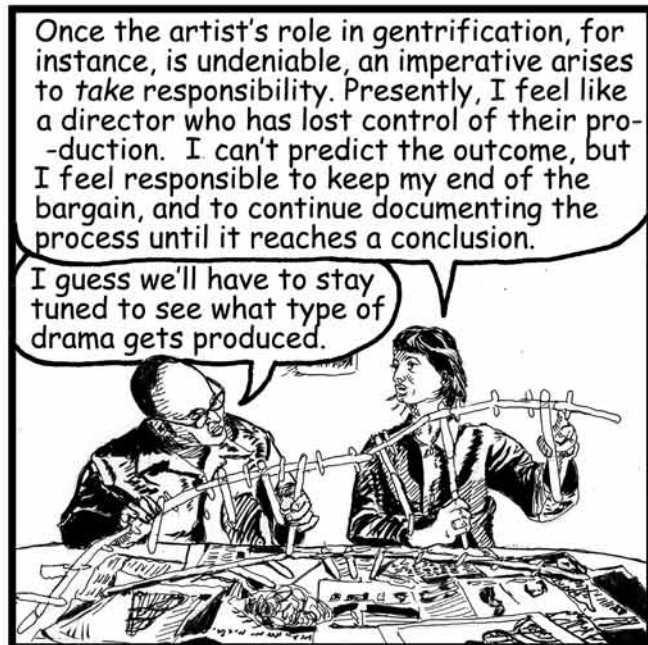
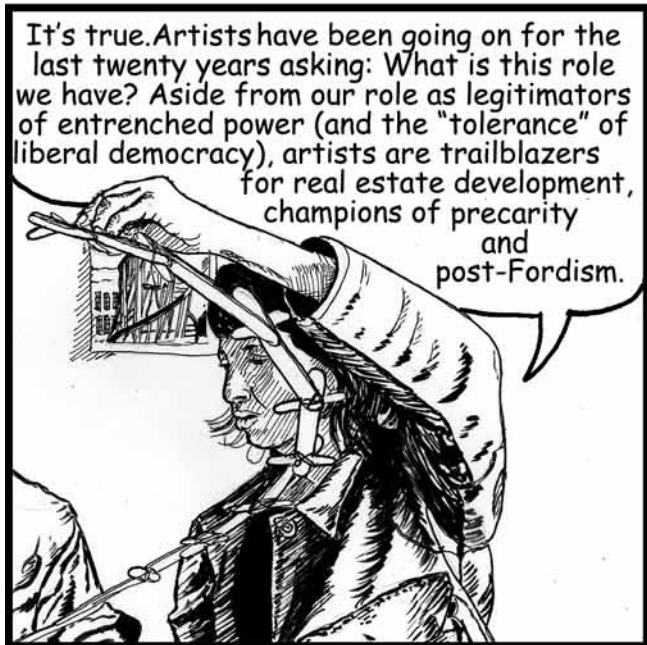
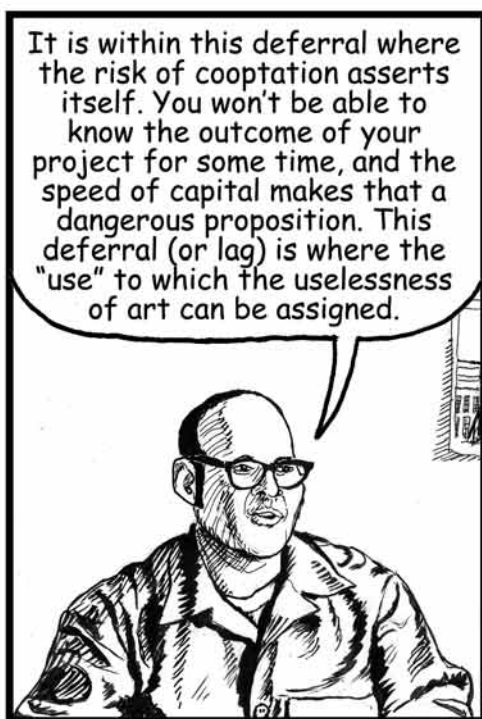
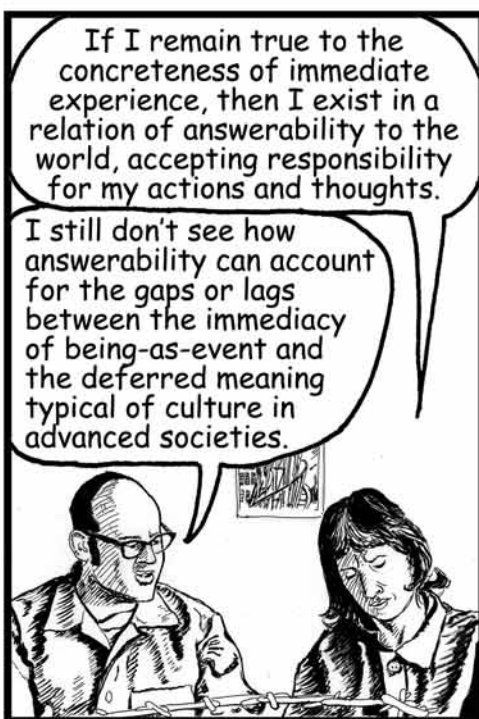
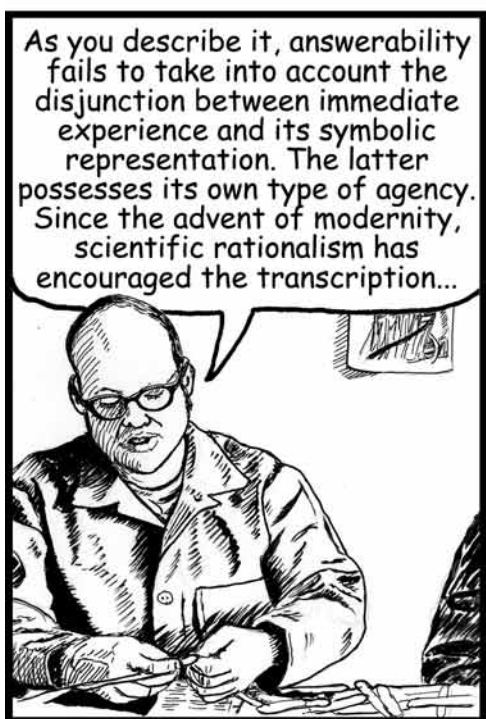
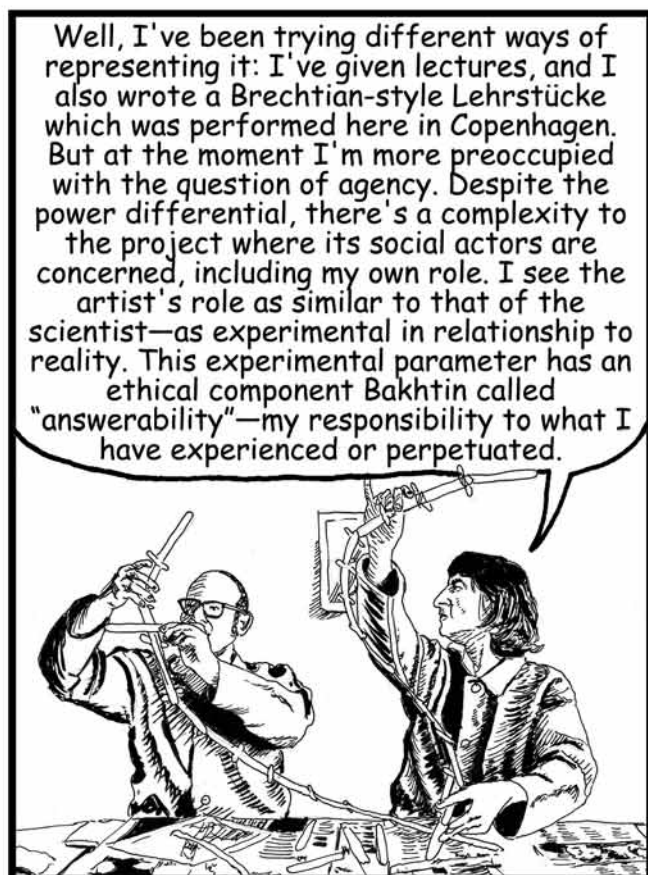
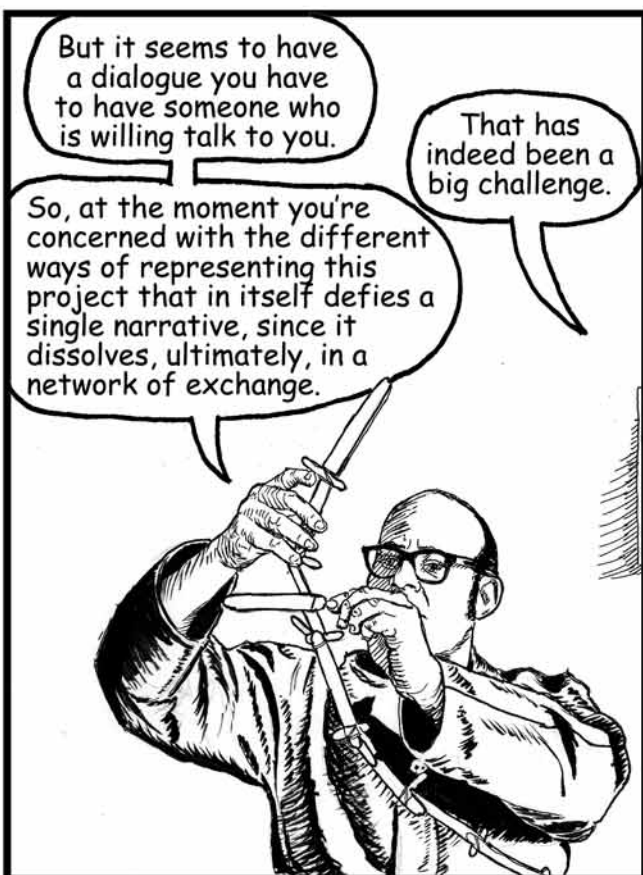
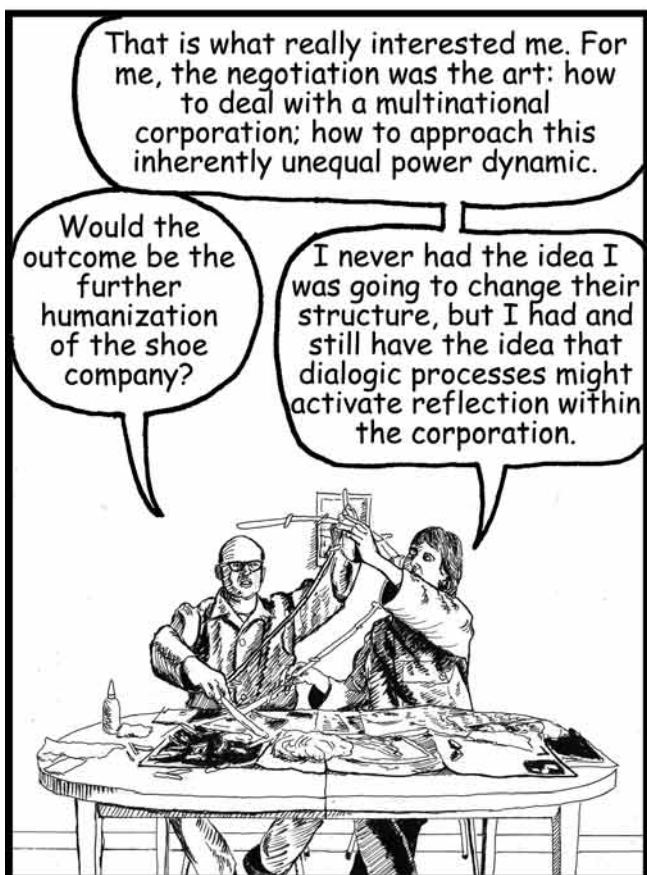
- Диалог шел туго, это действительно расстраивало: сказывалась удаленность жителей деревни и структурных ограничений, неизбежных при работе с мультинациональной корпорацией. Компания могла прекратить сотрудничество, перечеркнув проект.

- Я решила рассматривать требование компании как возможность, поскольку оно затрагивало вопрос копирайта аборигенов; законы интеллектуальной собственности туземного

населения сейчас только формулируются. Так или иначе, дизайнер посетила деревню, воркшоп удался, она вернулась в Испанию с несколькими макетами, которые были запущены в производство. Как нам сообщили позже, "Camper" разработала несколько моделей промышленного дизайна. Когда я спросила их о копирайте – они ответили, что дизайнеры были просто вдохновлены – это значит никакого копирайта. Вместо этого они предложили 6000 евро. Я начала слать мэйлы спрашивая, на чем чем...

- основана калькуляция, но никогда не получила ответа. Тем временем дизайнер получила год отпуска и без нее ничего не происходило...

- «Вдохновение» оказывается здесь обоюдоострым мечом. Очевидно значительное неравенство в распределении власти между вами и Camper. Не пытались ли ты как-то обыграть эти проблемы?



- Да, это действительно было мне интересно. Переговоры стали искусством: как общаться с мультинациональной корпорацией; как работать в условиях неизбежно несправедливого распределения власти. Я даже и не думала, что способна изменить структуру компании, однако мне до сих пор кажется, что диалог может заставить корпорацию задуматься.

- А результатом станет гуманизация обувного гиганта?

- Кажется, однако, что диалог подразумевает заинтересованность собеседника. Здесь же тебя интересуют различные способы представить этот проект, тогда как сам он игнорирует любой нарратив, поскольку в конечном счете растворен в сети отношений.

- Да, это было очень сложно.

- И я искала различные пути репрезентации проекта: проводила лекции, написала пьесу в брехтовском ключе – ее ставили тут в Копенгагене. Сейчас же меня больше занимает вопрос посредничества. Не смотря на неравное распределение власти, проект устроен неспроста, в него включены наши социальные роли, в том числе и моя. Роль художника мне напоминает ученого – его отношения с реальностью экспериментальны. Этот экспериментальный фактор включает в себя этическую компоненту, которую Бахтин называл “ответственностью”

(answerability) – испытываемую или хранимую человеком.

- “Ответственность”, как ты ее описываешь, не различает непосредственный опыт и его символическое представление. А последнее проходит через своего посредника. С начала модернити, научный рационализм развивал перевод “Бытия-как-события” (то есть Бытия, конституированного как продолжающийся, проживаемый опыт) в серию универсальных абстракций, отделяя Бытие от становления.

- При этом Бытие-как-событие остается главной ценностью жизни человека. Именно отсюда я конструирую свои отношения с миром всего данности.

- Оставаясь верной конкретности непосредственного опыта, я существую в отношении ответственности миру, несущей ответственность за свои действия и мысли.

- Я все равно не понимаю, как концепт ответственности может учитывать разрывы или задержки между бытием-как-событием и отложенным смыслом, типичным для культуры развитых обществ.

- Именно в подобной отсрочке и возникает риск кооптации. Ты не сразу можешь оценить эффективность своего проекта, а скорость движения капитала ставит его под вопрос. В этой отсрочке (или задержке) и размещается “польза”, к которой можно приписать бесполезность искусства.

- Да, все правильно. Последние двадцать лет люди задаются вопросом: какова наша роль? Помимо того, что мы легитимизируем “конституционную власть” (и “толерантность” либеральной демократии), художники остаются пионерами освоения пространства, чемпионами прекэрити и пост-фордизма.

- Если положительная “открытость” искусства в том, что Адорно называл невозможным трюкачеством, тогда кооптация – это дурная открытость грядущего.

- Кооптация всегда остается реальной, ведь в искусстве рука об руку идут революционный и тоталитарный потенциалы. Ответственность и должна ответить кооптации.

- Например, мы не можем отрицать роль художника в джентрификации, но это лишь выдвигает императив ответственности. Сейчас я ощущаю себя одновременно исполнителем, и зрителем. Я не могу предсказать результат, но чувствую ответственность, и должна стоять на своем, продолжая документировать процесс до конца.

- Тогда будем держаться на связи и поглядим, как будет развиваться история.

Давид Рифф, Алексей Пензин

О пчелах и летающих пролетариях: чат об авангарде по коммуникатору Skype, 27–28.07.2007, литературная редакция авторов

Иллюстрации: Дан Пержовши

dr: 01:54:23 Привет Леша! Занят?

ap: 01:55:06 Так, ничего особенного... По правде говоря, смотрел мультфильм «Футурама». А ты?

dr: 01:55:10 Перечитывал все подряд на нашу тему... смотрел старые статьи в «Октябре». Но потом стал читать «Георгики» Вергилия, ту часть, что о пчелах и пчеловодстве.

ap: 01:57:25 Да, почтенное занятие... И почему о пчелах? Что, есть какие-то особые авангардные пчелы?..

dr: 01:59:15 Ты как-то сказал: «Авангард. Прекрасно. Кто же против? Ну и что дальше?» Это тот же вопрос, что и «Почему Брехт?» Зачем писать? К чему пить кофе? Так почему бы не поговорить о пчелах... Так ли уж отличаются пчелы Вергилия от «Летающего пролетария» Маяковского? И как отличить себя от них всех...

ap: 02:21:29 Мир «летающего пролетария» Маяковского кажется мне все же радостнее, чем царство пчел у Вергилия. И явно лучше, чем мир «Футурамы». А вот скайп* – это ужасно. Уже звонит один мой знакомый из Венеции. Увидел, что я онлайн.

dr: 02:21:43 Паноптикон! Свобода, демократия и Бентам!

>>>>

28.07.2007

ap: 01:39:04 А ты знаешь, что Вергилий принадлежал к кружку «новаторов», которые должны были обеспечить культурную гегемонию императора Августа? Как тут не вспомнить исторический сюжет об отношении, скажем, Сталина и некоторых художников-новаторов...Бла-бла-бла, все похоже на все...

dr: 01:46:09 Мне кажется, у тебя аллергия на пчел. Но хорошо, пусть так. Давай подойдем с другого края. Все направления «ангажированного» искусства прибегали к этому термину, «авангард», и мы сейчас пытаемся повторить их жест. Лукач, в своей известной работе «Что такое новизна в искусстве?», также обратился этой теме. Он говорит, что марксизм никогда не отрицал функцию предвосхищения, присущую идеологии. Что такое, с этой точки зрения, «авангард»? Не эта ли идеологическая функция предвосхищения, когда она становится осознанной, в какой бы то ни было искаженной форме? В этом смысле, и Вергилий может претендовать на «авангард». Даже как «новатор», от которого требуется прославлять императора. Его идеологизированные тексты порождают разрывы и сдвиги, которые «открывают двери новому», если говорить в риторике Адорно. У каждой эпохи есть свои моменты «предвосхищения». И каждое новое произведение раскрывает это. Если рассматривать авангард в такой диалектике, то это понятие полностью теряет свои узко-исторические очертания.

ap: 01:55:17 Извини за банальность, мне все же кажется, что авангард связан с эпохой революций. Это эстетическая революция, которая может «отбросить» традицию, как политическая революция отбрасывает традиционный строй общества. Твой Вергилий не мог помыслить революцию, он жил в совершенно другом интеллектуальном и политическом горизонте. Да и пчелы его, как видно из текста «Георгик», все «за царя да за отечество».

Меня интересует в авангарде понятие «эксперимента». В «Эстетической теории» Адорно уточняет, что у этого термина есть два смысла. Во-первых, это практический и научный эксперимент как испытание, тест с заранее известной целью. Во-вторых, чистый эксперимент в искусстве, когда автор не знает, какими будут результаты, когда его авторская субъективность просто стирается экспериментом. Похоже, сейчас вся сфера эксперимента ушла в технологии, в «креативный» подход в бизнесе и так далее. Но этого не происходит в политике, в социальной жизни. Наоборот, мы видим отсутствие желания эксперимента как у «власти», «государства», так и, зачастую, у сил, сопротивляющихся господству...

Все разговоры об ассимиляции авангарда в современном обществе – не фантазии ли это, если посмотреть с точки зрения «грубой реальности»? Разве что медиа и прикладное искусство усвоили и коммерциализировали авангардные приемы. Но формы жизни, сам тип поведения – они не изменились. Жизнь большинства все так же рутинна, как и угнетение. Да, «мобильность», «гибкость», – но это относительно узкий слой «креативных работников» в мегаполисах. Это все так же меньшинство, и притом – жуткая пародия на все то, чего хотел авангард. Поэтому мне важен, я бы сказал, «дух авангарда» – как особое психоэмоциональное состояние, которое все еще возможно... Под «духом авангарда» я понимаю некий «опыт», который может развиваться, несмотря на то что авангард может быть институционализирован, овеществлен, потерпеть «поражение» и т.д.

David Riff, Alexei Penzin | On Bees and Flying Proletarians:

dr: 01:54:23 Hey Lyosha! Busy?

ap: 01:55:06 Nothing special... Watching Futurama, to be honest. And you?

dr: 01:55:10 Re-reading all kinds of stuff on our subject in old “October,” but then I started reading Virgil’s Georgics about the bees.

ap: 01:57:25 That’s a noble way of spending your time...Why bees? Are there some special avant-garde bees?

dr: 01:59:15 You said once “Avant-garde. Yes. And?” It’s the same question as “Why Brecht?” Why write? Why drink coffee? And what about Virgil’s bees? Are they really so different from Mayakovsky’s “Flying Proletariat”? And what sets us apart from them?

ap: 02:21:29 The world of Mayakovsky’s “Flying Proletariat” seems much more cheerful than Virgil’s kingdom of the bees.

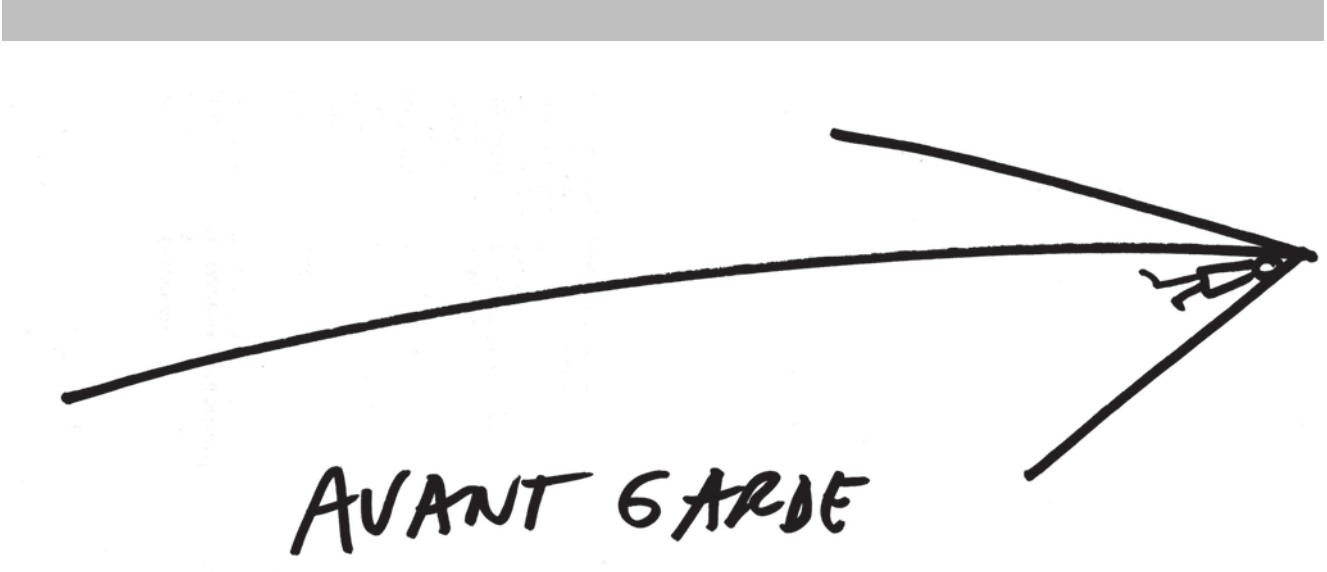
And much better than the world of Futurama. But skype is awful. A friend of mine is calling from Venice. He can see that I’m online.

dr: 02:21:43 Skype is a panopticum! Freedom, democracy, and Bentham!

>>>

28.07.2007

ap: 01:39:04 Did you know that Virgil belonged to the circle of “innovators” around Maecenas? They were supposed to solidify Octavian/Augustus’ cultural hegemony. I can’t help but remember the theme of let’s say Stalin and his relationship to the artistic innovators...Blah-blah-blah. Everything is like everything else...



dr: 01:55:42 Да, но ты исключаешь Вергилия из этого «духа» или «опыта». Или нет?

ap: 02:02:51 «Вергилий должен быть сброшен с парохода современности...». Важен этот момент «варварства» в авангарде. Это ведь римская тема, варварство, не так ли? «Классики» вроде Вергилия и анонимные «варвары». Фуко отмечает в своих лекциях, что варвар в европейском дискурсе нового времени противопоставляется «дикарю». «Дикарь» создает цивилизацию, варвар разрушает. В самой риторике авангарда были эти темы. Так что варварство – это совсем не дикость.

dr: 02:05:11 Ты хочешь все разрушить и создать заново?

ap: 02:05:57 Во всяком случае, мне не хотелось бы сохранить те чудовищные общественные формы, в котором мы живем. Если мы, в наше «время реакции», о котором мы так много говорили, отброшены в до-авангардное время, то авангард «остался впереди».

dr: 02:07:53 Да, правда. Но как политическая программа варварство мне не подходит. Я хочу жить в мире, где «дух Вергилия» – одна строфа в день – есть привилегия, которой может пользоваться каждый, если хочет. Жизнь при коммунизме должна быть сладкой, как мед, но без обращения нас в пчел или летающих пролетариев.

ap: 02:09:03 И Маркс – наш Вергилий-проводник.

dr: 02:11:04 Помнишь, что показывал нам Агамбен, когда мы навестили его в Венеции, во время биенале? Его любимое граффити: «Нет Вергилия, который вел бы нас через этот ад». Это был единственный философский тезис, который я усвоил в Венеции...

ap: 02:19:22 Раз уж ты вспомнил Джорджо, то добавлю еще одну вещь. Кажется, об этом мало кто говорил в отношении авангарда. Я имею в виду его связь с биополитикой. Ведь эксперимент – как эксперимент над жизнью – это, несомненно, понятие биополитики. Авангард хотел изменить, трансформировать жизнь, «снять» искусство в жизни. Этот процесс мыслится как эксперимент с открытым финалом. В политическом плане, возможно, продуктивней рассматривать авангард именно так, а не по модели «партии-авангарда». Мой вопрос – полностью ли находился авангард в русле биополитики, или же было нечто, в чем он сопротивлялся ей? Как, например, отделить советскую авангардную культуру 1920 гг., с ее мечтой о преобразовании жизни силой искусства, от логики «захвата» этой самой жизни? Эти вопросы совсем не подыгрывают поверхностной критике «советского эксперимента», отнюдь. Наоборот, ответы на них могут создать условия для возобновления политического и культурного эксперимента. Предварительно мне кажется, что в авангарде есть негативность, биополитика же определяются через своеобразную «позитивность». Но это пока звучит слишком абстрактно...

>>>

dr: 02:41:15 Говоря о Вергилии, я говорю о том, что необходимо найти способ вообразить коммунизм не только как разрыв – все, что нам известно об авангарде, было связано с этим опытом, – но, наоборот, представить его как непрерывность, которая укоренена в искусстве, несмотря на все разрывы. А что касается разрывов – их невозможно повторить.

ap: 02:43:46 Мне кажется, важна верность «реальности», как бы ее не определять. И эксперименты могут быть неадекватны положению дел, быть фальшивыми. Но любые новые «классицизмы» еще фальшивее.

dr: 02:44:55 Настаивать на историческом авангарде сейчас – это тоже классицизм.

ap: 02:46:58 Утверждать всеобъемлющий «классицизм» сейчас – фальшиво и даже пошло. Ты можешь читать Вергилия, изучать Венецианскую школу и т.д., – но это, скорее, то, что Шиллер называл «эстетическим воспитанием».

dr: 03:07:21 Ты не убеждаешь меня этим. Я слишком четко вижу амбивалентность того, что ты называешь «авангардом» по отношению к «историческому наследию». Вспомни, например, роман «Эстетика сопротивления» Питера Вайса. Он начинается 50-ти страничного эпического описания Пергамонского алтаря, который обсуждают три рабочих активиста... Классики стали своего рода аккумулятором потенциальностей, которые рассеиваются через призму потребности в создании лучшего мира (не только в мышлении, но и на практике). При Гитлере для молодых коммунистов, которые были в подполье, огромным источником уверенности было осознание того, что эта катастрофическая ситуация – норма, что насилие и власть всегда порождали героическое сопротивление, и что эту диалектику можно найти в каждом мифе, – как насилие, которое вечно служит источником перемен. Античность становится интериоризированной в нас, и это помогает в будущем помыслить непрерывность коммунизма, о котором люди мечтали все века. Именно это я считаю самым важным в авангарде.

ap: 03:21:19 Я думаю, этот «миф» опасно близок к фигуре власти, которая «вечно» порождает сопротивление. И так до окончания веков. Если не будет разрыва в этой дурной вечности, то не будет и коммунизма! Под видимостью непрерывности мы должны различать идеологию, которая, как говорил Альтюссер, и есть эта «вечность». Авангард смотрится как «классицизм» только в качестве товара и «экспоната» музея, где в соседних залах висят Джотто и Веронезе. Поэтому я и говорю о «духе авангарда», его опыте, противопоставляя «объективированному» искусству-канону. Именно то, что и Джотто, и Малевич сейчас – товары, их уравнивает и создает иллюзию непрерывного континуума «искусства». А то, что ты говоришь о «классиках» – это лишь психологическая интериоризация товарного фетишизма... Отрицать Джотто-товар, в этом и был перформативный жест авангарда...Ты просто переворачиваешь этот жест в пользу Джотто. Так что и «классика» – исключающее понятие, «репрессивный канон»...

dr: 03:24:29 Кого же я исключаю? Я думаю лишь, что если ты начнешь спрашивать, «что мы можем сейчас актуализировать?», ты не должен делать ошибки, отбрасывая почти все, только для того, чтобы утвердить свою радикальную идентичность.

ap: 03:27:05 Чью же идентичность поддерживает «классика»? Не говорит ли здесь «авторитарная личность», если понимать под этим готовность подчиниться «авторитету»? Да «классики» – это фашизм! Само понятие «классики» функционирует как идеология, которая «интерпеллирует» своего субъекта...

dr: 03:27:45: Твоя ирония уже даже не меланхолична, а просто тошнотворна.

ap: 03:28:20 Спасибо. Это всего лишь небольшая шутливая провокация. Труп авангарда передает тебе привет...

dr: 03:29:23 Мы должны уйти от этого фарса. Для меня, «верность» не ограничивается «1917 годом» или «Сиэтлом 1999-го».

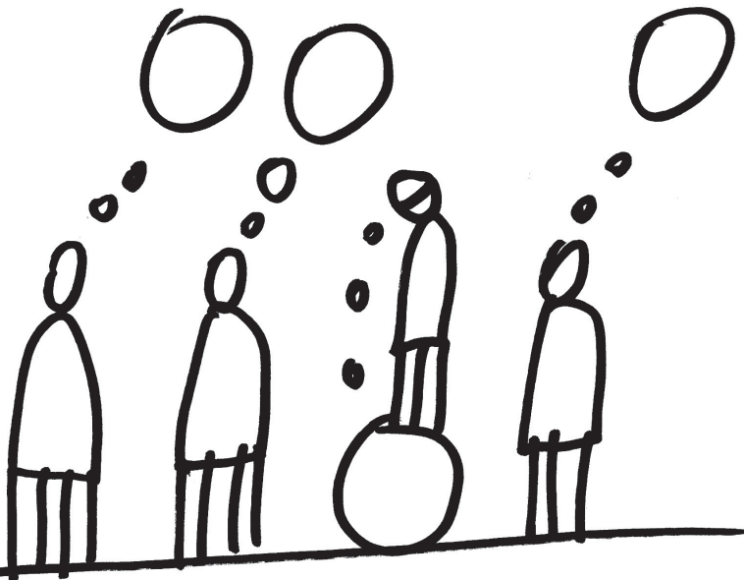
ap: 03:39:50 Если серьезно, никто и не исключает Вергилия. Предоставим Вергилия самому себе. Или всем. Это реальность, часть истории, с которой ничего уже не поделаешь. Ее нельзя исключить. Я же, скорее, отслеживаю как раз идеологию, которая сейчас выстраивается по поводу этой исторической реальности. Так что можешь целомудренно пестовать свою верность Вергилию и ни с кем ему не изменять. Главное – отслеживать идеологические испарения этой верности... Ладно, а как ты думаешь, после авангарда искусство о чем-то грезит, что-то предвосхищает?

dr: 03:40:33 Конечно. Все те старые вещи. На выставках современного искусства или архитектуры. Но это предвосхищение становится все более сложным и ускользающим. Но оно все еще возможно.

A Skype - Chat on the Avant-garde /// Illustration: Dan Perjovschi

dr: 01:46:09 I guess you’re allergic to bees. But ok, if you like, that’s fine. Let’s begin from the beginning. All directions of “committed” art in modernity (and not even only the modernisms) claimed the term, and we are now repeating this gesture. Lukacs, famously, too, in his “Realism in the Balance” (1937). Marxism, he says, has never denied the anticipatory function of ideology. What, then, is the “avant-garde”? Everyone who has claimed the term? Ideology’s anticipatory function, when it becomes conscious of itself, in whatever garbled form? If that’s the case, then Virgil, too, can claim it. Even as an “innovator” who was supposed to praise the new hegemon, his ideologized texts continues ruptures and rifts that “afford the entrance of the new,” to use Adornian rhetoric. Every time has its moments of anticipation. And the new works retroactively to reveal these. Seen in this historical dialectic, the term “avant-garde” loses its contours completely.

ap: 01:55:17 Excuse me for the banality, but I still think the avant-garde is connected to the epoch of revolution, including an aesthetic revolution that can “discard” traditions, just as political revolution discards the traditional formation of society. For your Virgil, the revolution was unthinkable. He lived against a completely different intellectual and political horizon. And his bees, as you remember from the Georgics, are all for “king and country.” What I find most interesting in the avant-garde is the notion of “experiment.” In his “Aesthetic Theory” Adorno maintains that there are two meanings to this term. First, it is a practical and scientific experiment as a test to verify a hypothesis, with a clear goal in mind. Second, it is pure experimentation in art, where the author does not know what the results will be, and in which his authorial subjectivity is simply erased by the experiment itself. Today, it seems that the entire sphere of the experiment has gone off into technology, into the “creative” approach to business and so on. But in politics or in social life, that hasn’t really happened. Quite on the contrary, today, both “power” or “the state,” and the “counterpower” that resists them, seem largely unwilling to enter into an experimental mode. So, maybe all the talk of the avant-garde’s assimilation by contemporary society is fantasy, if you look at it from the point of view of “harsh reality”? Maybe the media and the applied arts appropriated and commercialized the avant-garde’s devices, but their underlying behaviors and forms of life have not changed



dr: 04:48:16 Я думаю, мы проигнорировали одну важную вещь. Это – экспериментальная реальность, в условиях которой мы действовали. Мы использовали неолиберальную, в высшем смысле биополитическую коммуникативную игрушку, мы затеяли этот фарсовый, изнурительный танец.
ap: 04:48:23 Просто греческий хор по скайп.
dr: 04:48:59 Это был эксперимент без особой цели. И, конечно, мы повышаем капитализацию скуре, а позднее наш транскрипт будет превращен в символический капитал.
ap: 04:49:46 Я думал о том же.
dr: 04:51:25 И именно здесь все становится по-настоящему пугающим. Когда ты начинаешь думать, что устройство, подобное этому, есть что-то вроде аппарата для мгновенного овеществления. Вергилий писал в день по строфе. А мы?
ap: 04:52:03: Да и Вергилий тоже оцифрован.
dr: 04:53:21 Но, возможно, эта оцифровка – шаг к коммунизму, каким он мог бы быть.
ap: 04:54:28 К оцифрованному коммунизму? Но самое подозрительное – дивиденды с символического капитала Маркса в этом оцифрованном пространстве.
dr: 04:57:02 Смотри-ка, уже светает. Пожалуй, пока спать.
ap: 04:57:11 Я отключаюсь.
dr: 04:57:16 Спокойной ночи!
ap: 04:57:20 До связи.

(Полная версия – на www.chtodelat.org).

* Скайп – современный интернет-коммуникатор, позволяющий дистанционно обмениваться письменными репликами в режиме онлайн и делать телефонные звонки.

Алексей Пензин, род. 1974 г. в Новгороде, философ, политический аналитик, член рабочей группы «Что делать?». Живет в Москве; Давид Рифф, род. 1975 г. в Лондоне, художественный критик, писатель, член рабочей группы «Что делать?». Живет в Москве и Берлине

at all. The life of the majority is still an oppressive routine. And “mobility” and “flexibility” is the privilege of a thin stratum of megalopolitan creative workers... That makes it important to talk about the “spirit of the avant-garde,” a certain “experiment-experience” (in Russian, it’s the same word) that can continue to develop even if the avant-garde is institutionalized, reified, or even “defeated”...

dr: 01:55:42 Yes, but you exclude Virgil from this aesthetic experience. Or no?

ap: 02:02:51 “Throw Virgil overboard from the steamboat of modernity!” “Barbarism” is very important to the avant-garde. That’s a Roman topic too: “classics” like Virgil and anonymous “barbarians.” In his lectures, Foucault notes that the European discourse of modernity opposes the “barbarian” and the “savage.” The “savage” creates civilization, while the barbarian destroys it. The rhetoric of the avant-garde is full of these themes. Barbarism isn’t the same thing as savagery.

dr: 02:05:11 You want to destroy the whole world and build it anew?

ap: 02:05:57 In any case, I wouldn’t want to keep the monstrous social forms that we inhabit. If we live in “reactionary times,” which is something we’ve talked about a lot, we’ve been thrown back into a time before the avant-garde. The avant-garde “stayed ahead.”

dr: 02:07:53 Ain’t that the truth. But for me, barbarism is no good as a political program. I want to live in a world where the “spirit of Virgil” – one line a day – is a privilege that anyone can enjoy if he or she wants to. Life under communism should be sweet as honey, but without turning us into bees or flying proletarians.

ap: 02:09:03 And Marx will be our Virgil, our psychopomp...

dr: 02:11:04 Remember what Agamben showed us when we visited him in Venice during the biennial? His favorite graffiti, right before he took us for ginger ice cream: “There is no Virgil to guide us through this hell.”

ap: 02:19:22 Since you mention Giorgio, there is one thing I should add. It seems to me that few people have talked about this in relation to the avant-garde. I mean its connection to biopolitics. We can be sure that experiments – especially in the sense of life-experiments – rest upon biopolitical conceptions. The avant-garde wanted to change, transform life, to “sublate” art to life. This process can be thought of as an experiment with an open ending. Politically, it is probably more productive to look at the avant-garde like this, and not as an expression of the “vanguard party” model. My question would be whether the avant-garde is totally in the mainstream of biopolitics, or if there was something that resisted it? How, for example, can you separate the culture of the 1920s, with its dream of transforming life through the force of art, from the logic of the “capture” of life itself? These questions don’t just play into the hands of a superficial critique of the “Soviet experiment.” Not at all. Quite the opposite: if we could answer them, we might be able to create the conditions for a renewal of political and cultural experiments. For now, we could say that the avant-garde was negative, while biopower defines itself as “positivity.” But that still sounds too abstract...

>>>

dr: 02:41:15 I think my whole thing with Virgil is about constructing a way to imagine communism not only as rupture – anyone familiar with the historical avant-garde has made that experience – but as continuity, which is inherent to art, despite all the failures...As for ruptures, they cannot be repeated...

ap: 02:43:46 Fidelity to “reality” also seems important, no matter how you define the “real.” Experiments can be inappropriate to the conditions; they can be fake and phony. But any new “classicisms” are even more of a fraud.

dr: 02:44:55 To insist upon the historical avant-garde today is also a form of classicism.

ap: 02:46:58 To assert an all-encompassing “classicism” today is both phoney and trite. You can read Virgil, study the Venetian school, and so on, but that will be little more than what Schiller called “aesthetic education.”

dr: 03:07:21 You’re going to have a hard time convincing me. I’ve always had a clear sense of just how ambivalent the “avant-garde” was with regard to the “historical legacy.” Think of Peter Weiss’ novel “The Aesthetics of Resistance.” It starts with a 50-page description of three proletarian activists, discussing the Pergamon altar. The classics become a kind of potentiality accumulator, diffracted through the inner prism of the need to make (in praxis, and not only thought) a better world. To young people under Hitler, communists in hiding, it is a great source of comfort to know that this catastrophic situation is the NORM, that violence and power have always generated a heroic-emancipatory response and that their dialectic can be seen in each myth, as a violence that is eternal and eternally changing...Antiquity becomes an interiorization that helps to think a continuity of communism into a future that people have been dreaming of for centuries. That’s one of the most important things about this “avant-garde.”

ap: 03:21:19 I think this “myth” is dangerously close to the figure of power, which “eternally” give rise to

“resistance.” And that until the end of time. If there is no rupture in this bad eternity, there will be no communism! Under the cover of continuity, we must discern all the ideology, which – as Althusser put it – is actually this “eternity”! The avant-garde only looks like classicism when it becomes a commodity and a museum exhibit, with Giotto and Veronese in the neighboring hall. This is why I’m talking about the “spirit of the avant-garde,” its experience-experiment, as opposed to the “objectified” canon of art. Because both Giotto and Malevich are cultural commodities today. This equates the one to the other and creates the illusion of an uninterrupted continuum of “art.” And what you say about the “classics” is nothing but a psychological interiorization of commodity fetishism...To negate the Giotto-commodity was the avant-garde’s performative gesture...You’re just turning this gesture around in favor of Giotto. So the “classics” are also an exclusive notion, a “repressive canon”...

dr: 03:24:29 Whom have I excluded? I just think that if you start to ask: “What should we actualize?” you shouldn’t make the mistake of throwing almost everything away, just to confirm some radical identity...

ap:03:27:05 But whose identity do the “classics” confirm? Isn’t this an “authoritarian personality,” if you understand that as the willingness to submit to “authority”? In fact, the “classics” are fascism. The notion of “classics” functions as an ideology that “interpolates” its subject

dr: 03:27:45 Your irony is no longer melancholic, but nauseating.

ap: 03:28:20 Thanks. It’s only a joke. I’m provoking you. Greetings from the corpse of the avant-garde ...

dr: 03:29:23 We must get beyond such farces. For me, fidelity does not end with Seattle or 1917.

ap: 03:39:50 Ok, so seriously, no one is excluding Virgil. Leave Virgil for himself or for everyone else. He’s a reality, a part of history that you can’t do anything about. You can’t get rid of him anyway. So go ahead and cultivate your fidelity to Virgil. I’m more interested in the “ideology” that takes shape around this historical reality. The main thing is to watch out for the ideological vapors that this fidelity exudes...So, anyway, what do you think? Does art after the avant-garde still anticipates and promises anything at all?

dr: 03:40:33 Of course. All those old dreams. You can even find it in contemporary art or architecture. But these anticipations become more and more complicated and elusive. But they are still possible, I should think.

>>>

dr: 04:48:16 I think we’ve ignored one important thing, and that is the experimental reality of what we’ve been doing.Using a neoliberal, thoroughly biopolitical transcript toy, we’ve been performing a farcical, exhausting dance...

ap: 04:48:23 A Greek choir in skype...

dr: 04:48:59 It’s been an experiment to no ends. We are, of course, indirectly fueling skype’s capitalization and later our text will be converted to symbolic capital

ap: 04:49:46 I was thinking the same thing...

dr: 04:51:25 And here’s where things get really scary. If you start to think about a tool like this as an instant reification device. Virgil wrote a line a day. What about us?

ap: 04:52:03 Yes but Virgil has also been digitized by now.

dr: 04:53:21 But at the same time, all this digitization might be just one step closer to what communism will be.

ap: 04:54:28 To digitized communism? What really makes me suspicious is when people draw dividends from Marx’s symbolic capital in this digitized space.

dr: 04:57:02 Wait. The sun is rising. It’s time to go to sleep.

ap: 04:57:11 I’m turning myself off.

dr: 04:57:16 Good night!

ap: 04:57:20 Talk to you soon.

(A complete transcript is available at www.chtodelat.org).

Alexei Penzin, born 1974 in Novgorod, philosopher, political analyst, writer, member of the workgroup “Chto Delat?”. Lives in Moscow David Riff, born 1975 in London, art critic, translator, writer, member of the workgroup “Chto Delat?”. Lives in Moscow and Berlin.



How has the development, with a language and formal structure culled from the values of research and academia, influenced an aesthetically based context such as art? On what level or levels should the new products associated with and created in the field of art be interpreted? Are not, for instance, many of the usual seminars deceptively similar to performances or happenings? Do not the archives that have started to pop up within various art institutions often resemble installations rather than actual records of documents?

When I was at art school in the mid-1990s, it became increasingly common to describe the artist's work as a form of research. At the time, this was perceived as a new way of looking at artistic practices. Today, more than ten years later, this terminology could be regarded as fairly accepted as a description of the contemporary artist's activity. The development towards using research as a reference point and theoretical model for art has also made a more general impact. A few years ago it became possible in Sweden to get a PhD as an artist. Many an art institution describes and pursues its activities in terms of research. Thus, today, terms and phenomena such as laboratories, seminars, symposia, publications and archives have come to be common features of contemporary art.

Although, on a plane of reference, this may appear to represent a movement away from a more distinctly aesthetically based language, contemporary art must surely still be seen as an essentially aesthetic activity. Therefore, it is interesting to attempt to discuss what the previously described development could mean from an aesthetic perspective. To provide a background to these aesthetic perspectives and the discussion as a whole, it may be wise to look back briefly at how everyday life was aestheticized, a subject that also arose increasingly in debates in the early 1990s.

The aestheticization of everyday life is often described summarily as a blurring of the boundaries between art and life in general, and a merging of so-called "high-brow" culture with popular culture. Simultaneously with this blurring of the boundary between art and life, art lost its aura and could be anything, anywhere. As a logical consequence, it also became possible to regard mass-produced objects as art. Another frequently noted symptom of this aestheticization of everyday life is the importance of realising oneself by shaping, or "designing", a lifestyle, also described as turning life into art. The once so radical motto of the avant-garde, that life should be a work of art, has thus become mainstream and part of everyday life itself. Finally, this aestheticization of everyday life can also be seen as a devaluation of the functional value of objects, in favour of what is sometimes termed their exchange value. Originally, most objects were

judged according to their practical use, their utility, whereas today, this judgement is said to focus infinitely more on how one object relates to another. This relationship is primarily of a symbolic nature, and thus relates more to what the various objects symbolise vis-à-vis one another. This shift from purely practical function to a function that encompasses what something represents or symbolises generated new values that are commonly referred to as exchange value of commodities.

The symptoms of this aestheticising of everyday life are probably familiar to most people nowadays, but, as I said, they can provide an interesting starting point in this context for interpreting the development within the field of art with a language and formal structure borrowed from the values of research and academia. Despite, or perhaps thanks to, the fact that the work of art has lost much of its aura, and that the commodity has instead assumed many of the functions of the art object, the issue of the commercialization of art and the aestheticization of the commodity appears to remain, and is linked to the language and formal structure from research and academia. One blatant example of this is the recent debate on public funding of art, which, in short, focused on issues relating to the development of art either towards greater instrumentalisation or harsh commercialisation, or alternatively, towards exploration, critique and discourse and not necessarily complying with traditional exhibition activities. Moreover, it is within the latter of these contemporary genres that we most commonly find references to the values of research and academia.

Seen in that light, the act of emphasising art as research could be a strategy, in a context where everyday life has been aestheticised, and which in many ways is intent on asserting the commercialisation of art and aestheticisation of commodities, to create scope for an art that is critical, and not restricted to objects or specific exhibition spaces. There is an inherent risk, however, that the result would resemble that described by Helena Mattson in the essay "Forms of Politics", where she discussed the transcendence of disciplinary boundaries between art and commodities (everyday objects):

In some instances, this is a conscious action, a transcending strategy, where we seek to operate within the economic and political field using art as an instrument; in other cases this is merely an involuntary and destructive consequence whose causes we are unable to identify. For the avant-garde, this transcendence was a political action that tore down the boundaries of contemplative art and opened up its spaces – eliminating the sanctuary – and confronted the spectator with reality. Art and

life were thus one and the same: There is no sanctuary! In many cases, we can regard the claims of relational aesthetics to subscribe to the same artistic and political strategy, which may appear increasingly ineffectual as the removal of the boundary between art and life entails the incorporation of art into the aesthetic universe of the commodity.

Thus, there is a danger, in this perspective, that research-related art would not offer a sanctuary from the world of the aestheticised commodity. The traditional production of objects would simply merge into a creation of new products and services. Which, if the issue of utility is forgotten, would mostly resemble props for universities or libraries. Research-related activities that are generated in an art context, such as seminars, archives and publications, ought, in that case, to be judged first and foremost on the grounds of their secondary value, rather than their functional value. In other words, the focus should be greater on *how* things are said, and not merely on *what* is said literally. The additional meanings that are engendered in this way make it possible, among other things, to perceive the seminar as a performance, the archive as an installation, and the publication as an art object. When the often too tacit aesthetic concerns are enhanced, this changes the meaning of the product, and thus, the potential to circumvent the matter of content by focusing on the design.

This does not necessarily mean, however, that research-related art is less reliable or that it has reached an intellectual dead end. Perhaps, paradoxically, it is in aesthetics that there is a possibility to avoid a further aestheticisation. In that case, greater attention and more importance should perhaps be devoted to the forms and implementations in which, say, seminars, archives or publications are expressed. This would create an opening for new meanings and functions. In the essay referred to above, Helena Mattson also describes a possible model for such a strategy:

An intriguing aspect here could be that it is the design, ornamentation and superfluity that provide the impetus for a reprogramming of space and function that most decidedly has both social and political implications. So where could all this lead? First of all, we must acknowledge design and architecture as political activities in that they are configurations of space, site and object. This also means that the aesthetic sphere can be regarded as a purely political sphere where reorganisation, reprogramming and reconfiguration is acceptable that would not be allowed in our everyday reality. This, in turn, opens up for a strategy that is entirely contradictory to the avant-garde strategy, and frequently to that of relational art – instead of breaking down the boundary between art and life, this boundary can be utilised and that which is usually regarded as commonplace can be transferred to an aesthetic playing-field to be "reprogrammed" and subsequently serve as art in a real situation.

In my own practice as an artist, I have often been involved in designing environments within various art institutions, and in producing publications, seminars or essays such as the one at hand. Therefore, I must admit that I have contributed to the aestheticization that I am writing about. I may even be contributing further towards that development with this essay. Perhaps I should have chosen to express myself in some different way, in a way that could hopefully, in and of itself, be resistant. But the question that arises then is: how far is it possible to depart from the accepted perspective on aesthetics in a certain context, before the things one is saying start to turn into incomprehensible gesticulating?

Маркус Дегерман | Эстетика исследования

Как эстетический контекст, коим является искусство, изменился под влиянием методологий исследования , чей язык и формальная структура родились в стенах академических институций? На каком уровне или уровнях следует интерпретировать объекты, ассоциируемые или создаваемые в поле искусства? К примеру, разве не обманчива близость многих семинаров по визуальности к перформансам и хэппенингам, разве не напоминают архивы многих современных арт-институций скорее инсталляции, нежели настоящие папки с документами?

Помнится, когда в середине девяностых я посещал художественный колледж, о работе художника все чаще стали отзываться как о форме исследования. В то время это воспринималось как новый взгляд на художественную практику, сегодня же, более десяти лет спустя, данную терминологию можно уже считать почти стандартным описанием деятельности современного художника. Широкое использование исследовательской практики в качестве отправной точки и теоретической модели для искусства имело и более обширные следствия. В Швеции, например, отчасти благодаря этому, художник может получить докторскую степень, а многие художественные институции описывают и ведут свою деятельность по исследовательским моделям. Таким образом, сегодня такие термины и феномены, как лаборатории, семинары, симпозиумы, публикации и архивы стали привычными для современного искусства.

На первый взгляд, все это может показаться отступлением от эстетически более укорененных языков, однако же, современное искусство однозначно следует рассматривать как эстетическую по сути своей деятельность. Поэтому, интересно было бы попробовать поговорить о возможных изменениях, привнесенных в эстетическую перспективу вышеописанным сближением с исследованиями. В качестве небольшого экскурса к этим эстетическим перспективам и дискуссии в целом, стоит вспомнить, как была эстетизирована повседневная жизнь, что также весьма бурно обсуждалось в начале 1990-х.

Общий эффект эстетизации повседневности часто описывается и как размывание границ между искусством и жизнью вообще, и как смешение так называемой “высокой” культуры с массовой. Одновременно с исчезновением границ между жизнью и искусством, последнее теряло свою ауру, и начинало обнаруживать себя где угодно и когда угодно. Логичным следствием этого стало также признание искусством продуктов массового производства. Другим симптомом эстетизации повседневности часто называют возникновение стремления “становления собой” при помощи выбора облика и стиля жизни, что превращает саму жизнь в искусство. Так некогда радикальный призыв авангарда сделать жизнь произведением искусства внезапно оказался мейнстримом – частью самой реальности повседневной жизни. Наконец, эстетизация повседневности проявляет себя также и в девальвации функциональной ценности объектов – на первый план выходит то, что считается их вторичной ценностью. Изначально, большинство продуктов оценивалось по их практической пользе, тогда как сегодня оценка почти всегда осуществляется исходя из соотношения данного объекта с другими. Отношения эти носят полностью символический характер, ими описывается значение различных объектов в ряду других. Такой переход от функции исключительно практического характера к символической функции репрезентации породил новые ценности, которые часто обозначают как “вторичные функциональные ценности”.

Большинству современных людей эти симптомы эстетизации повседневности хорошо знакомы, однако, как уже было сказано, данный контекст задает интересную отправную точку для интерпретации развития художественного поля, чей язык и формальные структуры были заимствованы из области академических исследований. Несмотря на то, что произведение искусства в значительно мере лишилось своей ауры, а может и благодаря этому факту и заимствованию товарами многих функций арт-объектов, сохраняется и проблема коммерциализации искусства и эстетизации потребления, и здесь тоже наблюдается родство с языком и формальными структурами академических исследований. Один из ярких примеров тому – недавние дебаты по поводу публичного финансирования искусства, которое, как и было выявлено в ходе этих споров, может либо стремиться к большей инструментализации и откровенно коммерциализироваться, либо развивать исследования, критику и дискурсы, не всегда востребованные традиционной выставочной средой. Именно внутри последнего из этих двух доминирующих современных подходов и можно нередко встретить отсылки к методикам академического исследования.

В подобной оптике, отождествление искусства с исследованием становится стратегией, которая в контексте эстетизации повседневности оказывается ответом коммерциализации искусства и эстетизации товаров, открывая пространство другому искусству – критическому, не ограниченному объектами или конвенциональными выставочными площадками. В то же время, результаты подобной практики неизбежно рискуют уподобиться описанным Хеленой Маттсон в эссе “Формы политического”, где она рассматривает преодоление дисциплинарных границ искусства и обычных, повседневных объектов:

В одних случаях, преодоление границ является сознательным намерением: мы стремимся действовать в поле политического или экономического, используя искусство как инструмент; в других же – это лишь ненамеренное и деструктивное действие, причины которого скрыты от нас. Для авангарда такое преодоление было политическим жестом: рухнула стена искусства созерцания, его пространства распахнулись – а святось улетучилась – и зритель столкнулся с реальностью. Постулировалось единство жизни и искусства: никаких святых земель! Многие жесты в рамках “эстетики отношений” (relational aesthetics) можно приписать к той же художественной и политической стратегии – последняя же при этом может казаться все менее эффективной, поскольку снятие границы между искусством и жизнью подразумевает включение искусства в эстетическую вселенную потребления.

Таким образом, искусство, связанное с исследованием, рискует угодить в ловушку мира эстетизированного потребления. Традиционное создание объектов ничем не отличается от производства новых товаров и услуг. И если оставить в стороне вопрос ценности, оно напоминает реквизит университетов и библиотек. Исследования, проводимые в художественном контексте (такие, как семинары, публикации и создание архивов) следует, в таком случае, рассматривать прежде всего с точки зрения их вторичной, а не функциональной ценности. Скажу иначе: следует фокусироваться на том, как произносятся слова, а не что именно говорится. Именно так возникают дополнительные смыслы, которые позволяют, среди прочего, воспринимать семинар как перформанс, архив как инсталляцию, а публикацию – как арт-объект. Эстетическое измерение, подчас едва намеченное, иногда эксплицируется, что меняет смысл продукта, и фокус смещается от содержания к оформлению.

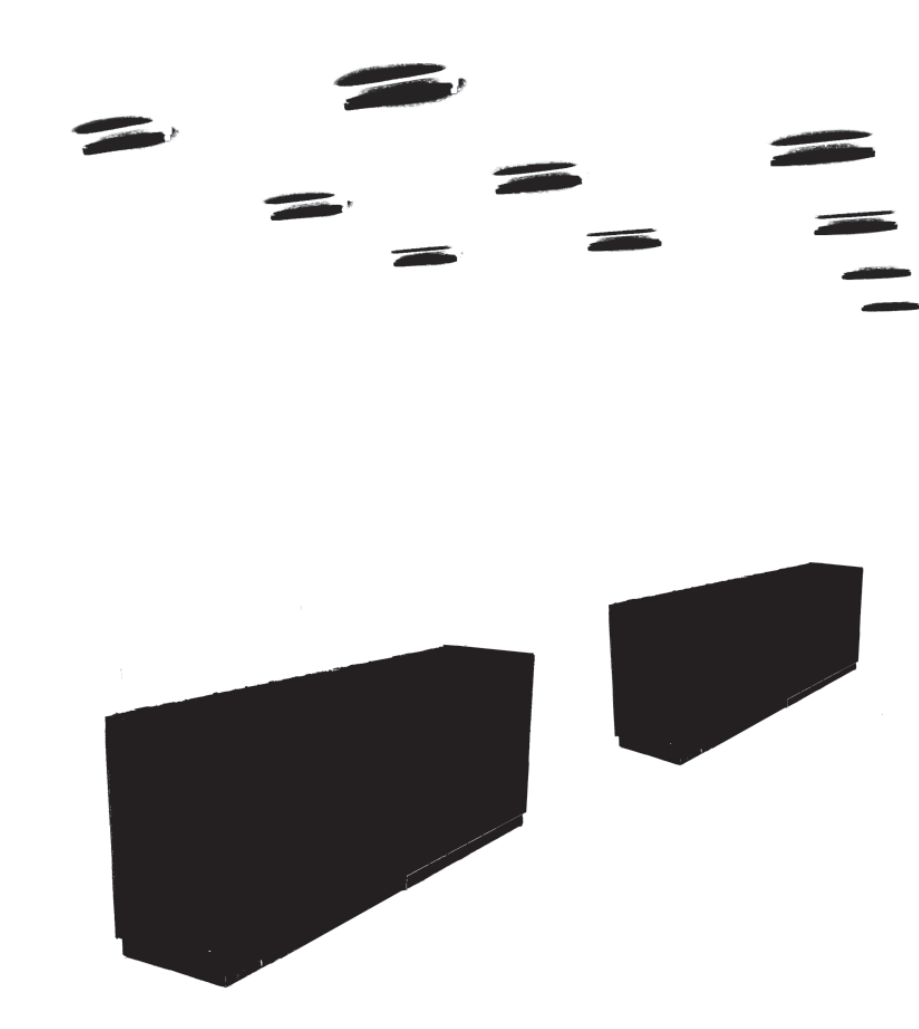
Из этого не следует, однако, что искусство “исследований” менее эффективно, или что оно оказалось в интеллектуальном тупике. Парадоксальным образом, возможность избежать дальнейшей эстетизации может заключаться в самой эстетике. В таком случае, следует уделить больше внимания формам проведения семинаров, составления архивов и публикаций. Это породит новые смыслы и функции. В упомянутом уже эссе, Хелена Маттсон описывает также одну из моделей подобной стратегии:

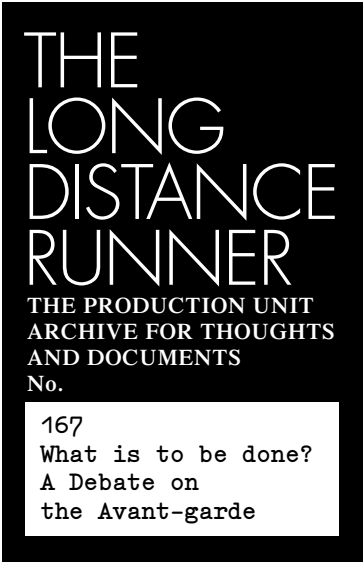
Неожиданным образом оказывается, что именно дизайн, оформление в своей избыточности обеспечивает импульс к перепрограммированию пространства и функциональности, полностью сохраняя социально-политическую подоплеку. Куда все это может привести? Прежде всего, мы должны рассматривать политическое содержание дизайна и архитектуры, ибо они работают с пространством, местом и объектами. Из этого также следует, что эстетическую сферу можно рассматривать как сферу чисто политическую, которая допускает реорганизацию, перепрограммирование и реконфигурацию, которые неприемлемы в повседневной жизни. Так строится стратегия, полностью противоречащая стратегии авангарда и эстетике отношений – вместо отмены границ между искусством и жизнью, разделение восстанавливается, привычные общие места переводятся в зону эстетических игр, где перепрограммируются и затем выступают как искусство в реальной ситуации.

Сам я как художник, часто занимался созданием определенных сред для различных художественных институций, организовывал публикации, семинары, писал эссе вроде этого. А значит, я должен сознаться в той самой эстетизации, о которой и пишу. Может статься, данным текстом я только больше способствую этому процессу, и мне следовало выразиться каким-либо иным образом. Каким-то способом, который мог в себе самом сохранить надежду на сопротивление. Но тогда возникает вопрос: как далеко можно отойти от принятой в определенном контексте эстетической концепции, прежде чем твоя речь превратится в непостижимую жестикуляцию?

перевод с англ. Сергея Огурцова

Маркус Дегерман – художник, автор и член арт/дизайн группы Uglycute. живет в Стокгольме. Иллюстрации автора.





Too Slow for the Avant-garde;
A presentation of The Long Distance Runner

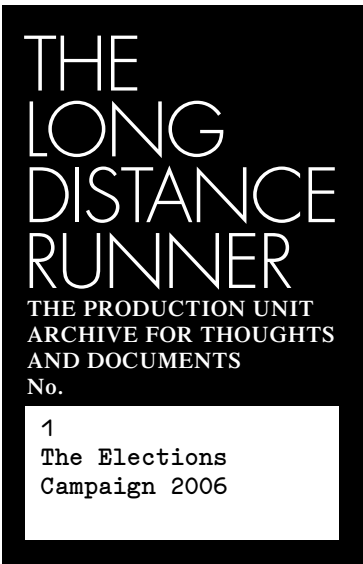
IN 1928 THE BRAZILIAN POET OSWALD DE ANDRADE wrote the manifest on Antropófago, which later became known simply as the cannibalistic manifest. The ideas contained a strategy for destabilizing the directions of colonial power by using the analogy of cannibalism. It became a way to take something in without letting it take over; to literally have it go through your system of digestion, just to make it come out the other end as something partly yours. In 2005 we formed an artist collective adopting the idea of Antropófago. Not only as a tool to engage in notions of power and normalization, but also as a way to relate to each other; as an analogy for the experience of the communal; of the movement between the single and the collective as a somewhat powerful space for the deconstruction of identity.

In time however, we adopted a somewhat different strategy. We became interested in the juxtaposition of different but interrelated fields as manifested through for instance George Bataille’s journal “*Documents*”, published in the late 1920s. This led us to organize a symposium at Iaspis in Stockholm in 2006 entitled “*Slowly Learning to Survive the Desire to Simplify*”. We wanted to establish a meeting place where experiences and knowledge from different areas could provide several contrasting depictions of reality, as well as to investigate the possibilities for using art as a space for critical thinking.

Before the Swedish election in September 2006 the liberal party (Folkpartiet) were campaigning in the neighborhood in Malmö where some of us live, using slogans such as; “*Shoplifting today; armed robbery tomorrow*”, “*Do you think the 13 year old in front of you has a knife in his pocket?*” and “*Shouldn’t there be a police officer patrolling here?*”. These posters were repeatedly painted over with white paint by people disagreeing with its content, put up again by the party, and again, painted over. This continued throughout the whole period of the campaign. For us this action demonstrated a way to open up and take back the public space from a party campaign quite openly inflicting and normalizing the rhetoric of violence. Documenting this ongoing resistance became the starting point for our archive entitled “The Long Distance Runner”. In time this archive became a structure for us to collect information, discuss political and historical events as well as our strategies for working reflected through the events of our everyday life.

It is easy to sometimes get captivated by the methods of the avant-garde. But for having a vision of its aims and potentials, and for rethinking the avant-garde in light of today’s troubled situations, we are too slow and too much of long distance runners. We choose this occasion to open our archive, not as an example of an avant-garde method, but to make this magazine a part of our archive as – *No. 167: What is to be Done? A Debate on the Avant-garde*.

THE PRODUCTION UNIT 2007



Слишком медленно для авангарда.
Представление «Бегуна на длинную дистанцию»

В 1928 году бразильский поэт Освальд де Андраде написал манифест об «антропофагии», позднее получивший известность как просто каннибальский манифест. Его идеи содержали в себе стратегию по дестабилизации распоряжений колониальной власти путем использования аналогии с каннибализмом. Эта стратегия – способ принимать что-либо внутрь, не позволяя этому «что-либо» верховодить; буквально пропускать через систему пищеварения и выводить наружу как нечто частично ваше. В 2005 году мы организовали художественную группу, позаимствовав идею «антропофагии» не только как инструмент, позволяющий заняться проблемами власти и нормализации, но и как способ отношений друг с другом, как аналогию с опытом совместного существования, с движением между отдельным человеком и коллективом; аналогию, раскрывающую пространство для деконструкции идентичности.

Со временем, однако, мы приняли несколько иную стратегию. Нас заинтересовало сопоставление различных, но при этом взаимосвязанных сфер, как это делалось в журнале Жоржа Батая «Документы», выходявшем в конце 1920-х. Это привело нас к мысли организовать симпозиум в стоковольском «Ясписе», который мы назвали «*Медленно учась пережить желание упрощать*». Мы хотели организовать пространство встречи, где опыты и знания из разных сфер деятельности могли бы обеспечить ряд контрастирующих описаний реальности, а также исследовать возможности использования искусства в качестве зоны критического мышления.

В ходе предвыборной кампании в сентябре 2006 года либеральная шведская партия «Folkpartiet» (ультра-правого толка) агитировала в Мальмё в районе, где живут некоторые из нас, используя такие лозунги, как: «*Мелкое воровство сегодня – вооруженное ограбление завтра*», «*Не думаете ли вы, что стоящий перед вами тринадцатилетний подросток прячет в кармане нож?*» и «*Не следует ли поставить здесь полицейский патруль?*». Эти плакаты неоднократно закрашивались белой краской теми, кто был не согласен с их содержанием, снова вывешивались партией и снова закрашивались. Так продолжалось на протяжении всей предвыборной кампании. Для нас эта акция продемонстрировала способ, каким можно вскрыть и вернуть себе публичное пространство, отобрав его у партийной кампании, совершенно открыто упражняющейся в риторике насилия, нормализующей ее. Документирование этого продолжающегося сопротивления положило начало созданию нашего архива, названного «Бегун на длинную дистанцию». Со временем этот архив превратился для нас в структуру по сбору информации, обсуждению политических и исторических событий, равно как и наших стратегий работы, отраженных в событиях нашей повседневной жизни.

Иногда легко оказаться в плену методов авангарда. Но для того, чтобы иметь целостное видение их целей и потенциала, для того, чтобы переосмыслить авангард в контексте сегодняшних тревожных ситуаций, мы выбираем неторопливость бегунов на длинную дистанцию. Мы пользуемся возможностью и открываем наш архив – не как образчик авангардного метода, но с тем, чтобы сделать это периодическое издание частью нашего архива: «*No. 167. Что Делать? Дебаты об авангарде*».

Производственная Бригада, 2007





На протяжении нескольких столетий во многих частях Европы животные и насекомые повергались обвинениям в преступлении. Самое раннее дошедшее до нас сообщение о «суде над животным» — казнь свиньи в 1266 году в местечке Fontenay-aux-Roses. Такие процессы оставались частью некоторых судебных систем вплоть до XVIII века. Швейцарская хроника сообщает, что в августе 1474 года был обвинен и привлечен к суду петух — за то, что он снес яйцо. Суд приговорил петуха за его «мерзкое и неестественное» поведение. Петуха сожгли заживо, вместе с яйцом, на площади Мюнстерплац в Базеле. Дабы увековечить память об этом событии пригласили художника, который написал фреску на городской стене. Эту фреску можно было видеть и изучать вплоть до конца XVII века, пока ее не уничтожил по неосторожности добропорядочный мойщик.

**Список преданных анафеме и преследовавшихся в судебном порядке животных:*

Год: 824
Животное: Кроты
Место: Valley of Aosta
Год: 886
Животное: Саранча
Место: Roman Campagna
Год: IX век
Животное: Змеи
Место: Aix-les-Bains
Год: 1120
Животное: Полевые мыши
и Гусеницы
Место: Laon
Год: 1121
Животное: Слепни
Место: Mayence
Год: 1225
Животное: Орлы
Место: Lausanne
Год: 1266
Животное: Поросянок
Место: Fontenay-aux-Roses

Год: 1314
Животное: Бык
Место: Moiey-le-Temple
Год: 1320
Животное: Майские жуки
Место: Avignon
Год: 1322
Животное: Не уточняется
Год: 1323
Животное: Не уточняется
Место: Abbeville
Год: 1338
Животное: Не уточняется
Место: Kaltem
Год: 1356
Животное: Поросянок
Место: Caen
Год: 1378

Животное: Не уточняется
Место: Abbeville
Год: 1379
Животное: Три свиньи и поросянок, остальные из стада прощены
Место: Saint-Marcel les-Jussey
Год: 1386
Животное: Свинья
Место: Falaise
Год: 1389
Животное: Лошадь
Место: Dijon
Год: 1394
Животное: Поросянок
Место: Mortaing
Год: XIV век
Животное: Шпанские мухи
Место: Mayence
Год: 1403
Животное: Свинья

Место: Meulan
Год: 1404
Животное: Поросянок
Место: Rouvre
Год: 1405
Животное: Вол
Место: Gisors
Год: 1408
Животное: Поросянок
Место: Pont-de-l'Arche
Год: 1414
Животное: Поросянок
Место: Abbeville
Год: 1418
Животное: Поросянок
Место: Abbeville
Год: 1419
Животное: Поросянок
Место: Labergement-le-Duc
Год: 1420
Животное: Поросянок
Место: Brochon

**List of Excommunications and Prosecutions of Animals:*

Year: 824
Animal: Moles
Place: Valley of Aosta
Year: 886
Animal: Locusts
Place: Roman Campagna
Year: 9th cent
Animal: Serpents
Place: Aix-les-Bains
Year: 1120
Animal: Field-mice and Caterpillars
Place: Laon
Year: 1121
Animal: Files
Place: Foigny near Laon
Year: 1121
Animal: Horesflies
Place: Mayence
Year: 1225
Animal: Eals
Place: Lausanne
Year: 1266
Animal: Pig
Place: Fontenay-aux-Roses

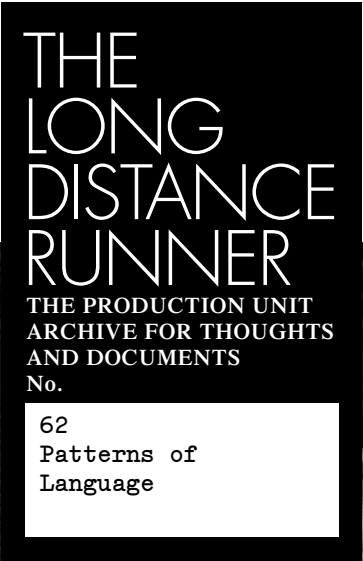
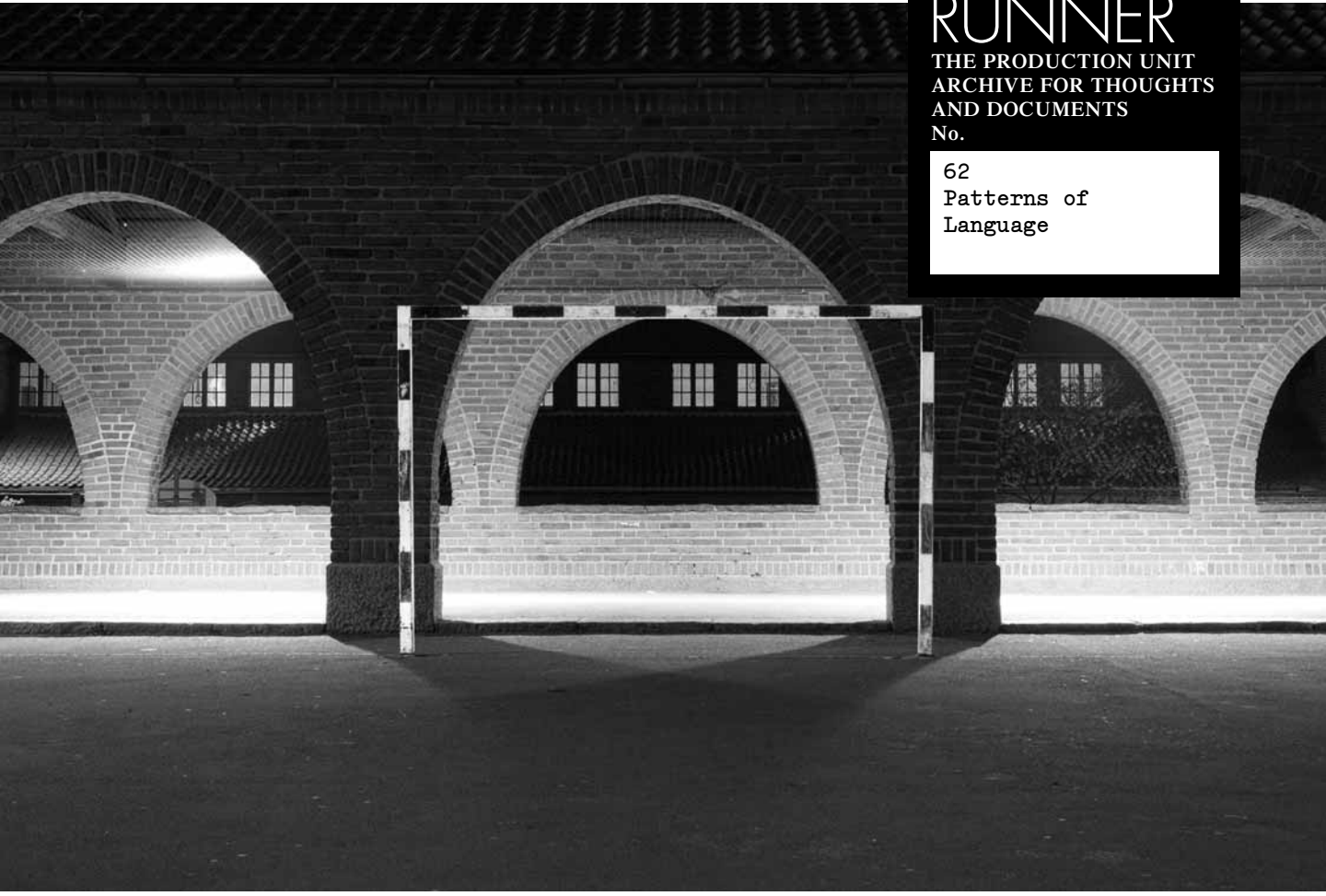
Year: 1314
Animal: Bull
Place: Moiey-le-Temple
Year: 1320
Animal: Cockchafers
Place: Avignon
Year: 1322
Animal: Not specified
Place: Not specified
Year: 1323
Animal: Not specified
Place: Abbeville
Year: 1338
Animal: Not specified
Place: Kaltern
Year: 1356
Animal: Pig
Place: Caen
Year: 1378
Animal: Not specified
Place: Abbeville
Year: 1379
Animal: Three sows and a pig, rest of the two herds pardoned

Place: Saint-Marcelles-Jussey
Year: 1386
Animal: Sow
Place: Falaise
Year: 1389
Animal: Horse
Place: Dijon
Year: 1394
Animal: Pig
Place: Mortaing
Year: 14th cent
Animal: Spanish flies
Place: Mayence
Year: 1403
Animal: Sow
Place: Meulan
Year: 1404
Animal: Pig
Place: Rouvre
Year: 1405
Animal: Ox
Place: Gisors
Year: 1408
Animal: Pig
Place: Pont-de-l'Arche

Year: 1414
Animal: Pig
Place: Abbeville
Year: 1418
Animal: Pig
Place: Abbeville
Year: 1419
Animal: Pig
Place: Labergement-le-Duc
Year: 1420
Animal: Pig
Place: Brochon
Year: 1435
Animal: Pig
Place: Trochères
Year: 1451
Animal: Rats and blood-suckers
Place: Bern

JANUARY 2007. LANDSKRONA, SWEDEN. The principal of the Gustav Adolf school has decided to ban the speaking of languages other than Swedish on the school's premises. The intention of the new policy is to ensure pupils that they are not subjected to offensive remarks in a language they do not understand and to help the school's staff to check and prevent any breaking of the other of the school's rules of conduct. The pupils are allowed to speak their native language or other languages during breaks, on condition that no other pupils or staff are excluded from the conversation.

Январь 2007-го. Ландскрона, Швеция. Начальство школы Густава Адольфа решило запретить разговаривать в пределах школы на всех языках, кроме шведского. Намерение новой политики — гарантировать ученикам, что они не будут подвергаться оскорбительным замечаниям на языке, который они не понимают, и помочь персоналу школы отслеживать и предотвращать любое нарушение иных школьных правил поведения. Ученикам дозволено говорить на их родном или каком-либо другом языке во время перемен между уроками, при условии, что другие ученики или представители персонала не исключены из общения.



Igor Chubarov | From Labor to Creativity And Back. The Paradoxes of Productivism

Today, any attempt to actualize the archive of the left avant-garde can have only one political meaning. Namely: to analyze a conjuncture almost unprecedented in history, when art and politics from the left joined forces to realize the greatest social revolution ever imagined, its impossibility comparable to that of truly rational beings finally appearing in the world. In what was ultimately a failure, they attempted to reinforce political gains in new forms of everyday life, creating hitherto unimagined sensibilities.

An understanding of art as an anthropological experience of images defined by unconscious non-representative mimetic procedures (or mimesis immanent to the artwork) [1] would allow us to see this phenomenon as a model of human life that is immediate and no longer subordinate to any subject-centered ideology, at least to the degree to which it becomes characteristic of both the art work and broader socio-historical “truth procedures” (Alain Badiou).

Propagated by the authors of the early Proletkult and LEF, the life-building utopias of the 1920s - productivism and the “literature of the fact” - tried to extend this notion of art to all sides of life, intervening into the fabric of a society still largely determined by pre-revolutionary culture.

Today, the theoretical paradoxes and complex realizations of these ideas in practice become our principal object of attention. For one, we will inevitably be interested in the objective social causes and conditions immanent to artistic creativity that prevented such projects from reaching their historical realization; but, even more importantly, we will want to assess the potentialities that these projects still contain, and how they are relevant to the “big politics” of art today. Why exactly is the avant-garde contemporary? Can it respond to the current political situation adequately? Can it change anything? Or is it only capable of aestheticizing detached aspects of contemporary bourgeois reality in projects of private nostalgia?

Much of the scholarly research into these questions to date seems academically neutral. But actually, we can be sure that it is characterized by ideological biases that interfere with any unprejudiced appraisal of socialist art and its problems. Though there is a great deal of interest in the Russian avant-garde worldwide, scholarship usually attempts to present it either as a left-liberal alternative to the communist cultural project or as little more than a preamble to its conservation in the socialist realist canon that emerged already in the 1930s. In my view, there is a striking similarity in these two views. [2]

To begin with, we need to stop reducing art to perception or to the pure consumption of an aesthetic product whose making and makers remain obscure. At the same time, we need to elude the Platonic trap of seeing politics as art. Left art may have its own immanent criteria, and these criteria may indeed not be aesthetic, but political. However, these political criteria do not originate in ideologemes or political movements, but in the immanent political nature of art as a real physical experience of violence, labor, and exploitation. The artist inevitably partakes of these experiences and tries to overcome them through his art, changing the surrounding world correspondingly.

Revolution as Mimesis

One could see revolution as a form of social mimesis. This is already immanent to the very notion (re-volution) as a return to justice, brotherhood, emancipated labor etc. Here, however, one could identify two subtypes. The first is Aristotelian: it assumes the realization of total mimesis as the imitation of a certain ideal and the embodiment of a true idea (such as “communism,” for example) in historical reality. The instruments of ideology usually control this type of political mimesis. The other type of mimesis assumes that such social projects are limited by the sensuous experience and potential of the revolutionary class and the general order of mortal (i.e. finite) being, 3 unlocking what is essentially an inexhaustible resource in art. Art now operates both in the regime of utopia and in the regime of tragedy. This, however, does not assume any rejection of revolutionary activity. Quite on the contrary, only it is capable of providing its fundamental motivation.

Communist futurism and the art of a broader leftist avant-garde of the 1920s are interesting primarily because they suggest ways to overcome the gaps between ideology and utopia, politics and poetics, modes of working that allow artists a simultaneous presence on both the field of art and on the stage of political struggle.

Before the revolution, Russian futurism actively expressed the much-cited loss of the “integral object” through non-objective art and trans-rational poetry, mourning or replacing it with fetishized images, much as did the Russian symbolists. No doubt futurism played a revolutionary role in its time: it gave the most advanced part of Russian society a palpable sense of the possibilities in a new, other mode of being against the backdrop of a century-old panorama of lordship and bondage, reflected in hundreds of mirrors of its “divine” presence (one of which was classical realism). However, after the October Revolution, the continuation of the futurist project required a more complex remotivation, since the revolutionary quality of form immanent to the avant-garde came up against nominal truths that were no longer in need of “de-familiarization.” Moreover, communist futurism faced increasing pressure from a new art that enjoyed the support of the new powers because it was ready to propagate its political content through traditional aesthetic means.

Also, it seemed obvious that the problem of alienated labor had not simply disappeared when power changed hands. The declaration of social ownership over the means of production required a real constructive effort to become more than empty words. This led to a soaring rise of technical utopianism during the early 1920s, prompting a number of talented authors to leave art for production altogether (Alexei Gastev, the young Platonov). Their mechanical utopias attempted to capture the entrepreneurial spirit and productive efficiency of Taylorism, but clearly perceived itself as working toward an outcome similar to the one envisioned by the early Marx. Machines were supposed to take over routinized labor, leaving people free to study, to invent the machines themselves, and to engage in other forms of socially productive creativity. But the all-too-optimistic hopes toward a total mechanization of the economy were doomed. The problem was not so much that these utopias could not be realized in principle, but that, aside from encountering a host of technical problems, their paths were blocked by the surrounding capitalist world, the destruction and hunger of the post-revolutionary years, as well as the rather conservative legacy of Russian sensibilities, stereotypes of lordship and bondage, objectifying, violent relations to the body of the other, etc.

There were two different ways of dealing with this state of affairs, and with the pre-revolutionary division of labor and social stratification that socialism had inherited: one was utopian, the other ideological. Reading Adorno through Karl Mannheim, one might say that left art, as not to betray utopia “for the sake of appearances and reassurances,” had no right to become ideology. Yet at the same time, the majority of leftwing artistic currents in the 1920s followed a trajectory of “betraying” utopia: presenting communism as a “true idea” that had already been realized, without going on to change the world. When theoreticians, poets, and artists who came together around the journal LEF in the early 1920s and its editor Vladimir Mayakovsky, they answered these conservative tendencies with the idea of “production art.”

Игорь Чубаров | От труда к творчеству

Обращение сегодня к архиву левого авангарда может иметь единственный политический смысл – анализа почти единственного в истории прецедента, когда левое искусство и левая политика осуществили совместными усилиями величайшую в мире социальную революцию, сопоставимую по своей невозможности с появлением на земле разумных существ, и пытались (в конечном счете неуспешно) закрепить ее завоевания в новых формах быта и чувственности.

Понимание искусства в качестве антропологического опыта образов, определяемого в своей основе бессознательными процессами нерепрезентативного (или внутрипроизведенческого) мимесиса [1], позволяет сегодня посмотреть на этот феномен как на непосредственно неподчиненную какой-то субъектной идеологии модель человеческой жизни, в той мере, в которой она оказывается одновременно причастной произведениям искусства и социально-историческому «процессу истины» (А.Бадью).

Жизнестроительные утопии 20-х гг., идеи производственничества и литературы факта, проводимые авторами раннего Пролеткульта и ЛЕФа, рискнули экстраполировать так понять искусство на все стороны жизни российского пореволюционного общества. Теоретические парадоксы и сложности осуществления подобных идей на практике, станут основным предметом нашего внимания. Нас интересуют объективные социальные причины и имманентные самому художественному творчеству обстоятельства, из-за которых этот проект исторически не реализовался. И, наконец, оценка тех потенциалов, которые, тем не менее, сохранились в нем для «большой политики» искусства в настоящем. Необходимо показать, чем авангард действительно современен, т.е. способен ли он соответствовать актуальной политической ситуации в плане ее изменения или может только эстетизировать отдельные стороны современной буржуазной действительности в качестве частного ностальгического проекта.

Доступные нам на сегодня исследования по этому вопросу, которые внешне выглядят как академически нейтральные, отличает известная идеологичность, мешающая беспристрастному анализу проблем социалистического искусства. При традиционном интересе к русскому авангарду в мире, его стараются представлять либо как леволиберальную альтернативу коммунистическому культурному проекту, либо (что с нашей точки зрения то же самое), лишь как преамбулу к последующей уже в 30-е годы его консервации в соцреалистическом каноне.[2]

Sacrificial Character of Art and the “Ass” of Labor

As we have already said, the revolutionary class’ mimetic capabilities were limited by the bourgeois backgrounds and sensibilities inherited from the pre-revolutionary regime. The writers and artists of LEF saw that this limitation contained a paradoxical potential for the development of art, and went on to suggest a number of devices for their productive utilization. To be more precise: while they too realized that it would be impossible to overcome these limitations even under the conditions of the proletariat’s victory, it made sense to them to introduce a ban on any imitation-reflection of reality, and to prevent the author from expressing his or her individual (ultimately petit bourgeois) psychology in artistic practice.

For art, this entailed the return to the bosom of social production. The creative process would be handed over to a certain collective literary machine (commune); the individual author would take over the function of a master craftsman. This “master craftsman’s” dependence on class and society expressed itself in the idea of “social comission” (social’nyj zakaz). It is easy to fall into the trap of demonizing this notion today by identifying it with the vulgar-sociological slogan of a “social command” (social’nyj prikaz). Actually, the attempt to answer “society’s demands” entailed a reflection of the artist’s sensual-corporeal relation to both the social milieu of his origin, and the society he was gravitating towards. Radicals like Osip Brik, Sergei Tretyakov, or Nikolai Chuzhak may often have gone too far in their eagerness to fulfill this “social demand.” But this should not make us blind to what is most important: the presence of an indelible link of the artist with his social body, the nature and form of which has yet to be understood in full.

By the way, the main lesson of production art was that the proletariat’s class-consciousness may be a necessary but clearly insufficient precondition for revolutionary art, due to the unconscious character (Benjamin) of that mimetic activity that the proletarian (like the artist) is really capable of carrying out. Only the source of this unconscious today need to be revealed in its broad social setting, and not only in the stuffily familiar domestic context of individuality.

The avant-garde opposed labor with creativity, and countered the solitary artist personality with the communal body of the “proletariat.” Departing from this problematic, we can interpret the “utilitarianism” of the productivists and their critique of the “autonomy of art” in a somewhat different vein than previous criticism. The opposition of earlier futurist and formalist positions to productivism only holds up to a superficial reading. It would be inappropriate to present this argument [4] in full here, but I think it totally contradicts the fashionable neoliberal idea that the communist-futurists and productivists were the godfathers of the socialist realist canon or the “Gesamtkunstwerk Stalin.” Here, there were fundamental differences.

For one, even the productivists’ most vehemently argued thesis – art’s conscious dissolution in social production – never presupposed the triumph of the mimetic model outlined in Plato’s “Republic.” Instead, it marked art’s passage from easel painting and the salon to social reality in the form of artistic elements for daily life, and advocated the adoption of an artistic language no longer burdened by illusionism.

LEF offered a way out of the Lukascian-Benjaminian dilemma between the aestheticization of politics and the politicization of aesthetics through the idea of “life-building,” one with a clearly Marxist genealogy, combining it with the formalist conceptions of the autonomy of a social stratum (social’nyj rjad). This position’s principal point of contention was a view of human activity as artistic and technical creativity against the backdrop of a newly discovered non-representative model of subjectivity, mechanically organized “generic” proletarian corporeality.

Like the theoreticians of the early Proletkult and unlike the Trotskyites, the members of LEF assumed that it would be possible to unlock the proletariat’s creative capacities without a 50-year delay for the building of socialism, and it was production art that functioned as a model for this unlocking. LEF’s notion of the proletariat differed somewhat from that of the Proletkult, however: rather than being a social status quo that had already been attained, it appeared as the principal possibility to unlock every person’s “proletarian consciousness.” The productionists’ version of proletarian art, in this sense, was not “art for proletarians” and not “art by proletarians” but the art of “artist-proletarians.” [5] Thus, the productionists postulated a new socio-cultural status for the artist, offering him a very specific model of subjectification, “becoming proletarian,” reversible in

И обратно. Парадоксы «производственного» искусства 20-х гг.

Для начала надо перестать сводить искусство к восприятию, чистому потреблению неизвестно как и кем созданного эстетического продукта, не попадаясь при этом и в платоновскую ловушку политики как искусства. Ибо у левого искусства есть здесь свои имманентные критерии. И это не эстетические критерии, а политические. Но идут они не от политических идей и движений, а от имманентной политической природы самого искусства как реально телесного опыта насилия, труда и эксплуатации, которому так или иначе причастен художник, и от которого он желает посредством своего искусства отрешиться, соответственно изменяя окружающий мир.

Революция как мимесис.

Если рассматривать революцию как вид социального мимесиса, что заложено уже в самом его понятии (ре-волюции) как возвращении к утраченному состоянию справедливости, братства между людьми, отсутствию эксплуатации, свободному труду и т.д., то нужно выделить два его подвида. Первый, аристотелевский, предполагает осуществление полного мимесиса, как подражания некоему идеалу, воплощение истинной идеи («коммунизма», напр.) в исторической действительности. Это вид политического мимесиса, контролируемого как правило идеологическими инструментами. Второй исходит из допущения ограниченности осуществления подобного социального проекта чувственными возможностями революционного класса и общим порядком смертного бытия.[3] Здесь открывается неисчерпаемый по сути ресурс искусства, работающего отчасти в утопическом режиме, отчасти в режиме трагедии. Подобное допущение однако вовсе не означает отказа от революционной деятельности. Напротив, только оно и способно ее фундаментально мотивировать.

Ком-футуризм и левое авангардное искусство 20-х интересны прежде всего предложенными в них способами преодоления разрыва идеологии и утопии, политики и поэтики, позволявшими художникам одновременно оставаться и в поле искусства, и на сцене политической борьбы.

До революции русский футуризм активно выражал упомянутую утрату «цельного объекта» в беспредметном искусстве и заумной поэзии, причем без того, чтобы подобно русским символистам оплакивать и замещать ее фетишистскими образами. И он сыграл здесь бесспорно революционную роль, дав почувствовать передовой части российского общества саму возможность нового, иного бытия на фоне многовековой картины социального подчинения-господства, отражаемого в сотнях зеркал его «божественного» присутствия (одним из которых была классическая реалистика). Однако после Октябрьской революции для продолжения футуристического проекта потребовалась более сложная ремотивация. Ибо присущая авангарду революционность формы натолкнулась на номинально истинное содержание, которое якобы не было более причин «остранять». Тем более, что параллельно с ком-футом пышным цветом расцвело поддерживаемое новыми властями «искусство», готовое пропагандировать это политическое содержание традиционными эстетическими средствами.

Но нерешенная при новом социальном строе проблема труда, которая явно не сводилась к провозглашенной общественной собственности на средства производства, привела к взлету технического утопизма, подтолкнувшего даже в начале 20-х ряд талантливых литераторов вообще уйти из искусства в производство (А. Гастев, ранний Платонов). В соответствующих машинных утопиях рутинный труд, прямо по раннему Марксу, предполагалось переложить на плечи машин, человеку же оставалось учиться, изобретать сами эти машины и заниматься другим общественно полезным творчеством. Но чересчур оптимистические надежды на тотальную механизацию хозяйства очень скоро пришлось умерить. Не то, чтобы утопии эти оказались неосуществимы в принципе, просто на пути их реализации встали, помимо чисто технических проблем, мирового капиталистического окружения, разрухи и голода, достаточно консервативные залежи российской чувственности - стереотипы господства-рабства, объектное, насильственное отношение к телу другого, и т.д.

К этому положению дел, как и к факту сохранившегося при социализме разделения труда и социальной дифференциации, можно было отнестись двумя разными способами – утопическим и идеологическим. Поверая Адорно К. Мангеймом можно сказать, что левое искусство, чтобы не предать утопию «ради видимости и утешения», не имело права становиться идеологией. Между тем большинство левых художественных течений пошло в 20-е гг. по пути «предательства» утопии, т.е. представляя существующее в виде уже реализовавшейся “истинной идеи”, без того чтобы изменять согласно ей мир дальше.

Игорь Чубаров (1965) философ, антрополог, глава издательства Logosaltera и редактор целой серии книг интеллектуальной литературы и публицистики, живет в Москве

the proletarian’s “becoming artist,” through the participation of broad masses in accessible forms of artistic and technical creativity.

The latter remained, of course, no more than a good intention, an insurmountable weakness of such social utopianism, and one that the state ideological apparatus immediately took advantage of, replacing the utopia of creativity with the ideologemes of labor.

It may well be that a quasi-Hegelian “sublation” of utopia and ideology in the later versions of productionism (New LEF) became the main reason for com-futurism’s inner collapse, though it was pushed along by outer attacks. Because it was no secret to anyone that death (and what’s more, the “death of art”) would always come between the futurist utopia and the possibility of its realization. The “death of art” may not have seemed like such a great loss, had at least one artistic utopia realized itself as “paradise on earth,” and not just an endless goal of development in the forms of art itself. There is much more than coyness behind that shamefaced word “just.” The artists sacrificed themselves – Mayakovsky committed suicide; Tretyakov was arrested and shot; Platonov led a “life” of obscurity – after dedicating such great efforts to bridging the insurmountable rupture between individual artistic creativity and the zhopa (lit. ass) of social labor (Yelizarov). But in the country of triumphant socialism, there was no one to take this sacrificial offering.

footnotes:

- One could derive such an approach through the political synthesis of the aesthetic theories of Walter Benjamin, Theodor Adorno, and Valery Podoroga (who has recently published an extensive volume on mimesis).
- Examples of these modes of thinking can be find in the works of E. Dobrenko, Hans Günther, B. Groys, N. Sirotkin, I. Kondakov, I. Esualov, B. Khazanov, A. Aggev, A.I. Mazaev, and others.
- The Russian philosopher Valery A. Podoroga has developed this idea in application to the material of experimental Russian literature in his recently published Mimesis: Materialy po analiticheskoi antropologii literatury. Tom 1 N. Gogol, F. Dostoevsky (Moscow: Logos-Altera, 2006).
- It can be found, for example, in A. Hansen-Loewe’s book on Russian formalism.
- Osip Brick, Isskustvo Kommuni, 1918, #2

translated by David Riff

Igor Chubarov (born 1965). Philosopher, anthropologist, head of the Logosaltera publishing house, and editor of a series of books on intellectual concerns and current affairs. Lives in Moscow.

Вот тогда теоретики, поэты и художники, сплотившиеся в начале 20-х. вокруг журнала ЛЕФ, который возглавил В.В. Маяковский, ответили на эти охранительные тенденции идеей «производственного искусства».

Жертва искусства и «жопа» труда.

В упомянутых ограничениях миметических способностей революционного класса рудиментами старорежимной чувственности и буржуазным бекграундом, ЛЕФы увидели парадоксальный потенциал для развития искусства, предложив способ их производственной утилизации. А именно, если полностью преодолеть эти ограничения невозможно даже в условиях победы пролетариата, то следует наложить запрет на внешнее уподобление-отражение действительности и выражение индивидуальной (а по сути, мелкобуржуазной) психологии автора в художественной практике. Для искусства это означало возвращение в лоно общественного производства и передачу творческого процесса некоей коллективной литературной машине (коммуне), в работе которой отдельный автор выполнял бы функцию мастера. Зависимость работы такого «мастера» от потребностей класса и общества в целом выражалась в идее «социального заказа», которую не следует сегодня демонизировать, отождествляя с вульгарно-социологическим лозунгом «социального приказа». Речь шла скорее о попытке отразексировать чувственно-телесную связь художника с той социальной средой, из которой он произошел, или к которой тяготеет. То, что такие горячие головы как О.Брик, С.Третьяков, Б.Арватов и Н.Чужак перебарщивали с идеей осознанного исполнения подобного «социального заказа», не должно закрывать от нас главного – наличие неустранимой связи художника со своим социальным телом, природу и формы которой нужно еще изучать.

Кстати, главным уроком производственного искусства стало понимание, что классовое сознание пролетариата является может быть и необходимым, но явно недостаточным условием революционного искусства, вследствие бессознательного характера (Беньямиин) той миметической деятельности, которую пролетарий (как художник) реально способен осуществлять. Только источники этой бессознательности должны выводиться сегодня из широкого социального, а не душного семейно-индивидуального контекста.

Из противопоставления труду творчества, а одинокой личности художника - коммунального тела «пролетариата», мы предложили бы сегодня интерпретировать и «утилитарного» производственников, критику ими «автономии искусства», только на первый взгляд противоречащие ранним футуристическим и формалистским позициям. Здесь не уместно восстанавливать всю аргументацию этого тезиса [4], но думаю, что она полностью опровергает модную неолиберальную идею, что ком-футы и производственники были крестными отцами соцреалистического канона и «стиля Сталин». Различия здесь были принципиальными.

Ибо даже рьяно отстаивавшийся производственниками тезис о растворении искусства в общественном производстве не предполагал торжества миметической модели «Государства» Платона, а отмечал переход искусства от станковизма и салона в саму социальную реальность в формах художественно оформленных элементов быта и освоенного от эстетического иллюзионизма языка.

Из лукачевско-беньяминовской альтернативы эстетизации политики - политизации искусства эстетическая доктрина ЛЕФа нашла выход в марксисткой по происхождению идее “жизнестроительства”, совмещенной с формалистской идеей автономии социального ряда. Основой различия позиций здесь выступало понимание человеческой деятельности как художественного и технического творчества на фоне открытия нерепрезентативной модели субъективности – машинно организованной «родовой» пролетарской телесности. Подобно теоретикам раннего Пролеткульта и в отличие от троцкистов, ЛЕФы рассчитывали на открытия творческих способностей в пролетариате без 50-летней отсрочки на строительство социализма, находя в производственном искустве модель такого открытия. Хотя пролетариат понимался у них в несколько иной по сравнению с Пролеткультом логике. Т.е. не как достигнутый по факту социальный status quo, а как принципиальная возможность открытия у человека «пролетарского сознания». Производственное «пролетарское искусство» в этом смысле – это не «искусство для пролетариев», и не «искусство пролетариев», а искусство «художников-пролетариев» [5]. Таким образом производственники ратовали за новый социокультурный статус художника, предлагая ему своеобразную модель субъективации - “становление пролетарием”, и наоборот, - становление пролетария художником, через участие широких масс в доступных им формах художественного и технического творчества.

Последнее оставалось, конечно, не более чем благим пожеланием и неустранимым слабым местом подобного социального утопизма, которым моментально пользовалась идеологические аппараты государства, подменяя утопии творчества идеологемами труда. Возможно попытки квазигегелевского «снятия» утопии и идеологии в более поздних версиях производственничества (Новый Леф) стали главной причиной, из-за которой ком-футуризм, пусть и вследствие внешних атак, распался изнутри. Ибо ни для кого не было секретом, что между футуристической утопией и ее возможным осуществлением залегает смерть, в том числе и «смерть искусства». Последняя возможно была бы и не столь большой потерей, если бы хоть одна художественная утопия действительно осуществилась бы в образе земного рая, а не оставалась лишь бесконечно достигаемой целью становления в формах самого же искусства. И хотя за этим ложно стыдливый «лишь» стоит реальная жертвенность художников (самоубийство Маяковского, убийство Третьякова, «жизнь» Платонова), пытавшихся восполнить своими самоотверженными усилиями неустранимый разрыв между индивидуальным художественным творчеством и «жопой» (Елизаров) общественного труда, в стране победившего социализма некому было принять этой жертвы.

примечания:

- Речь идет о политическом синтезе эстетических теорий В. Беньямина, Т. Адорно и В. Подороги.
- Можно перечислить работы Е. Добренко, Х. Гюнтера, Б. Гройса, Н. Сироткина, И. Кондакова, И. Есаулова, Б.Хазанова, А. Аггева, А.И. Мазаева и др.
- Эту идею в применение к материалу экспериментальной русской литературы разрабатывает В.А. Подорога в «Мимесисе» (Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский (М., Логос-альтера, 2006).
- Ее можно найти, например, у А. Ханзена-Леве в книге о русском формализме.
- О. Брик. Искусство коммуны, 1918, №2.

Игорь Чубаров (1965) философ, антрополог, глава издательства Logosaltera и редактор целой серии книг интеллектуальной литературы и публицистики, живет в Москве

Brian Holmes | Risk of the New Vanguards?

We are confronted today with the emergence of a global society, a society of constant mobility and interchange, marked by a violent paradox: just when this world begins to come together, it begins to fall apart, in a double movement. This is a risk society that exalts and rewards creativity, with the result that it is saturated in art. It is exemplified on the subjective level by the so-called creative class, it runs on invention power, and innovation has become its productive norm. For those very reasons, it denies the existence of artistic vanguards, just as it denies and represses anything like a political avant-garde. The globalizing process itself is the only vanguard. Let’s try to look beyond that double denial of agency.

What characterizes the autonomy of a vanguard formation? At the very least: rupture with the established definitions of art and politics, priority of experimentation, renewal of perception and expression, constructive aspiration and the desire for another life. The most expressive elements of the new social movements that emerged around the turn of this century have partially fulfilled this agenda, through a process of transculturalism and transsubjectivity, utterly different in that respect from the historical vanguards. But this is a moment of latency and regathering for those movements; and so, before the next G8 at least, maybe we can try to determine the rupture on which their expressive renewal and constructive aspiration is based, in hopes of taking it further.

Global society is a *risk society*: it embraces all forms of instability and calculates them as potential profit or loss. This kind of calculation is proposed directly to imperial corporations by risk-management consultants, working tandem with insurance companies and mercenaries. But it is also evident in civil society, most clearly in the financial sector, which despite its tumultuous swings has become the guiding force of global development. If the figure of the artist has emerged as this society’s ideal subjectivity, it is not only because aesthetic production is required to cover up all the proliferating vectors of capitalist depredation with a fascinating gloss of spectacle. It is also, even above all, because the artist is seen to embrace instability on the psychic level, and then to escape that moment of subjective risk by shedding off its image as a finished product, i.e. a commodity. The expressive valence of the artistic commodity then becomes a source of psychic instability for others, continually relaunching the productive cycle among the creative classes (which is a new name for the transformed middle classes of the earlier Keynesian period). Through this continual risk and reification of the self, the artist is able to realize a profit on the oscillating curves of his or her own subjectivity, reconceived as “human capital.” Here we have the fountainhead of invention power.

Now, I want to observe at this point that the strategy of the tragically incomplete or fragmented object, the image of broken totality conceived as a mirror of the unreconciled subjectivity - in short, the Adornian aesthetic - is not really contradictory with the mainstream of artistic production in the risk society. Because we are no longer living in the Keynesian world of the 1950s, when the populations of the most developed nations were being immobilized for mindless production and passive consumption. At that time, one could denounce the aestheticized commodity as the pacifying image of a narcissistic whole: the last, degraded ersatz of bourgeois harmony. Today, the populations of the most developed nations, along with the elites of the least developed ones, are being mobilized for the intensification of global imperial conquest in the relatively short time that remains before ecological and social catastrophe. In this situation, the aestheticized commodity fills the function of an unsettling, stimulating force: like a shot of speed or better, another snort of cocaine for the creative classes.

The typical historicist mistake, when trying to assess the conditions of a vanguard art and politics, is to take the bourgeoisie, and above all, bourgeois culture, as the site of rupture. The dominant class in the world, politically and culturally, is no longer the European bourgeoisie with its specific Enlightenment aesthetics, nurtured in the manicured gardens of the old trading cities. Instead it is the Americanized imperial technocracy of the nascent World Government, which results from the fulfillment of modernism and industrial modernization. Since the end of the Second World War and the final collapse of Western European hegemony, the radically simplified techniques of scientific reductionism and abstract art, on which modern subjectivation is based, have made it possible to extend the new imperium at formerly inconceivable speeds. By spreading their computerized toolkit around the globe, and in the process, doubling the number of people in the capitalist labor force, the elites of World Government may not have accomplished a greater bout of deterritorialization than the one wreaked upon the world by the European colonial bourgeoisie. But they did it, not in four centuries but in less than twenty years, essentially since 1989, with the consequence of tremendous social and political upheaval, presently giving rise to a planetary civil war.

Now, if I evoke Ulrich Beck’s notion of the risk society, it is not only to refer to the forms of risk management practiced by the new global elites. It is above all to refer to Beck’s notion of the “second modernity,” wherein the very success of the modernization project comes to alter the very environment in which it takes place, producing side-effects of essentially incalculable risk. I’m speaking basically of economic collapse, ecological disaster, war and the mass alienation produced by the globalization of possessive individualism. The specter of these risks is what provoked the ruptures of Seattle, Genoa, Porto Alegre, Seoul, Buenos Aires, Cancun, Hong Kong and all the rest. Here is where the possibility of something like new vanguards begins. The site of rupture is precisely the site where the new technological toolkits are applied to the flesh of planet Earth. The transformation that this rupture implies should now be radicalized both artistically and politically, through deliberate experimentation, which is another name for the process - and not just the moment - of becoming-other.

Art is no longer about the object, just as politics is no longer about the party. Both these domains are entirely under control, they are zombie categories. We need instead to look at situations, at complex assemblages, from which speaking subjects and groups may emerge. Significant experimentation takes place at the sites where technoscientific power is applied, and this experimentation is carried out in order to develop new forms of perception and expression, adequate to the transformation of the global society. The sites of experimentation are double, contradictory, and in that sense they are perhaps analogous to the contradiction between the commodity and the thing, developed by the vanguard philosophers of the twentieth century. But the configuration is entirely different.

On the one hand, perception and expression are bound up with energy, technoscience and code, that is, with the techniques whereby the globalizing elites are reshaping the planet. There is an urgency to awaken from the fascinated embrace of one’s own psychic instability, and perceive the material and organizational processes whereby the techno-elites are “terraforming” planet Earth, that is, subjecting it to total makeover. But this can only be done through the scrim of technology, that is, through the contemporary techniques of transportation, communication, visualization, and physical transformation of materials. No constructive aspiration can be developed in ignorance of these techniques, because ignorance - and by that I mean the increasingly profound unconsciousness of infrastructural development - makes it simply impossible to resist the changes. But as everyone is surely aware, exposure to these techniques bears the incalculable risk of self-transformation or indeed self-loss, profound alienation, manifest in the trap of normalized, formatted expression.

This is why the assumption of technological risk at the very site of its application to the flesh requires, on the other hand, a contradictory experience of time, which one might call the time of the other. The time of the other cannot be reified into a determined historical identity. Such identities now arise, throughout the world, as normative constructs imposed in reaction to the process of deterritorialization, or the disembedding of entire populations from the matrix of their sustaining institutions. As the world comes together through the power of deterritorializing abstraction, it risks falling apart into normative identity blocs, strengthened by every possible technique of political manipulation - but for that reason, inherently blind to the larger process, the double movement. The expression of a new kind of agency, and indeed, the very capacity of perception that allows it come into human being, also has to work through these veils.

The time of the other can only be experienced, or better, experimented, between people who in the process become foreign to themselves. The question of translation thus moves to the center of the artistic and political event. The event of temporal translation replaces the vanguard object; its co-articulation replaces the vanguard party. Such events have been prefigured in the dialogical mode of carnivalesque resistance; but they have yet to be developed in deep affective and effective ways. Through and beyond the scrim of technological perception, through and beyond the reactive identities, what remains to be expressed is the constructive aspiration to build sustaining institutions, able to contain and transform the destructive forces now at loose in the world. The desire of another life.

Also published at brianholmes.wordpress.com

This text was written for a seminar on the avant-garde organized by Chto delat (Artiom Magun and Dmitry Vilensky) in Paris in the framework of the project “Société Anonyme”

Brian Holmes is a culture critic who works directly with artist and activist groups. He is based in Paris. Text archive at <http://www.u-tangente.org>

Брайан Холмс | Угроза новых авангардов?

Сегодня мы сталкиваемся лицом к лицу с возникновением глобального общества, общества непрерывной мобильности и взаимообмена, отмеченного вопиющим парадоксом: именно тогда, когда этот мир начинает объединяться, он начинает распадаться на части, следуя логике двойного движения. Это общество риска, славящее и вознаграждающее творческую способность, в результате чего эта последняя достигает предела своего насыщения в искусстве. На субъективном уровне эту способность воплощает так называемый творческий класс; он питается энергией изобретения, и инновация стала его производительной нормой. Потому-то он и отрицает существование художественных авангардов, в точности как отрицает и сдерживает все, что напоминает авангард политический. Единственная передовая сила для него – это сам процесс глобализации. Попробуем заглянуть за рамки этого двойного отрицания.

Что характеризует автономию авангардного направления? Как минимум следующее: разрыв с установившимися определениями искусства и политики, главенство эксперимента, обновление восприятия и выразительных средств, созидательный порыв и желание другой жизни. Наиболее яркие подразделения новых социальных движений, возникших в начале этого столетия, частично выполнили эту программу в процессе транскультурализма и транссубъективности, и выполнили совершенно иначе в этом отношении, чем авангарды исторические. Но для этих движений это пока еще инкубационный период, момент перегруппировки сил; поэтому, по крайней мере, перед следующим G8, можно попробовать определить разрыв, на котором основывается их обновление выразительных средств и созидательный порыв, – в надежде этот разрыв углубить.

Глобальное общество – это *общество риска*: оно пользуется, вбирая их в себя, любыми формами нестабильности и неустойчивости, просчитывая их как потенциальную выгоду или убыток. Такого рода калькуляция напрямую предлагается имперским корпорациям консультантами по управлению риском, работающими в тандеме со страховыми и торговыми компаниями. Но то же самое происходит и в гражданском обществе, что особенно заметно в финансовом секторе, который, несмотря на бурные колебания, стал ведущей силой глобального развития. Если фигура художника возникла как идеальная субъективность этого общества, то не только потому, что от эстетического производства требуется завуалировать все разрастающиеся направления капиталистического ограбления чарующим глянцем зрелища. Но и, прежде всего, потому, что в художнике видят того, кто пользуется неустойчивостью на психическом уровне, а затем избегает этого момента субъективного риска, избавляясь от него, выбрасывая его образ как готовый продукт, то есть товар. Экспрессивная вуаль художественного товара превращается затем в источник психической неустойчивости для других, беспрепятственно запуская производственный цикл среди творческих классов (это новое имя для претерпевших трансформацию средних классов предыдущего кейнсианского периода). При помощи этой постоянной угрозы и овеществления «я», художник способен извлекать прибыль из осциллирующих кривых своей собственной субъективности, заново понятых как «человеческий капитал». Здесь-то и находится источник энергии (и власти) изобретения.

А теперь я хочу заметить, что стратегия трагически незавершенной или фрагментарной вещи, образ расколотой тотальности, понятой как зеркало непримирившейся субъективности – короче говоря, адорнианская эстетика – на самом деле не противоречит основному потоку художественного производства в обществе риска.

Потому что мы уже больше не живем в кейнсианском мире 1950-х, когда население наиболее развитых стран было парализовано ради бездумного производства и пассивного потребления. В то время еще можно было осуждать эстетизированный товар как умиротворяющий образ нарциссического целого: последний, вырожденный эрзац буржуазной гармонии. Сегодня население большинства развитых стран, заодно с элитами наименее развитых, мобилизовано на интенсификацию глобального имперского покорения в относительно короткие сроки, оставшиеся до наступления экологической и социальной катастрофы. В такой ситуации эстетизированный товар выполняет функцию тревожной, стимулирующей силы: вроде подзарядки скоростью или, еще лучше, кокаином для творческих классов.

Типичная историзирующая ошибка, когда пытаются дать оценку состоянию передового искусства и политики, состоит в том, чтобы воспринимать как место разрыва буржуазию и, прежде всего, буржуазную культуру. Господствующим в мире классом, политически и культурно, является уже не европейская буржуазия с ее особой эстетикой Просвещения, вскормленной в подстриженных садах старинных торговых городов. На смену ей пришла американизированная имперская технократия зарождающегося Мирового Правительства, ставшая результатом завершения модернизма и промышленной модернизации. Начиная с конца Второй мировой войны и окончательного краха западно-европейской гегемонии, радикально упрощенные техники научного редукционизма и абстрактного искусства, на которых основывается современная субъективация, позволили расширить новую империю с непостижимой скоростью. Распространив свой компьютеризированный инструментарий по всей планете, удвоив количество капиталистической рабочей силы, элиты Мирового Правительства, вероятно, не достигли большей детерриториализации, чем та, которой подвергла мир европейская колониальная буржуазия. И все же они сделали это, причем не за четыре столетия, а меньше чем за двадцать лет, строго говоря, начиная с 1989 года, следствием чего стали гигантские социально-политические потрясения, приводящие в настоящий момент к планетарной гражданской войне.

Итак, если я воспользовался понятием общества риска, восходящего к Ульриху Беку, то сделал это не только для того, чтобы напомнить о формах управления риском, как его практикуют новые мировые элиты. Прежде всего, оно отсылает к идее «второй современности» Бека, когда успех проекта модернизации начинает изменять саму окружающую среду, в которой он осуществляется, производя побочные эффекты непредсказуемых по сути угроз. Я говорю главным образом об экономическом крахе, экологической катастрофе, войне и массовом отчуждении, вызванном глобализацией собственнического индивидуализма. Предвестия этих угроз – вот что спровоцировало взрывы в Сизтле, Генуе, Порту-Аллегри, Сеуле, Буэнос-Айресе, Гонконге и других местах. Именно здесь открывается возможность чего-то наподобие новых авангардов. Место разрыва – это место, где новый технологический инструментарий применяется непосредственно к телу Земли. Трансформацию, подразумеваемую этим разрывом, следует теперь радикализировать как художественно, так и политически, при помощи тщательно продуманного эксперимента, что есть другое название процесса – а не просто момента – становления-другим.

Искусство уже больше не строится вокруг вещи, как политика больше уже не строится вокруг партии. Обе эти зоны находятся под полным контролем, это категории-зомби. Вместо этого мы должны всматриваться в ситуации, в сложные ансамбли, из которых может возникнуть говорящие субъекты и группы. Важные эксперименты происходят там, где применяется технаука, и эти эксперименты проводятся с целью разработать новые формы восприятия и выражения, соответствующие трансформации глобального общества. Площадки экспериментирования двойственны, противоречивы, и в этом смысле, возможно, аналогичны противоречию между товаром и вещью, разработанному передовыми философами двадцатого столетия. Но конфигурация совершенно другая.

С одной стороны, восприятие и выражение тесно связаны с энергией, технаукой и системой кодирования, то есть с техниками, посредством которых элиты изменяют планету. Необходимо очнуться, стряхнуть с себя колдовские чары психической неустойчивости и увидеть материальные и организационные процессы, посредством которых техноэлиты «терраформируют» планету, то есть подвергают ее тотальному переустройству. Но сделать это можно только при помощи технологический «ширмы», то есть через современные техники транспортировки, коммуникации, визуализации и физического преобразования материалов. Никакого созидательного порыва не возникнет без знания этих техник, потому что неведение – а под этим я имею в виду все более углубляющееся незнание того, как развивается инфраструктура – делает попросту невозможным сопротивление переменам. Но, как наверняка известно каждому, беззащитность перед этими техниками несет в себе непредсказуемую опасность самопреобразования, а то и самоутраты, глубочайшего отчуждения, явственно проступающего в ловушке нормализованного, «отформатированного» выражения.

Вот почему допущение технологической угрозы в том самом месте, где техника применяется к телу, требует, с другой стороны, противоположного опыта времени, который можно было бы назвать временем другого. Время другого невозможно овеществить, объективировать в предзаданную историческую идентичность. Такие идентичности возникают сегодня по всему миру как нормативные конструкторы, навязанные в качестве реакции на процессы детерриториализации, выламывания целых народов из матрицы поддерживающих их институтов. По мере того как мир объединяется под действием детерриториализующей абстракции, он рискует распасться на нормативные блоки идентичностей, которые укрепляются всеми возможными техниками политической манипуляции, но и остаются слепыми – по этой самой причине – к более масштабному процессу: двойному движению. Выражение деятельности нового типа и, конечно же, самой способности восприятия, позволяющей ей проникнуть в человека, также должны работать через посредство этих «вуалей».

Время другого возможно испытать только между людьми, которые становятся иностранцами по отношению к самим себе. Вопрос перевода, таким образом, перемещается в центр художественного и политического события. Событие временного перевода занимает место авангардной вещи; его совместная артикуляция занимает место передовой партии. Подобные события были предвосхищены в диалогической модели карнавального сопротивления; но они еще не получили достаточного аффективного и эффективного развития. Через посредство и за пределами ширмы технологического восприятия, через посредство и за пределами реакционных идентичностей, что остается, так это найти выражение для созидательного стремления построить поддерживающие институты, способные обуздать и преобразовать разрушительные силы, свободно гуляющие сегодня по миру. Желания другой жизни.

перевод с англ. Александра Скидана

Брайен Холмс - арт критик, переводчик и политический активист, живет в Париже

transversal.eipcp.net

многоязычный интернет журнал multilingual webjournal

с апреля 2007 - избранные тексты на русском

critique 08|06

judith butler, alex demirovic, marcelo exposito, marina garces, hakan gürses, irit rogoﬀ, loïc wacquant

machines and subjectivation 11|06

maurizio lazzarato, katjaiefenbach, stephan geene, brian holmes, isabell lorey, gerald raunig, suely rolnik, simon sheikh, vassilis tsianos / dimitris papadopoulos

instituting creativity 02|07

luc boltanski/eve chiapello, yann moulier-boutang, brigitta kuster/vassilis tsianos, maurizio lazzarato, esther leslie, angela mcrobbie, pierre-michel menger, stefan nowotny, marion von osten, gerald raunig, paolo virno

instituierende praxen 04|07

cátedra experimental sobre producción de subjetividad, brian holmes, marta malo de molina, stefan nowotny, alice pechriggl, claire pentecoast, gerald raunig, gene ray, suely rolnik

учреждающее творчество

учреждающие практики

Russian translations of selected texts will be available beginning in April 2007

transform.eipcp.net

european institute for progressive cultural policies



Kultur 2000

АВТОРЫ НОМЕРА:

ДЖОН РОБЕРТС

ЗАННИ БЕГГ

АЛ. ПЕНЗИН - ДАВИД РИФФ

МАРКУС ДЕГЕРМАН

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ БРИГАДА

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

БРАЙЕН ХОЛМС

ДИАЛОГ:

ЖАК РАНСЬЕР, АРТЕМ МАГУН,

АЛЕКСАНДР СКИДАН И

ДМИТРИЙ ВИЛЕНСКИЙ

МЕТА-КОМИКС:

МАЙКЛ БАЕРС

ГРАФИКА:

ЗАННИ БЕГГ

ДАН ПЕРЖОВШИ

CONTRIBUTIONS BY:

JOHN ROBERTS

ZANNY BEGG

ALEXEI PENZIN - DAVID RIFF

MARKUS DEGERMAN

PRODUCTION UNIT

IGOR CHUBAROV

BRIAN HOLMES

DIALOGUE:

JACQUES RANCIERE, ARTYOM

MAGUN, ALEXANDER SKIDAN

AND DMITRY VILENSKY

META-COMICS:

MICHAEL BAERS

GRAPHICS:

ZANNY BEGG

DAN PERJOVSCHI

Публикация №17 - Идея и реализация: рабочая группа “Что делать?” | Publication №17 - Idea and realisation: Workgroup “Chto Delat /What is to be done?”

This issue is co-produced by WorkMethod, Paris, with the support of American Center Foundation, and Frac Ile-de-France/Le Plateau, Paris in the context of the project “Société Anonyme”. It was co-funded by the Iaspis International Artists’ Studio Program in Sweden; Institute for the problems of Contemporary Art, Moscow and Art Hall Foundation, Tallinn

This publication appeared in the framework of documenta 12 magazines, a collective editorial project linking over 80 print and on-line periodicals, as well as other media, worldwide /// Эта публикация была осуществлена в рамках «Журнала Documenta 12», коллективного редакционного проекта, связывающего более 90 публикаций со всего мира

благодарность: всем художникам, авторам, переводчикам и друзьям, поддержавшим это издание
many thanks to: all the artists, authors, translators and friends who supported this publication

редакторы | editors: Давид Рифф, Дмитрий Виленский | David Riff and Dmitry Vilensky

графика | artwork and layout: Дмитрий Виленский и Цапля | Dmitry Vilensky and Tsaplya

cover image | в оформлении обложки использована графика: Zanny Begg | Занни Бегг /// перевод текста: *как жаль - тупик, такой длинный путь назад - может стоит попробовать прыгнуть...*

Состав рабочей группы “Что делать?”/// The members of the workgroup “Chto delat?” include: Глюкля | Gluklya / А. Магун | A. Magun // Н. Олейников | N. Oleynikov // А. Пензин | A. Penzin // Д. Рифф | D. Riff // А. Скидан | A. Skidan // О. Тимофеева | O. Timofeeva /// Цапля | Tsaplya // К. Шувалов | K. Shuvalov /// Д. Виленский | D. Vilensky

Платформа «Что Делать?» - это коллективный проект, создающий пространство взаимодействия между теорией, искусством и активизмом. Работа платформы осуществляется через сеть коллективных инициатив в России и их диалоге с интернациональным контекстом. Деятельность платформы координируется одноименной рабочей группой.

Founded in early 2003 in Petersburg, **the platform “Chto delat?”** opens a space between theory, art, and activism. It is a collective initiative that is aimed at creation and developing a dialogue of different positions about politicization of knowledge production and about the place of art and poetics in this process.