

Виктор Мизиано

"Гамбургский проект": прощание с дисциплиной

История проекта

Выставочный проект, получивший наименование "Гамбургский", был открыт 21 января 1994 года в Москве в Центре современного искусства на улице Большая Якиманка, дом № 6. Так было указано на пригласительном билете. Однако в формулировке приглашения имелся значимый нюанс - публика приглашалась присутствовать на "начале экспозиционной стадии Гамбургского проекта". Предшествующая же, - т. е. не "экспозиционная", стадия этого проекта началась значительно ранее и осуществлялась не на выставочной площадке.

Эта первоначальная стадия проекта восходит к весне 1993 года, когда Центр современного искусства с некоммерческим проектом был приглашен к участию в Международной художественной ярмарке в Гамбурге, которая на этот раз посвящалась искусству Восточной Европы. Отвечать же на приглашение директора ярмарки, господина Цвирнера, вынужден был автор этих строк, бывший тогда ведущим куратором Центра. И надо признать, что этот ответ предстал в тот момент задачей, выходящей за пределы традиционной административной рутины. Озадачивающей была не сама перспектива работы на интернациональной сцене - создание выставок для западных институций стало для меня к тому моменту привычным делом; принципиально новой и интригующе сложной оказалась задача выступить от лица институции, репрезентировать ее средствами художественной экспозиции. Ведь казалось, что условий для подобной репрезентации не существует. Слишком очевидна была институциональная условность московского ЦСИ - организации хрупкой, лишенной экономической стабильности, социальной функции и поддержки некогда породившего, а к 1993 году сошедшего на нет общественного энтузиазма перестроечных и первых послеперестроечных лет. Единственной референцией Центра был тогда небольшой круг интернационально ориентированных художников, видевших в нем одну из немногих, если не единственную творческую платформу.

Констатация этого факта и стала отправной точкой репрезентативной стратегии проекта; причем речь идет не о том, что выставка репрезентировала творчество или произведения художников этого небольшого круга, а о том, что она постаралась репрезентировать сам этот круг как таковой, как социальное сообщество, как субстанциональную основу институциональности.

А потому начало доэкспозиционной стадии проекта связано с моментом, когда в первой декаде мая 1993 года (точная дата так и осталась не задокументированной) я пригласил в свой небольшой кабинет восемь художников, ключевых для московского художественного круга тех лет. Художникам - Дмитрию Гутову, Владимиру Куприянову, Юрию Лейдерману, Анатолию Осмоловскому, Илье Пиганову, Гие Ригваве, Алексею Шульгину, Вадиму Фишкину, вопреки традиционной кураторской практике было предложено обсудить не их возможные работы для показа в Гамбурге, а целый комплекс базовых для любого институционального репрезентативного акта проблем. Говоря иначе, куратор предложил художникам разделить с ними ответственность не столько за выставку,

сколько за институциональное строительство.

Вопросы же, заданные кураторами художникам, формулировались тогда так: как видится вам идеальная художественная институция? Каким должен стать в перспективе Центр современного искусства? И одновременно: можно ли воплотить эту идеальную модель институции в художественном проекте? Может ли этот проект быть создан коллективными усилиями, в диалоге, в равноправном сотворчестве? И, наконец: можно ли вообще создать коллективный проект? Чревата ли актуальная ситуация проектностью? Проектностью не негативной, деконструктивной, а позитивной и конструктивной?

Обсуждение этих вопросов, принявшее ритм регулярных многократных встреч и растянувшееся на три месяца, определялось внутренне парадоксальной динамикой. Ни одна из заявленных художниками позиций не имела взаимных точек соприкосновения, но именно это задавало воспроизводство дискуссии, ее полемическую интенсивность и творческую страсть.

Конкретным же результатом дискуссий стала модель проектной экспозиционной работы, суть которой свелась к следующему. Каждый из художников положил на небольшой стеклянный столик, вокруг которого как раз и велись многочасовые дебаты, по одному небольшому предмету, обладающему для них неким персональным символическим смыслом. В стихийно складывавшейся рабочей терминологии предметы эти стали называться художниками "сущностными объектами", в то время как сам проект стал именоваться "Гамбургским". Именно это, возникшее в многочасовых дискуссиях рабочее название проекта и решено было превратить в название официальное, что произошло тогда, когда стол с "сущностными объектами" был вынесен в центр пустого экспозиционного пространства ЦСИ, а московское сообщество было приглашено присутствовать на "начале экспозиционной стадии Гамбургского проекта". Как уже было сказано выше, произошло это 21 января 1994 года.

Впоследствии же работа в экспозиционном пространстве свелась к тому, что, получив запас ключей от залов ЦСИ и право пользоваться ими в любое время суток, художники вносили туда новые объекты и инсталляционные конструкции. Предназначение их было быть полемическими ремарками на объекты и инсталляционные конструкции других участников. Говоря иначе, дискуссия, которая ранее велась вербально, приняла теперь форму проектной работы.

Существенны в этом кураторском эксперименте еще несколько моментов. Художники, увлеченные внутренним диалогом, проявили равнодушие к диалогу внешнему: они отказались от выставочных аннотаций и этикеток, сохранив, таким образом, анонимность для посетителей выставки. В результате, разрастаясь и распространяясь по четырем залам ЦСИ, выставка приняла в сущности характер коллективной инсталляции.

Крайне необычной здесь оказалась и роль куратора: инициировав проект, он затем стал равноправным участником дискуссии, пока в какой-то момент ему не было предложено художниками стать ее модератором. Впоследствии - на экспозиционной стадии, приняв условия коллективной работы, куратор отказался от целого ряда кураторских функций и прерогатив. Так именно коллективно было решено, что проект себя исчерпал к 21 апреля 1994 года, т.е. почти через год после первой встречи художников и кураторов в кураторском кабинете Центра на Якиманке..

Остается добавить, что к этому моменту Гамбургская ярмарка давно закрылась, а проект, получивший наименование "Гамбургский", на ней, разумеется, показан не был..

"Гамбургский проект" и кризис дисциплинарной культуры

Если институция приглашает субъектов, традиционно подчиненных работе ее механизма, обсуждать свои собственные предпосылки, то это является неоспоримым симптомом ее идентификационного кризиса. В этом и состояла стратегическая оправданность и профилактическая позитивность "Гамбургского проекта": вместо имитации традиционной институциональной работы, игнорирующей свои внутренние противоречия, этот проект, не прекращая рутины - а без нее ни одна институция невозможна, - свел эту работу к коллективному обсуждению своего собственного кризиса. При этом симптоматика проблем, с которыми столкнулись инициаторы и участники проекта, крайне широка. Очевидно, что идентификационный кризис ЦСИ и московского художественного круга был частью кризиса общественного - кризиса советского дисциплинарного общества. Поэтому первое из возможных заключений, которые подсказывает опыт "Гамбургского проекта", - это то, что проект этот являл собой попытку создания недисциплинарной институциональной практики.

В дисциплинарном обществе институции воспринимаются как данность. В своей работе они - если воспользоваться термином Мишеля Фуко - предопределяются действием диспозитива, задающего общественные нормативы и практики, их спецификацию, стратификацию и иерархию. Опыт же "Гамбургского проекта", участники которого вместо того, чтобы создавать артефакты, занимались в частности вербальной дискуссией, свидетельствует - дисциплинарный контроль не может более осуществлять функцию разграничения различных практик и закрепления за ними статуса самостоятельной профессиональной деятельности. В ходе проекта его участники - куратор и художники - совершали, в сущности, акт программного отказа от бессознательного воспроизведения своей профессиональной функции: проблематизируя ее в обсуждении, они выходили за ее дисциплинарно предзаданные границы. Сам факт того, что общение начинает пониматься как художественная практика, есть очевидный симптом внедисциплинарного пребывания художественной сферы. Ведь в пределах дисциплинарной культуры сфера производства и сфера досуга разделены, а производство должно реализоваться в завершённом результате, а не в эфемерной стихии интерактивного обсуждения возможного результата.

Еще один симптом внедисциплинарной природы "Гамбургского проекта" - это его программный отказ от иерархии. Проявляется это в первую очередь в том, как позиционировал себя куратор. Равный среди равных в группе собеседников, он оказался наделенным затем функцией модератора, при чем не в силу своей априорной проекту институциональной позиции, а в ходе его развития и в результате коллективного решения участников. Так же в процессе стихийной самоорганизации проекта коллективно принимались все те решения, которые традиционно предопределяют кураторскую руководящую власть - в первую очередь распределение экспозиционного пространства между художниками.

Разумеется, кураторский выбор не был полностью чужд "Гамбургскому проекту": проект собственно и начался с выбора куратором восьми

художников. Однако существенно здесь то, что выбор этот не подчинялся логике дисциплинарного диспозитива: он не руководствовался традиционной для куратора целью выстроить приглашаемых художников в некую художественную тенденцию, направление, группу, т. е. он не ставил задачи развития или уточнения сложившегося дисциплинарного порядка.

Подтверждает это еще один характерный атрибут "Гамбургского проекта" - его название. Будучи произвольным и являясь рабочим термином участников проекта, это название программно декларировало предпочтение внутренней конфиденциальной коммуникации перед коммуникацией внешней. Это название провозглашает свободу проекта от конвенциональной тематики, от связи с широкой интеллектуальной дискуссией и проблематикой.. Говоря иначе, проект этот не служит некоему априорно заданному дискурсу. Напротив, весь он строится на том, что дискурс будет складываться в ходе развития проекта.

Поэтому куратор в "Гамбургском проекте" не предполагал, что его выбор добавит новый акцент к уже сложившемуся представлению о феномене (современного) искусства: он выбирал художников, которые самим фактом своего существования феномен этот конституировали. Раз этот проект был призван к жизни кризисом дисциплинарного порядка, то единственное, что могло подтвердить существование феномена искусства, так это наличие индивидуумов, которые посвящают себя художественной практике, а точнее, которые утверждают, что то, чем они занимаются, такой практикой и является. Именно они и должны были быть участниками разговора о возможном ином институциональном порядке, так как само обсуждение этой потенциальности и конституировало потенциальность обретения этого порядка.

Наконец, последняя и самая антидисциплинарная черта "Гамбургского проекта" - кураторский выбор здесь не претендует на объективность. Иначе и не может быть: ведь претензии на объективность есть атрибутика дисциплинарного знания, задающего строгие критерии профессиональности. В ситуации кризиса дисциплинарного порядка у кураторского выбора нет внешних аргументов для доказательства своего объективного и профессионального статуса: выбор здесь оказывается вынужденно субъективным. При создании группы, которая своей коммуникацией как раз и должна конституировать профессиональное сообщество, определяющими для куратора становятся такие внепрофессиональные критерии, как человеческая симпатия, чувство любви или дружеского расположения.

"Гамбургский проект": между множественностью и биополитикой

Главное свойство дружеской или сентиментальной привязанности в том, что оно индивидуально. Поиск причин последуют здесь эмоциональному порыву: другого здесь принимают не за его адекватность неким абстрактным качествам, а за то, что он есть. Так, выйдя за пределы дисциплинарной формы организации культуры, кураторская практика столкнулась с феноменом плюральности, множественности, сингулярности.. Ранее невстроенность и неописанность были уделом явлений, еще не ставших объектами дисциплинарного порядка, т. е. явлений маргинальных, в то время как функция куратора как раз и состояла в том, чтобы явления эти встроить и описать.. Ныне же сингулярность и множественность оказываются в самом центре некогда выстроенного, а ныне рассыпавшегося порядка. Именно поэтому "Гамбургский проект" свел совершенно полярные

между собой творческие фигуры, лишенные стилистической, поэтической, тематической или идеологической общности.

Отсюда и объяснение, почему "Гамбургский проект" нашел себя в интерактивности и процессуальности. Интеракция - это и есть форма сведения между собой несводимого, а процессуальность - это и есть форма временного удержания сингулярных явлений во взаимной связи. Отсюда и кризис традиционной выставки с расставленными в экспозиционном пространстве самодостаточными артефактами. Лишенные отныне общего символического горизонта, укорененные лишь в персональном контексте, отдельные произведения становятся все менее доступными коммуникации. Вот почему "Гамбургский проект" предполагал физическое присутствие художника в экспозиционном пространстве, т. е. экспонировал не столько произведения, сколько фактически сам процесс их создания, живых носителей персонального опыта. Вот почему индивидуальный контекст здесь дополняется контекстом групповым, созданным общими усилиями. Ведь ни один из созданных в ходе работы "Гамбургского проекта" объектов не обладает самодостаточностью: каждый из них произведен от другого и дает импульс к порождению нового. Все это говорит о том, что в фокусе проектных усилий художников оказывается не столько создание объектов, сколько драматургия их совместного существования..

На этом этапе логика анализа подводит нас к еще одному заключению: опыт "Гамбургского проекта" узнает себя в том, что - также благодаря Мишелю Фуко - стало принято определять биополитикой. Речь идет о формировании нового общественного порядка, пытающегося подчинить своему контролю само существование индивида, его сознание и тело. Целостность социума поддерживается отныне не системой дисциплинарных правил, а "администрированием жизни".

"Гамбургский проект": онтология и труд

Впрочем, уже сейчас, опережая анализ, можно добавить еще одно заключение: опыт "Гамбургского проекта" с его укорененностью в интеракции и процессуальности предлагает новое понимание художника. Проект этот противостоит внесоциальному пониманию творчества: он чужд установкам на "работу для себя", культу "тишины мастерской", мифу "обреченности художника на творческое одиночество" и т. п. "Гамбургский проект" показывает, что художника нет без сообщества, творчества нет без социальности, индивидуального авторства нет без другого.

Здесь вновь оказывается принципиальным предполагаемое "Гамбургским проектом" присутствие художника в экспозиционном пространстве. Вынужденный здесь регулярно появляться - устанавливать, прилаживать, мастерить свои очередные дополнения к коллективной инсталляции, - он неизбежно оказывался в поле зрения потенциального зрителя. Прецедентов этому нет: ведь на традиционной выставке мы не видим труда, а только продукт. Мы не знаем, сколько времени было затрачено художником на создание произведения, какими усилиями это произведение далось ему и т. п. Все это ранее оставалось за экспозиционным контекстом и определялось двумя мифами - мифом о "муках творчества" и мифом о раскованном жесте художника-виртуоза. Отсюда и произведение являлось либо документом драмы творчества, либо носителем авторской подписи: ни то, ни другое не предполагает физического присутствия художника. На этот раз все нам наглядно

предъявлено и предстает в виде деромантизированного труда. Именно на этот образ указывает и выбранная художниками "бедная" поэтика их коллективной инсталляции: кустарные конструкции, сподручный материал - обшаренная фанера, газетные вырезки, бытовые предметы и т. п.

В результате именно трудовая практика оказывается центральным элементом проекта: ведь именно труд задает его процессуальность, именно труд сводит между собой автономных авторов и задает их диалог, именно труд уравнивает в статусе физическое усилие и интеллектуальный спор. И если можно говорить о том, что "Гамбургский проект" является опытом созидания художественного сообщества, то именно труд оказывается основой социализации. Говоря иначе, именно труд - это то, что обретает субъект, выходя из-под спуда дисциплинарного порядка; труд отныне обретает онтологический статус.

В то же самое время освобождение от дисциплинарного порядка означает и свободу от предустановленных нормативов, жестких ограничений. Так процессуальность "Гамбургского проекта" лишена внешних пределов, а его трудовая динамика - жесткой меры. Это ранее проект должен был вписаться в заранее оговоренные сроки и заранее оговоренные экспозиционные пространства: этого требовала институциональная рутина. "Гамбургский проект" же не имел заранее оговоренных сроков, художники могли самостоятельно выбирать для работы любые выставочные пространства и работать в любое удобное для них время.. Будучи антидисциплинарным по духу, "Гамбургский проект" постулирует свободу от любой метафизики.

Более того, в своей трудовой динамике "Гамбургский проект" отказывался замыкаться и на строгом составе участников: по ходу разворачивания в его работу включались и другие - художники Владимир Архипов и Юрий Хоровский, критик Виталий Пацюков и др. Это программная открытость проекта крайне значима: будучи готовым рекрутировать все новых участников, он становится метафорой нового глобального сообщества. При этом единственное, что требовал "Гамбургский проект" от потенциального участника нового сообщества, - это его трудовое соучастие, физическое присутствие его самого и его работы.

Существенно здесь и то, что с момента появления в экспозиции нового объекта и его включения в интерактивный обмен он без ущерба для всего проекта не может быть изъят и заменен на другое произведение. Ведь все компоненты инсталляции "Гамбургского проекта" взаимосвязанны. В этом еще одно отличие этого проекта от традиционной выставки, где любое произведение может быть заменено на его аналог, а любому художнику можно отказать в участии в пользу другого автора. Будучи метафорой нового глобального сообщества, "Гамбургский проект" являет собой общность, в которой заменимых - нет.

Следует все же уточнить - "Гамбургский проект" отнюдь не отрицает меру как таковую: не приемлет он лишь заранее предустановленные нормативы, но следует тем, что вырастают из внутренних закономерностей работы. Свидетельство тому - требования, которые участники проекта предъявляли к качеству создаваемых ими объектов. В своей кустарной незамысловатости и технологической элементарности эти работы явно противоречили внешним критериям рыночного и музейного качества, но оказывались вполне адекватными внутренним задачам проекта - быть носителем послания художников в их внутреннем диалоге. Точно так же и

динамика работы - появление в экспозиции новых объектов - следовала не некоему заранее предустановленному графику, а естественному ритму разворачивания дискуссии. Наконец, именно участники проекта и приняли в какой-то момент решение, что задачи его исчерпаны и что его следует завершить. Все это означает, что онтология отныне не есть нечто внешнее опыту: сама трудовая практика в своем становлении определяет отныне онтологический порядок.

Посредничество учреждающее и посредничество учреждаемое

В том диалоге, что вели между собой художники на выставочной площадке ЦСИ, значимо и то, что он был лишен посредников: художники сами решали кому адресовать свое очередное послание, где, как и когда расположить его в экспозиционном пространстве. А ведь посредничество было главным метафизическим диспозитивом дисциплинарной культуры, предполагавшим, что между субъектом и природой, между субъектом и субъектом непременно должны быть промежуточные инстанции. В художественной сфере одной из таких инстанций и должен был быть куратор. Именно он задавал драматургию выставки, именно он был ее абсолютным центром: ведь художники на традиционной выставке общаются в первую очередь с куратором, а уж потом друг с другом. Более того, куратор склонен создавать все новые и новые промежуточные инстанции - между произведениями возникают выставочные пространства и стены, художники разводятся каталожными текстами и интерпретациями и т. д. В "Гамбургском проекте" биополитическая коммуникация ведется непосредственно, в прямом контакте: здесь все посредничают друг другу.

Это последнее обстоятельство крайне важно. Оно говорит о том, что с распадом дисциплинированного порядка посредник не исчезает, а наоборот: посредничество становится тотальным состоянием социума и художественного сообщества. Более того, раз сообщество конституируется сегодня через коммуникацию, то крайне затребованы сегодня те, кто способен свести в диалоге взаимопротивоположные сингулярности, кто может оказаться посредником в появлении новых диалогических самовоспроизводящихся проектов. Но это означает, что меняются сегодня смысл и статус куратора: в "Гамбургском проекте" его задача уже не сводится к порождению статичного объекта - стационарной выставки, а к запуску процесса, который сам по ходу развития порождает новые посреднические связи. Говоря иначе, современный куратор - это "посредник учреждающий", а не "посредник учреждаемый". А это значит, что куратор должен установить режим диалога, но не нарушать в дальнейшем его стихийного становления, он должен дать порождающий импульс процессу, но не пытаться брать его в дальнейшем под контроль. Сегодня миссия куратора предполагает, что одна из его задач - это вовремя уйти.