

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-
ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики**

**Выпускная квалификационная работа на тему: Интеграция политического
в эстетическое на примере художественных практик XX-XXI веков**
По направлению – 47.03.01 «Философия»
Профиль – «социально-аксиологический»

Выполнила: студентка IV курса
Киселева Мария Евгеньевна
_____ (подпись)

Научный руководитель:
профессор, д.филос.н.
Соколов Б.Г. _____ (подпись)

Рецензент:
доцент, канд.филос.н.
Цыпина Л. В. _____ (подпись)

Санкт-Петербург
2018

Введение	3
Глава 1. Взаимодействие понятий «политическое» и «эстетическое» в XX-XXI веке	5
1.1. Начало осмысления политизации эстетики: дискуссии левых	5
1.2. Необходимость вопроса об эстетизации политики: Карл Шмитт	11
1.3. Назад к Канту: Ханна Арендт и политическое эстетическое суждение	13
1.4. Эстетическое и политическое: современная ситуация	17
Глава 2. Демонстрация интеграции политической проблематики в эстетическое поле на примерах современных арт-практик	26
2.1. Политическое как определяющий фактор создания национальной культуры на примере Мексиканской монументальной живописи	26
2.2. Публичное пространство и художественное социальное действие: российский акционизм	32
2.3. Политизация и арт-событие: Берлинская биеннале современного искусства	40
Заключение	48
Список литературы	51

ВВЕДЕНИЕ

Тема эстетизации политики и политизации эстетики множество раз поднималась на протяжении последнего столетия. Знаменитый тезис¹, утвержденный Вальтером Беньямином в послесловии к эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» традиционно является отправной точкой исследований, он стал по-настоящему знаковым в рассмотрении взаимосвязи политики и эстетики в XX столетии. Высказывание принято интерпретировать как более общее: «правые - это те, кто эстетизируют политику, а левые - это те, кто политизируют эстетику». Действительно, сейчас такое положение считается самоочевидным, особенно если оно рассматривается в рамках политически ангажированного искусства. На ум сразу же приходит русский авангард, социалистический реализм, московский акционизм 90-х и громкие художественные акции последних лет. Однако, наша работа может дать новое видение проблемы интеграции эстетического в политическое. Основанная на раскрытии конфигураций этих двух понятий, она поможет заново сформулировать актуальность проблемы, не исчерпывающей себя и обретающей новые смыслы на протяжении более чем столетия.

Необходимость данной работы обусловлена несколькими аспектами. Расцвет арт-активизма и политического искусства, яркие выступления художников по всему миру, провал политики мультикультурализма и обострение проблемы миграции, повлекли за собой углубление противоречий между левыми и правыми политическими силами, а в философском аспекте дали почву для новых осмыслений дихотомии левое/правое. Все это дает право говорить о высоком градусе политизации в обществе, а также вновь и вновь заставляет обращаться к наполнению и изменению понятий «эстетического» и

¹Целиком цитата из «Произведения искусства в эпоху технической воспроизводимости» Вальтера Беньямина звучит так: «Его [человечества] самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга. Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства» (Беньямин В. Произведение в эпоху его технической воспроизводимости. Москва: Медиум, 1996. С. 65)

«политического», к изучению влияния политики на изменяющиеся практики искусства.

Целью работы является анализ интеграции политического в эстетическое на примере арт-практик XX-XXI века.

Для выполнения цели были поставлены следующие задачи:

1. Рассмотреть ключевые концепции, относящиеся к проблематике «политического» и «эстетического», обратиться к наполнению понятий в разные периоды, а также их взаимодействию;

2. Проанализировать арт-практики;

3. Рассмотреть, как арт-практики могут быть связаны с взаимодействием политического на эстетическое в рамках концепций философов;

4. Определить текущее положение проблемы интеграции политического в эстетическое.

Проблематика исследования была освещена множеством ученых, однако в данной работе подвергнутся рассмотрению ключевые концепции следующих авторов: Георг Лукач, Вальтер Беньямин, Карл Шмитт, Ханна Арендт. Также будут раскрыты ведущие философские концепции последних десятилетий - Жана Бодрийера, Алена Бадью, Жака Рансьера.

Во второй части работы продемонстрировано, как теория вокруг эстетического и политического работает на примерах арт-практик, как политическое в них интегрируется в эстетическое. Для анализа были выбраны следующие арт-практики: мексиканская монументальная живопись первой половины XX века, российский акционизм 1990-х и 2010-х, а также концепции Берлинской биеннале современного искусства 2012 и 2016 года и практики искусства, представленные на них. На их примере будет показано, как искусство разных периодов в различных точках земного шара взаимодействовало с политикой, как расставлялись смысловые акценты, каких концепции философов наиболее точно совпадали с состоянием искусства в тот или иной период.

ГЛАВА 1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОНЯТИЙ «ПОЛИТИЧЕСКОЕ» И «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ» В XX-XXI ВЕКЕ

1.1. Начало осмысления политизации эстетики: дискуссии левых

Эстетические дебаты, происходившие в Германии с тридцатых по пятидесятые годы XX века, демонстрируют не просто актуальность заявленной проблемы в то время, но также указывают на важность осмысления сложившихся практик, истолкования их и выработку стратегий взаимодействия в круге политического и эстетического. Принимая во внимание все многообразие идей, существовавших в философии в этот период, в данном параграфе рассматриваются наиболее значительные моменты, относящиеся к осмыслению положения об интеграции политического в эстетическое.

Принято считать, что за пределами политических кругов тема этого взаимодействия впервые возникает у Бертольда Брехта и Вальтера Беньямина в 1935-1936 годах, однако это не совсем так. В предвоенный период Блох и Лукач полемизировали друг против друга по поводу характера экспрессионизма. Брехт критиковал Лукача за литературный формализм. Беньямин полемизировал по поводу классических и современных произведений искусства с Брехтом. Адорно критиковал «ауральный» подход Беньямина, оспаривал поэтику Брехта и политические работы Лукача. Разумеется, это лишь некоторые дискуссии между философами, которые велись на почве возникновения нового подхода к искусству.

Тем не менее, какими бы ни были их теории, всех их объединяло одно - они находились под влиянием марксистской теории, и именно она становится ключом к пониманию вопроса, откуда именно в этот период возникли дебаты вокруг эстетики и политики. Согласно учению Карла Маркса считается, что экономические и социальные условия, а также вытекающие из них классовые отношения, затрагивают каждый аспект жизни человека, включая правовую систему, религиозные убеждения, культуру. С марксистской точки зрения роль искусства заключается не только в том, чтобы честно отражать такие условия (экономические, социальные), но и стремиться к их улучшению. Такое понимание искусства отразилось на взглядах философов.

Рассмотрим первый спор - о роли экспрессионизма, который стал первым в череде дискуссий. Венгерский философ Дьердь Лукач в 1934 году, находясь в СССР, выпустил статью об экспрессионизме, в русском переводе озаглавленную как «Величие и падение экспрессионизма». В нем он утверждал, что во времена правления Вильгельма II в области философии доминировали такие течения (неокантианство, витализм), которые устранили связь между идеологией и экономикой и политикой, предотвратив любую критику империалистического общества в целом. Экспрессионизм отражал эту ситуацию, в то время когда экспрессионисты говорили о достижении ядра реальности, поиске смысла через метод абстракции, они просто давали выход своим собственным страстям в субъективизме: «Метод абстракции отвлекается от реального поля битвы классовой борьбы, и это также стало спонтанным проявлением экспрессионистов собственной абсентеистской позиции; следовательно, дальнейшее использование этого метода в их мировоззрении и творческом методе носило не просто политический характер, а может рассматриваться как предательство или измена»². В целом, экспрессионисты высказывали враждебность к буржуазии, но так и не смогли найти буржуазные пороки в каком-либо конкретном классе. Они могли различать «капиталистические симптомы» у рабочих или, помимо простой классовой борьбы, постулировать «вечный» конфликт между буржуазией и антибуржуазией. Последние считались элитой, которая должна править нацией, что в конечном итоге привело к фашизму³.

Лукач в своей статье также утверждает, теория и практика национал-социализма - это единство декаданса и регресса. Экспрессионисты, разумеется, не ставили декаданс и регресс своими идеалами, но, поскольку они не могли освободить свое мировоззрение от империалистических воззрений, они «псевдокритически и без сопротивления пребывали в идеологическом распаде

² Georg Lukács, Expressionism: Its Significance and Decline, [Электронный ресурс], URL: <http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Expressionism/Readings/LkcsDecline.pdf> (дата обращения 20.04.2018)

³ Aesthetics and Politics // Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno. London: Verso, 1977. P. 11

империалистической буржуазии, их творческий метод смог обслуживать фашистскую демагогию, единство декаданса и регресса»⁴. В статье он рассматривает пример немецкого драматурга Ганса Йоста, в период своего раннего творчества находящегося под влиянием экспрессионизма и критиковавшего капиталистический уклад, позднее вступившим в НСДАП и занимавшим должность президента Имперской палаты литературы практически весь период существования Третьего Рейха (президент с 1935 по 1945 год).

Его работа сразу же вызвала рефлексию со стороны современников: Блох, Брехт, которые как и Лукач симпатизировали коммунистической партии, выступили в защиту экспрессионизма. Затем в дискуссионное поле вступили Беньямин и Адорно.

Достаточно спорный тезис Лукача, проиллюстрированный всего лишь одним примером, все же заслуживает нашего повышенного внимания. Она ценна вовсе не тем, что в ней представлена критика экспрессионизма как течения в искусстве (пусть он рассматривает тут только литературу и театр). Последующая за публикацией статьи дискуссия раскрыла широкий круг проблем, в практическом измерении которых давно уже велась работа. Философы уловили, что Лукач в своей работе рассматривает экспрессионизм как пример прямого воздействия эстетических явлений на сферу политических решений. Политическое на концептуальном уровне впервые в XX столетии столкнулось с проблемой связи с эстетическим.

Возникшее в результате дискуссий, важной точкой в эволюции осмысления инкорпорирования политического в эстетического является знаменитое эссе Вальтера Беньямина «Искусство в эпоху его технической воспроизводимости», написанное в 1936-1938 годах, в последствии ставшее настоящим манифестом искусства XX века. В нем Беньямин констатирует приход нового искусства - искусства масс, которое будет являться искусством пролетариата: «Они [тенденции развития искусства] отбрасывают ряд устаревших понятий - таких как творчество и гениальность, вечная ценность и

⁴ Georg Lukács. Expressionism: Its Significance and Decline. [Электронный ресурс], URL: <http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Expressionism/Readings/LkcsDecline.pdf> (дата обращения 20.04.2018)

таинство, - неконтролируемое использование которых (а в настоящее время контроль осуществим с трудом) ведет к интерпретации фактов в фашистском духе. Вводимые далее в теорию искусства новые понятия отличаются от более привычных тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно»⁵. Массовость, доступность и понятность искусства становятся характеристиками искусства пролетариата, которые отражают процесс демократизации искусства. Вместе с отказом в актуальности для устаревших понятий, у произведения искусства теряется то, что Беньямин называет аурой. Аура - это все то, что позволяло предмету искусства быть уникальным до такой степени, что его сущность становилась подобной предмету поклонения. «Эту ауру можно определить, как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был»⁶, - ауральный предмет искусства как бы отчужден от человека, который никогда не сможет сблизиться искусством, всегда находящимся в другом измерении. Появление технических средств воспроизводства разрушает ауру, освобождает от участия в ритуале, что в конечном счете позволяет искусству сблизиться с реальностью.

Разрушение традиции дистанцированного искусства-культа дает возможность выстраиванию новых отношений. Вместе с развитием технологий и появления новых форм (кино, фотография) уходит на второй план культовая составляющая искусства, следовательно, в корне меняется функция: «Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая». Вместо того, чтобы основываться на ритуальных практиках, искусство начинает основываться на другой практике - политике, давая возможность осуществиться тому, что теперь будет называться «политизация эстетики».

⁵ Беньямин В. Произведение в эпоху его технической воспроизводимости. Москва: Медиум, 1996, с. 16

⁶ Там же. С. 24

Искусство, становясь элементом человеческой жизни, захватывает в себя. Кино рассматривается В. Беньямином как идеал новой формы искусства, которое осуществляет прямое взаимодействие с реципиентом. В первую очередь, это связано тем, что к тридцатым годам со всей очевидностью стало ясно, что кинематограф стал инструментом невиданной по силе и охвату пропаганды – политической в том числе (кинематограф нацистской Германии и большевистского Советского союза были тому примерами). Беньямин видит в кинематографе СССР, прежде всего, настоящее массовое искусство, рассчитанное на широкий круг зрителей, не знающего классового разделения. Кинематограф вполне верно отражает для Беньямина новую жизнь и сам становится тем самым передовым революционным искусством, которое служит народу. Здесь взгляды философа вполне совпадают со взглядами В. И. Ленина о том, что искусство может служить «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»⁷.

Становящееся документальное кино, кинохроника, становится для Беньямина подтверждением тезиса об эстетизации политики. Здесь примером является кинематограф Третьего Рейха. Многочисленные кадры с маршами, массовыми шествиями, праздничные спортивные мероприятия, военные парады демонстрировали реалии политической жизни, рассказывая, объясняя массам насколько они оказываются красивы и ценны в условиях этих праздничных и торжественных мероприятий, что послужило, среди прочего, формированию особого восприятия себя - как части огромной, могущественной силы, политической силы, когда человек в массовом шествии ощущает себя частью власти, что подтверждается средствами кинематографа. Кинематограф оказался единственным способным показать большое мероприятие, причем показать практически в масштабе 1:1 политическую значимость какого-либо действия, подтвердив свое незаменимое значение в политической пропаганде. Однако, Беньямин утверждает, что германский кинематограф не смог

⁷ Ленин В.И. Собрание сочинений: 12 т. Москва, Издательство политической литературы, 1968. С. 107

преодолеть культовость традиционного искусства, и это смогло сделать только революционное искусство СССР.

Стоит отметить, что способность к пропаганде, способность к социальной организации масс у кинематографа (советского или национал-социалистического) была очевидна для Бенямина.

На самом деле, введенное Беняминомом положение о политизации эстетики требует дополнительного разъяснения. Феномен политизации, выдвинутый автором, рассматривается не с той точки зрения того, что искусство в эпоху технической воспроизводимости внезапно встраивается в политический дискурс и начинает говорить на политические темы. Политизация, прежде всего, проявляется в онтологическом измерении искусства и содержит в себе пересборку оснований, а именно их выстраивание по марксистским принципам (отсюда внимание к изменяющемуся способу производства искусства). Другой значительный аспект - сопутствующая политизации пролетаризация искусства трактуется как сближение человека и искусства через создание единого смыслового поля. Искусство в своей сущности изменяется: с изменением своей функции, оно теперь способно говорить с массами на одном языке.

Другой важный момент, зафиксированный Бенямином в «Произведении искусства в эпоху технической воспроизводимости», - это тесная взаимосвязь капитализма и фашизма: они встречаются в момент отчуждения. Для прояснения понятия нужно вновь обратиться к Марксу, который считал, что при производстве в условиях капитализма происходит отчуждение рабочего от продукта своего труда, от самого акта производства в процессе труда, от родовой жизни, а также человека от человека⁸, таким образом, у рабочего происходит постепенный распад Я. В фашизме этот процесс отчуждения и утраты собственного Я радикализируется путем полного удаления индивидуальной функции. В соответствии с работой Бенямина, война, которая превращает насилие в эстетический продукт, является воплощением фашизма.

⁸ Маркс К. Отчужденный труд // Экономическо-философские рукописи 1844 года. М.: Академический проект, 2010. С. 324-333

Это усиливает отчуждение, поскольку человечество теперь может восторженно засвидетельствовать свое собственное всеобъемлющее разрушение. Отчуждение людей от их собственных продуктов не дает им увидеть, как эти продукты несут свою гибель. Эстетизированная война отворачивает человека от политической сферы в сферу искусств.

Таким образом, начавшаяся в 30-х годах дискуссия о роли экспрессионизма в политической жизни, переросшая в дебаты о роли искусства для политики вообще, дало начало формированию области мысли, занимающейся политизацией эстетики и искусства.

1.2. Необходимость вопроса об эстетизации политики: Карл Шмитт

Выстроенная Вальтером Беньямином оппозиция политизируемых и эстетизируемых сфер, позволила оставлять без рассмотрения «обратную сторону» политизации эстетики - эстетизацию политики, с которой Беньямин связывал фашизм. Однако та роль, которая отведена в фашизме аэстезису, то есть чувственности, поможет посмотреть на проблему под другим углом, который окажется важным для понимания соотношения эстетики и политики в современной философии. Политизация эстетики может являть себя для рассмотрения еще и как политизация чувственного, а не только как политизация искусства.

Концепция Карла Шмитта, рассмотренная как пример теоритизирования в области эстетической политики⁹, стала одной из наиболее заметных в политической теории прошлого столетия. Без данного учения не представляется возможным понять, как менялось наполнение понятия политического в XX веке. Напомним, что согласно Беньямину результат эстетизации политики - это всегда отчуждение, прежде всего, от своей сущности, перенос глубоко внутренних экзистенциальных проблем во внешний мир (так происходит, например, эстетизация войны).

⁹ Ямпольский М. Политика как эстетика. URL: <http://archives.colta.ru/docs/13720> (дата обращения 20.04.2018)

Исходным пунктом Карл Шмитт в своей работе «Понятие политического» делает четкую регламентацию сфер действия политики и эстетики, определяя эстетике область различения прекрасного и безобразного, а политике отдавая различие друга и врага. Казалось бы, автор разводит эти два понятия по разным сторонам, не оставляя места их пересечению. Друг и враг могут быть также не связаны этическими (друг может быть и морально зол) или экономическими отношениями (враг может быть экономическим партнером), значение обретает только сфера политики: «Понятия «друг» и «враг» следует брать в их конкретном, экзистенциальном смысле, не как метафоры или символы; к ним не должны подмешиваться, их не должны ослаблять экономические, моральные и иные представления»¹⁰. Враг рассматривается как борющаяся совокупность людей, противостоящая точно такой же совокупности. Однако в крайней степени вражды признание бытия врага как своего иного нивелируется: «Война следует из вражды, ибо эта последняя есть бытийственное отрицание чужого бытия. Война есть только крайняя реализация вражды. Она не обязательно есть нечто повседневное нормальное, она, скорее, должна оставаться в наличии как реальная возможность, пока имеет смысл понятие врага»¹¹, а понятие врага имеет смысл до тех пор, пока существует политическое, которое существует за счет антагонизмов.

Понятия «друг», «враг», «борьба» у Карла Шмитта оказываются экзистенциальными понятиями. Удивительным образом это снова нас возвращает к Беньямину, для которого эстетизация войны становится крайней степенью отчуждения.

Война имеет особый статус, затрагивающий экзистенцию и онтологию. В войне должен был переродиться мир, но не только он один: в войне также перерождался сам человек, развязавший ее во имя возвращения определенности в наше существование. «Мы породили ее [войну], а она нас. Мы – выкованные и вычеканенные, но мы также и те, кто поднимает молот, ведет резец, кузнецы и

¹⁰ Шмитт К. Понятие политического. СПб: Наука, 2016. С.303

¹¹ Там же. С. 308

брызжащая сталь одновременно, мученики своих поступков, ведомые своими инстинктами»¹² – находим у Э. Юнгера в работе «Борьба как внутреннее переживание, который является одним из представителей «правых» мыслителей.

Концепция «эстетизация политики» показывает важный аспект воздействия на чувственное, подчинение его политическому порядку, что напрямую отражается на практиках искусства - помимо кинематографа Рейха, о котором уже было сказано выше, обратимся к деятельности Адольфа Шпеера, главного архитектора Адольфа Гитлера, создававшего зрительный образ Рейха, а также марши и речи вождя. Эти практики, являясь также политическими, были нацелены, прежде всего, на внедрению политики в субъективную и коллективную чувственность.

1.3. Назад к Канту: Ханна Арентд и политическое эстетическое суждение

Следующий поворот во взгляде на понятия политического и эстетического представляет Ханна Арентд. Ее взгляд на политическое отличается от Шмитта, и в основание политического ложится не внутренние антагонизмы, а пространство возможного диалога. В своих лекциях, прочтенных в Нью-Йорке в семидесятых годах, она высказала предположение, что эстетическое суждение Канта может стать основанием политического суждения. Исследовательница рассматривает, что представляет собой способность суждения у Канта и соотносит его с политическим измерением, позволяя понять, как оно может работать в современных ей условиях существования общества двадцатого века, в его политической жизни.

Арендт рассматривает термин способность суждения у Канта в его третьей «Критике», где способность суждения понимается как непознавательная способность, основанная на априорном принципе

¹² Юнгер, Э. Борьба как внутреннее переживание [Электронный ресурс] // Велесова Слобода | Электронная библиотека. URL: <http://velesova-sloboda.vho.org/archiv/pdf/yunger-borba-kak-vnutrennee-perezivanie.pdf> (дата обращения: 14.03.2018)

формальной целесообразности, которая позволяет человеку самостоятельно выносить суждения относительно окружающей действительности.

В третьей Критике Кант выделяет два вида способности суждения: определяющую и рефлектирующую. Арендт сосредотачивается на рефлектирующей способности, которая находит общее в том случае, когда дано только особенное, частное. Арендт отмечает для рефлектирующей способности суждения то, что для нее не является необходимым поиск всеобщих правил или законов, что в эмпирическом плане позволяет отталкиваться от конкретных случаев.

В отличие от объективного мира науки или моральных суждений, которые «должны иметь силу всеобщего закона»¹³ и, следовательно, претендующих на объективность, суждение вкуса всегда субъективно. В следствии этого необходимым является обоснование субъективной всеобщности. Принципом, который обуславливает такой тип всеобщности, становится у Канта *sensus communis*, общее чувство, основанное на свободной игре воображения и рассудка и свойственное всем людям: «Эмпирический интерес прекрасное вызывает только в обществе, и если считать влечение к обществу естественным для человека, а общительность, – необходимым для человека в качестве предназначенного для общества существа, следовательно, присущим человеческому роду, то и вкус неизбежно будет рассматриваться как средство, способствующее тому, чего требует природная склонность каждого»¹⁴. Для обладания способностью суждения человеку необходима коммуникация с другими людьми, рефлексия по поводу других точек зрения, постоянное соотношение собственного суждения с всеобщностью суждений других. При соблюдении таких условий собственное мнение тоже не должно уничтожаться. В итоге получается общая точка зрения – свое собственное суждение, которое одновременно готово к тому, чтобы быть репрезентативным и стать всеобщим. В суждениях вкуса человек отходит от своих частных

¹³ Кант И. Критика практического разума. М.: Чоро, 1994. С. 173

¹⁴ Кант И. Критика способности суждения. М.: Наука, 2001. С. 383-385

индивидуальных условий и переходит в особенную область intersubъективного пространства взаимодействия, которое является общим для всех его участников.

«Суждение всегда рефлектирует по поводу других людей, их вкусов, принимает во внимание их возможные суждения. Это необходимо, поскольку я - человек и не могу жить вне сообщества людей»¹⁵, - заключает Арендт. Точно также происходит и в области политического. Когда мы находимся в поле действия политики и вступаем в коммуникацию с другими, мы не сможем убедить другого поддержать нашу сторону, используя законы или правила. Политические суждения основываются на таком же общем чувстве, откуда Арендт и делает вывод о сходстве эстетического и политического.

Для Арендт необходимым условием для коммуникации является обращение к опыту, истории, ее сохранению, при этом сохраняя критическое мышление. Диалог многих точек зрения, их учет и принятие дает перспективу выстраивания совместного публичного мира. Пространство политики требует плюральности, для него не существует четкого фиксированного морального закона, а вместо него - моральная плюральность, через которую, путем совместного действия и диалога находятся компромиссы и решения.

Арендт в своих работах стремится задать пределы политическому так же, как Кант в свое время определил мораль и эстетическое в автономные области человеческого бытия. Философ полагала, что в современном мире, который породил небывалые доныне состояния мира, пережив мировые войны и ужасы тоталитаризма, единственным критерием нахождения в политической деятельности должна стать рефлексивная способность суждения, основанная на *sensus communis*, совместном участии людей для совместного создания будущего путем поиска точек соприкосновения и компромиссов, через такой подход обеспечивая формирование понятию политического как пространству дискуссий.

¹⁵ Арендт Х. Лекции по политической философии Канта. СПб: Наука, 2012. С. 119

Таким образом, политическое у Ханны Арендт базируется на эстетическом, в определении политического обращается к сфере человеческой чувственности, а не к искусству.

Философское учение Ханны Арендт о публичном инспирировало многих художников. Ее тезис о том, что в приватном, личном у нас нет инициативы, начинания: «Привативный характер приватного лежит в отсутствии других; в том, что касается этих других, приватный человек не выступает в явленность, словно как если бы его вообще не было. Все, что он делает или упускает, остается лишено значения, не имеет последствий, и что его задевает, не касается больше никого»¹⁶. В то время как переходя в публичное, в общий мир, мы начинаем рассказывать другим свои истории, приобретаем свою идентичность, обращаясь в прошлое и ориентируясь в будущее. В публичное мы приходим по своей воле, целью является именно наша самореализация во взаимодействии с другими людьми, в политическом и в эстетическом мы обладаем свободой изначально. Слушая истории других, узнавая что-то новое, мы можем сформировать общий мир, который самоценен, то есть создаем искомое публичное пространство. В современности есть необходимость формирования самих публичных пространств, и это тоже требует усилий, в художественном же плане эти усилия становятся художественно оформлены.

Человек в публичном пространстве начинает действовать свободно и ответственно, он отбрасывает социальные автоматизмы, традиции этики и этикета, и руководствуется только собственной волей к вынесению суждения. Эта непрагматическая активность, где человек вне труда и без институтов управления и контроля, совместно с другими людьми, создает избыточное для текущего момента но это то, что толкает общество вперед.

Политика, согласно Ханне Арендт, оказалась близка к перформативным действиям, потому что после оно не оставляет материального продукта, то, как организовано политическое, оказывается очень близко к эстетическому – от

¹⁶ Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни*. СПб: Алетея, 2000. С. 75

которого оно генетически происходит. Политика, в конечном счете, оказалась очень близка к формам современного искусства. Показательно, что будучи куратором 7-й Берлинской биеннале современного искусства (девиз выставки был «Забыть о страхе», она состоялась 27.04. – 01.07.2012) польский художник Артур Жмиевски объявил Биеннале пространством прямого действия - перформанса политики, а также во время биеннале участники обращались к текстам Ханны Арендт¹⁷.

1.4. Эстетическое и политическое: современная ситуация

В последние десятилетия в философии наблюдается новая волна интереса к теоретизации политического и эстетического, а также переосмыслению значения этих понятий. Несмотря на то, что XX век, казалось бы, уделил вопросу должное внимание, политическое и эстетическое остается в поле внимания философов до сих пор.

Одна из линий нивелирования этого соотношения - это гипотеза абсолютного «размытия» границ эстетического и политического и, как следствие, исчезновение самостоятельности этих понятий. Такой радикальный взгляд на проблему одним из первых сформулировал французский философ-постмодернист Жан Бодрийяр. Его концепция, обозначенная в сборнике эссе «Прозрачность зла», где он, в сущности, подводя итоги постмодернизма, стремится порвать со всеми спекуляциями на тему эстетики/политики, создавая поля трансполитики, трансэстетики и транссексуальности, которые сами по себе ничем не ограничены и свободно перетекают одно в другое, демонстрируя размытость этих понятий в дискурсе мира «после оргии».

Под восторжествовавшими над реальностью понятиями трансэстетики и трансполитики (наряду с транссексуальностью) философ понимает отсутствие структурирующего ядра как такового, то есть, фактически, отсутствие эстетики в современной эстетике и политики в современной политике. Так, например, трансэстетика представляет собой двоякий процесс, который с одной стороны

¹⁷ Żmijewski A., Warszawa J. Breaking the News URL: <http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/breaking-the-news-2-22284> (дата обращения 29.04.2018)

заключается в исчезновении эстетики как самостоятельной дисциплины, а с другой стороны транслирующий тотальную эстетизацию: «Говорят, что великое начинание Запада — это стремление сделать мир меркантильным, поставить все в зависимость от судьбы товара. Но эта затея заключалась скорее в эстетизации мира, в превращении его в космополитическое пространство, в совокупность изображений, в семиотическое образование»¹⁸. Сегодня, когда искусство больше не несет в себе самостоятельных смыслов, не является продуктом гения, больше не окутано флером мистицизма и причастностью к потустороннему, наблюдается смешение различных стилей, а также их взаимное сосуществование, спровоцировавшее тотальную эстетизацию. Это все вроде бы очевидным образом наталкивает нас на проведение параллелей с концепцией Бенямина, раскрываемой выше, в которой он описывал различия «культового» искусства и искусства воспроизводимого, и, в особенности, когда утверждал, что «удаленный» от нас предмет искусства приблизился к нам, пропало «ощущение дали». Серийное искусство у Бодрийяр а играет особую роль. Исследователь называет его антиискусством, искусством симуляции искусства, более того, утверждая, что вскоре оно и вовсе прекратит свое существование. Однако вопреки окончательному утверждению беняминовского тезиса, Бодрийяр говорит о возврате ритуальной функции в новое искусство. Сталкиваясь с предметом искусства, мы уже не можем говорить о нем в традиционных эстетических категориях прекрасного, возвышенного или безобразного. В то же время в нем есть то, что заставляет отделять его, от предметов окружающего мира и, собственно, определять как искусство. Все это стало возможным, по мысли Бодрийяра, благодаря дадаистам и поп-арту, утвердившим победу технически воспроизводимого искусства, раскрывшемуся как искусство копирования: изъятие объекта реальности и помещение его в пространство искусства стало причиной симуляции искусства и тотальной эстетизации сущего.

¹⁸ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросовет, 2000. С. 26

С политикой происходит то же самое: политика проникает в искусство, а искусство, в свою очередь, проникает в политику. В поле политического происходит лишь имитация политики: «Политическое как таковое изживает себя в апофеозе и прозрачности социального. Ничего подобного не произошло. Политическое благополучно исчезло, но не возвысившись до социального, а увлекая его в своём исчезновении за собой. [...] Мы обитаем в трансполитическом, иначе говоря, на нулевой отметке политического, характерной также и для его воспроизведения и бесконечной симуляции»¹⁹. Политическое исчерпало себя, однако политики не перестают активно действовать, это демонстрирует, с одной стороны, что политическое все же разрушилось и ликвидировалось, но, с другой стороны, разрослось и проникло во все сферы.

Дополнительно отметим, что такая ситуация стала возможной только в XX веке. Все, что мы имеем сейчас, любой политический жест - это симулякр политического жеста, копия оригинального, уже имевшего место, а произведение искусства - лишь симуляция искусства. Политика и эстетика способны обретать свои смыслы только через посредников - рекламу и медиа.

Бодрийёр демонстрирует нам парадоксальную ситуацию: эстетики и политики больше не существует, однако, сферы «политизации» и «эстетизации» пустили свои корни во все аспекты повседневности. Воспроизводимое искусство вроде бы и одержало победу, но в то же время, вновь обрело свою культовую функцию.

Другой французский философ, А. Бадью, также утверждает своеобразный кризис эстетики и политики. В своих работах он выделяет четыре возможных способа производства истины, которыми оказываются любовь, наука, искусство и политика. Остановимся на двух последних и их взаимодействии. И на полюсе политики, и эстетики, в современном нам мире, согласно работе «Философия и событие» случился кризис Идеи²⁰.

¹⁹ Там же. С. 19

²⁰ Бадью А. Философия и событие. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2013. С. 9

Кризис, наблюдающийся в этих двух сферах, стал итогом XX века, который для обеих истинностных процедур стал временем серьезных изменений и быстрых трансформаций. И эстетика, и политика на определенных этапах воплощали программу радикального отрицания прошлого, пытались построить глобальные проекты, манифестировавшие себя как основанные только на новом и устремленные в будущее. Это, в конечном итоге, обернулось постмодернизмом как невозможностью производства радикально нового, отказу от тотальных проектов, лиотаровским «кризисом метанарративов», делезианскому призыву к множественности. Согласно Бадью, сейчас мы буквально находимся в состоянии, которое описывал Фрэнсис Фукуяма, когда говорил о конце истории. Несмотря на продолжающиеся войны или локальные социальные проблемы, такой конец в сфере сознания или, если переложить на терминологию Бадью, Идеи пусть и временно, но все-таки наступил.

В области политики этот кризис выражается пребыванием в состоянии «общества консенсуса», из которого становится практически невозможно выйти, так как находиться в нем означает пребывать в стабильном состоянии, причем таком, которого не находишь, когда оборачиваешься назад в истории. В таком положении мы привыкли думать, что все внутренние общественные противоречия решены, если не полностью, то хотя бы почти и постепенно разрешатся. В современной реальности исчезает шмиттовское основание политики, фундирующее разделением на друга и врага, чье мировоззрение бы радикально не принималось, с кем невозможно было бы идти на компромиссы. Возможно ли различить друга и врага, когда мир больше не биполярен, политическая борьба не ведется между странами капиталистического и социалистического лагеря, отстаивающими тот или иной способ производства, а в социальном плане разросшийся средний класс нивелировал противоречия буржуазии и пролетариата: «Политика - это субъективная, мощная деятельность, способная производить новые истины. Но может ли она в этом смысле существовать в современных условиях? Это открытый вопрос. Во времена Людовика XIV политики почти не было, как и на закате Римской империи. То есть бывают исторические периоды, практически лишенные

политики»²¹. Бадью, как и Бодрийяр, приходит к неутешительному выводу о кризисе политики в современных условиях.

Казалось бы, вызовы современности по-прежнему имеют место: даже если внутренние проблемы решены или решаются, единственной очевидной проблемой все же остаются внешние враги, например, угрозы, которые исходят со стороны исламского мира. Но шмиттовская дихотомия здесь не может проявиться в полную силу. Противоречия, существующие сегодня у Запада с радикальным исламизмом, интерпретируется Бадью как противоречие между цивилизованными людьми и варварами, а когда имеет место такое противопоставление, например, в поздней Римской империи по мысли философа, политики нет²².

Бадью в работе «Философия и событие» соглашается с тезисом, что «внеактивные в политическом отношении периоды искусство соединяет в себе мистицизм и порнографию», подчеркивая то, что в современном мире наблюдается все же примат второго, снова отправляя нас к Бодрийяру и его тезису о транссексуальности, проникшей во все сферы жизни. Все говорит и о исчерпаниии в сфере искусства. Кризис искусства автор связывает с кризисом критического искусства (искусство которое критически относится как к окружающей реальности, так и к самому себе). Также Бадью говорит об опасных тенденциях, наметившихся в искусстве: «Современная политико-эстетическая ситуация, по сути, способствует возвращению религиозности, то есть традиции, подталкивая к смертельно опасному призванию религии»²³, что связывает нас с угрозами политического мира.

За 10 лет до издания «Философии и события», Бадью формулирует программные тезисы о современном искусстве. Девятый тезис гласит: «Единственная максима современного искусства – не быть имперским. Это также обозначает: не быть демократичным, если демократия подразумевает

²¹ Там же. С. 10

²² Там же. С. 11

²³ Там же. С. 100

соответствие имперской идее политической свободы»²⁴. Искусство в таком случае ни в коем случае не должно быть на службе у общества консенсуса. Оно должно всякий раз совершать жест исключения, изымать себя из тотального имперского пространства, из примата капиталистических отношений, глобального рынка искусства, находится в оппозиции, и только так обеспечивать свое существование, таким образом, выходить из кризисной ситуации.

Другой современный французский философ, Жак Рансьер, находится в полемике с Бадью и идет по другому пути, занимаясь поиском общих метафизических оснований для эстетики и политики. Изначально он, ученик Альтюссера и испытавший влияние неомарксизма, занимался разработкой политической теории, поэтому все его наработки оказали значительное влияние на эстетическую теорию.

Рансьер утверждает, что в дифференциации политики и политического, наделении их разными значениями нет смысла. Однако, если все-таки говорить о различии, для философа политика означает непосредственно политическую деятельность, а политическое «задает себе в качестве объекта инстанцию обыденной жизни»²⁵, имея под этим ввиду, что объектом политического становится концептуальная сфера, в которой мы рассуждаем о принципах функционирования политики, законах, властных отношениях.

Политика, согласно концепции Рансьера, основывается на равенстве, причем таком, которое принципиально недостижимо и каждый раз в настоящем требует своего переопределения. Несогласие - основа демократии (демократия рассматривается как основа политики), которая является постоянно подвижной структурой: «Демократия как полемическое, спорное сообщество, разделяющее один и тот же мир и полемизирующая по поводу его разделения»²⁶. Политика пытается рационализировать несогласие, но рационализировать его

²⁴ Badiou, A. Fifteen theses on Contemporary Art. *Lakanian Ink* №23, 2004. P. 100-119.

²⁵ Рансьер Ж. *На краю политического*. Москва: Праксис, 2006. С. 11

²⁶ Лапицкий В. *Путешествие на край политики // Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное* с послесл. В. Е. Лапицкого. Москва: Machina, 2004. С. 107.

невозможно, так как это равнозначно окончанию политики. Политике свойственен скандал мысли, то есть попытка рационализировать, упорядочить политику. Политика же существует как модус мысли, уклоняющийся от рационального анализа. На самом деле, в трактовке политики Рансьер оказывается схож и со Шмиттом, и с Бадью, так как они в основе политического ставят антагонизмы, противоречия, решить которые не представляется возможным, потому что решить их - означает остаться без политики. Политика в сущности своей эстетическая, так как и эстетика оказывается в своем основании основана на противоречии: «Эстетическое переживание всегда подразумевает разъединение, нарушение связи»²⁷.

Эстетика и политика у Рансьера объединяются по принципу разделения чувственного, а также основываются на диссенсусе - противоположности консенсуса. В работе «Разделяя чувственное» философ пишет о том, что эстетика никогда не была отделена от политики. «Политика опирается на то, что видишь и что можно об этом сказать, на того, кто наделен компетенцией видеть и способностью сказать, на свойства пространства и временные возможности»²⁸, а эстетика, в свою очередь, определяется как «система априорных форм, определяющих то, что предоставляется ощущению»²⁹, демонстрируя связь с Кантом и концепции Арндт о глубинном понимании эстетики как априорной формы политики, как то, без чего политика не сможет себя репрезентировать.

Рансьер выделяет три режима существования искусства. Все режимы могут существовать вместе, они не привязаны к какой-то определенной исторической эпохе или конкретному произведению, их отличает только взгляд, которым мы смотрим на произведение искусства. Этический режим образов демонстрирует классификацию по образности, где поднимаются два вопроса - о происхождении и предназначении. Если в первом вопросе раскрывается

²⁷Интервью с французским писателем Жаком Рансьером. Радио Свобода. URL: <https://www.svoboda.org/a/163313.html> (дата обращения 22.04.2018)

²⁸ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб: Издательство Европейского университета, 2007. С. 15

²⁹ Там же. С. 15

отношение содержания истины, то второй вопрос рассматривает, какому применению служат искусства и какие последствия за собой влекут. Этическим он назван постольку, поскольку решает вопрос о способе бытия образов, способа быть коллективов и индивидуумов. На поэтическом уровне происходит репрезентация, фиксация художественного факта. Мимесис здесь выступает не как подражание, а как режим зримости искусства. В этом же режиме провозглашается примат изящных искусств, концентрация на способах делания, появляются жанры - множество, вместо одного искусства. Собственно эстетический режим строится не на различении способов делания, а в способах преподнесения чувствам³⁰. Эстетическое всегда принадлежит к особому режиму чувственного, в этом режиме наблюдается независимое существование предмета искусства и режима чувственности (иллюстрация этому - гений канта, потом смерть автора). Искусство утверждает свою самостоятельность и становится искусством само по себе, разрушая миметический барьер, который отделял от остальных социальных занятий. Оно отменяет деление мира на художественные подражания и социально-политические величины, а также примат живой речи/действия над художественным образом, все становится равноценно и равнозначно.

Эстетический режим направлен на избегание консенсуса, и, следовательно, только закрепляет антагонизмы внутри эстетики. Однако эстетический режим сталкивается с этической сложностью в поле искусства, так, что искусство оказывается неспособным влиять на мир, политику, общественные процессы, однако политика напрямую может воздействовать на искусство, давать ему новые темы и образы³¹. «Эстетический разрыв устанавливает парадоксальную форму действительности, которая связана с разъединением, разобщением между производством художественного умения и его социальной направленностью, между формами чувствования, смыслами, которые могут быть прочитаны и эффектами, которые они могут принести.

³⁰ Там же. С. 24

³¹ Ranciere J. The Paradoxes of Political Art. London: MPG Books, 2010. P. 134-152

Назовем эстетический разрыв действительностью диссенсуса, который не является обозначением конфликта как такового, а является его специфическим случаем, конфликтом между смыслом и смыслом»,³² - пишет Рансьер. Под диссенсусом понимается столкновение разных режимов чувствования, и только в точке эстетического режима политика и эстетика сходятся, когда оказываются основанными на противоречиях. Политическое, интегрировавшись в эстетическое, сталкивается с невозможностью действовать через поле искусства.

Бадью, Рансьера и Бодрийера объединяет тезис о кризисе политического и эстетического как самостоятельных областей, наделенных автономным онтологическим измерением. Вместе с тем, философы отмечают важность традиции взаимного существования эстетики и политики, которая сложилось на протяжении XX столетия.

В первой главе было рассмотрено, как представлялись понятия политического и эстетического в работах различных философов XX и XXI века, были затронуты метафизические и онтологические основания этих понятий. Во второй главе мы рассмотрим, как политическое взаимодействует с эстетическим и находит свое воплощение на примере арт-практик прошлого и нынешнего столетий. Нередко сразу несколько философских подходов будут отражаться в арт-практиках, демонстрируя возможность всестороннего рассмотрения на работ художников, концентрируясь на аспекте интеграции эстетического в политическое.

³² Ranciere J. The Paradoxes of Political Art. London: MPG Books, 2010. P. 139

ГЛАВА 2. ДЕМОНСТРАЦИЯ ИНТЕГРАЦИИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ НА ПРИМЕРАХ СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИК

2.1. Политическое как определяющий фактор создания национальной культуры на примере Мексиканской монументальной живописи

Традиционно самым ярким примером, раскрывающим проблему политизацию эстетики, считается советское революционное искусство двадцатого столетия. К нему, например, обращаются философы, полемизировавшие о роли искусства в тридцатых годах, понимавшие важность происходящих процессов. Советское искусство решало задачи создания языка искусства новой страны, сформировать общественной среды, интегрировать искусство в повседневную жизнь, пытаясь радикально разорвать с предыдущей традицией. Существование этого искусства, взаимодействие с общественно-политическими процессами неоднократно рассматривалось в различных работах. Но неожиданной параллелью будет здесь рассмотрение искусства революционной Мексики, а именно монументальную живопись Мексики, которая в своей собственной манере решало поставленные перед ней задачи формирования новой национальной культуры.

Именно революция (1910-1917 годы) является причиной возникновения совершенно новой мексиканской культуры, послужившей основой формирования национального самосознания. Революционная эпоха оказывается, прежде всего, эпохой творческой, в этот период все области жизни – экономические, политические, религиозные, творческие достигают своего апогея. На примере мексиканской монументальной живописи можно увидеть процесс проникновения политических идей в эстетическую сферу и послуживший основанием, благодаря которому стало возможным формирование нового искусства.

Уже в начале XX века в Мексике, когда революционное движение только нарастает, возникает движение студентов и интеллигенции, которое стремится к созданию новой национальной культуры. Студенты, учившиеся в Школе

изобразительных искусств при Академии Сан-Карлос, стали активными участниками революционного процесса: революция сорвала планы по созданию первых фресок, и ученики Школы, в числе которых был художник-монументалист Альфредо Сикейрос, объявили забастовку, в ходе которой были выдвинуты требования, касающиеся не только учебной деятельности, но и политические. Позже Сикейрос писал, что именно во время этой забастовки родилось новое явление – художник-гражданин, создающий искусство и живущий общественными интересами, служащий на благо народа.

В 1918 художники (в их числе Ороско и Сикейрос) создают в Гвадалахаре союз художников-солдат. Осмыслиется значение революции для всей будущей работы, вновь говорится о социальной функции искусства. Теперь художники, воевавшие по всей Мексике в течение гражданской войны, считают своим долгом выражать интересы мексиканского народа. Художники все больше становятся художниками-политиками, которые ставят своей целью помощь рабочим и крестьянам в преобразовании страны. Участники Конгресса художников-солдат, подводя итоги, писали: «Наша цель в том, чтобы всем красноречием, всей убедительной силой своего искусства способствовать дальнейшему развитию мексиканской революции»³³.

Самый знаменитый из представителей мексиканской монументальной живописи, Диего Ривера, возвращается из Европы в Мексику в начале 20-ых годов, и в 1922 они с Сикейросом вступают в Мексиканскую коммунистическую партию. Создается «Синдикат технических работников, художников и скульпторов», в который входят монументалисты Ривера, Ороско, Сикейрос, Герреро. Как отмечает Диего Ривера в своей автобиографии, этот период становится «мексиканским ренессансом»³⁴. Синдикат ставит перед собой задачу создания национального искусства, понятного мексиканскому народу. Требование создания монументального искусства стало одним из главных пунктов «Социальной, политической, эстетической декларации». В

³³ Жадова Л. Монументальная живопись Мексики. М.: Искусство, 1965. С. 11

³⁴ Diego R, Gladus, M. My art, my life. Dover Publications, 1960. P. 30

декларации говорилось о полной демократизации искусства, превращение искусства в средство социальной борьбы, ликвидация буржуазного индивидуализма в искусстве, развитие национальных самобытных традиций мексиканского искусства³⁵. Этот период в истории Мексики называют «Периодом реконструкции». Политические институты поощряют работу художников, отдают для росписей ряд зданий.

Однако период подъема был недолгим, активизируются реакционные круги. Ввиду своей открыто революционной деятельности Синдикат вызвал репрессии со стороны нового мексиканского правительства, реакционные университетские профессора и духовенство обвиняют монументалистов в большевистской пропаганде и антихудожественности. Художники вновь сталкиваются с необходимостью осуществления политической и общественной борьбы за свое искусство. Эта борьба сопровождалась публичными скандалами, разрушением и даже «арестом» фресок (на некоторое время заколачивались досками).

В 1925 под давлением реакции художники распускают Синдикат., однако его идеи не умирают и традиция монументальной живописи активно развивалась вплоть до 50-х годов XX века.

Рассмотрим на примерах, как отражались политические идеи на работах художников.

Ороско в 20-е годы создает цикл фресок в Препатории, тематика которого построена на различении социальных классов в современной ему Мексике. Так, например, во фреске «Силы реакции» карикатурно изображается буржуазия, а силы реакции представляют собой дряхлые, уродливые женщины, а мужской персонаж лишен маскулинных черт, у него темные очки – либо он франт, либо слепой. На фреске «Копилка» две истощенные руки бросают монетки в копилку без дна. Монетка летит и падает в толстую руку в перстнях. Социально-политическая аллегория показывает противоречия труда и капитала, который маскируется посредством религии.

³⁵ Жадова Л. Монументальная живопись Мексики. М.: Искусство, 1965. С. 22

Ороско проявляет себя как исследователь конфликтов социально-политической жизни, опираясь на марксистскую теорию, изобличая противоречия буржуазного мира.

Диего Ривера первым получил мировую известность именно как мексиканский художник-монументалист.

Скандально знаменитая фреска «Человек на перепутье» созданная в Рокфеллер-центре (Нью-Йорк) вновь основывается на противостоянии капиталистических и социалистических укладов - слева изображены пороки общества - распитие алкоголя, клетки венерических заболеваний³⁶ (на другой части картины также изображены клетки, но это уже другой символ - развивающаяся медицина и микробиология), разгон народных демонстраций. В противоположной части фрески - группа студентов различных национальностей, с интересом наблюдающая за главной фигурой фрески. Здесь же рабочие, Маркс, Троцкий и Ленин. Последний символически соединяет руки чернокожего американца, русского солдата и рабочего, символизируя союз в будущем³⁷. Слева вверху фрески изображены военные действия, химическое оружие и военная техника, на противоположной стороне - демонстрации и красные флаги. Фреска по понятным причинам была уничтожена через год и восстановлена во Дворце изящных искусств в Мексике.

Роспись Национального дворца создают фрески по истории Мексики, которые. Они построены по общей хронологической последовательности – от доиспанского времени к миру будущего. Одновременно на фреске присутствует масса разномасштабных событий, на ней сочетаются изображение реальных персонажей и образов-символов, лозунгов и изречений. После написания этой фрески за Риверой закрепилось имя «учитель нации». Стиль становится типичным для последующей живописи Риверы – панорамный разворот событий, подробное повествование и документальная точность в деталях: «Я хотел, чтобы мои картины показывали социальную жизнь Мексики, как я ее

³⁶ Museo del palacio de bellas artes. URL: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/multimedia/fotogaleria/constructor/constructor.html> (дата обращения 28.04.2018)

³⁷ Diego R, Gladus, M. My art, my life. Dover Publications, 1960. P. 54

видел, и через правду этого изображения я хотел помочь массам увидеть возможность будущего: для того, чтобы служить орудием познания и помочь им в социальной организации»³⁸. Монументальное искусство Риверы, как и у Ороско, должно было поучать, рассказывать про процессы, происходящие в обществе. В творчестве Риверы ярко проявились национальные черты, он часто обращается к формам доиспанского искусства, добиваясь достоверности и современности изображения в передаче этнографических особенностей - поз, мимики, повадок индейцев. Благодаря ему нация получила свое полное визуальное воплощение, созданное новым оригинальным языком. Его работы - прямые агитации за определенные политические и социалистические идеалы - настоящий план по развитию будущего.

Другой мексиканский муралист, Давид Альваро Сикейрос, наиболее полно воплотил в себе черты художника нового типа: художника - общественного деятеля, пропагандиста новой жизни. Именно он впервые «вынес» фрески из помещений на фасады зданий - теперь искусство стало по-настоящему массовым.

Сикейрос, как и все участники Синдиката, обращается к формам древнего мексиканского искусства. На фреске «Куаутемок против мифа» изображено многоногое «конеобразное» существо противостоящее индейцу Куаутемоку, последнему правителю доколониальной Мексики, по выражению мексиканского поэта Рамона Лопеса Веларде, «деду мексиканской нации». Куаутемок согнул колени, его тело мускулисто, мышцы напряжены, и он готов сражаться до последнего. Конь - аллегория колонизаторов, захвативших Мексику, так как конь - это животное, которое привезли конкистадоры на континент.

Проблема наследия для мексиканских монументалистов - это проблема поиска национальной идентичности, национальных основ своего искусства. Художники обращались к чувственному модусу людей, сочетая обостренную социальную направленность с ориентацией древние традиции искусства,

³⁸ Diego R, Gladus, M. My art, my life. Dover Publications, 1960. P. 58

узнаваемые каждому мексиканцу. Революция спровоцировала подъем мексиканского искусства, которое синтетически соединило в себе различные виды и формы, различные традиции, в одно направление.

Интеграция политического в эстетическое отражается в мексиканском искусстве напрямую, политические изменения мгновенно отражались в творчестве художников. Кроме того, сам образ действия художников был политичен, когда они решали не только отобразить в зримых образах социально-политические изменения, но и быть их агитатором и учителем – образовывать массы, продолжать революцию, знакомить массы с современными политическими и философскими учениями. Политические, философские, исторические взгляды художников не просто окрашивают и определяют их творчество, но становятся специальными сюжетами и темами изображения, превращаются в содержательную и эстетическую часть искусства.

При анализе мексиканской монументальной живописи обратимся к концепциям Вальтера Беньямина и Карла Шмитта. Несмотря на то, что монументальная живопись, не была искусством технически воспроизводимым, его социально-политическая функция напрямую отразила изменения, произошедшие с искусством. Монументальная живопись удовлетворила всем критериям философа - художники были сосредоточены на демократизации искусства, направлении его в массы, переориентации искусства к обычным людям, посредством образов, обращаясь к национальной культуре и повседневности, таким образом, создавая диалог с реципиентом, какого бы социального статуса он ни был, каких бы политических взглядов ни придерживался.

Образная система мексиканского искусства построена в согласии со шмиттовским понятием политического - у всех рассматриваемых художников в разные периоды творчества подчеркнутое различие друга и врага постоянно возникает в горизонте эстетических образов - друзьями являются предки, коренные народы Мексики, рабочий класс, крестьяне и революционеры, врагами же выступают европейские колонизаторы, буржуазия, капиталисты.

Монументальная живопись и технически воспроизводимые искусства роднит ориентация на массовое восприятие. Они решали общие задачи, становясь пропагандистами, главными создателями и воспитателями социальной нормы, а также участвуя в создании и оформлении политического строя.

2.2. Публичное пространство и художественное социальное действие: российский акционизм

Российский акционизм – одно из наиболее активно развивавшихся и известных направлений в современном искусстве России. Такие представители акционизма как Pussy Riot и арт-группа «Война», Петр Павленский и их акции оказывались предметом дискуссий в медийном пространстве по всему миру. Можно утверждать, что политически ангажированная деятельность акционистов обеспечивала своим существованием особый массовый социокультурный эффект включения в обсуждение и осмысление актуальных политических состояний, имплицитно существующих в публичной политике. В данном параграфе рассмотрим на примере творчества российских акционистов (от 1990-х и до наших дней), как политическое оказывается базой для возникновения эстетического.

Родственное для акционизма понятие - активистское искусство неслучайно, так как акционизм как в 1990-х, так и сегодня оказывается емко встроенным в обстановку, контекст, то есть в условия, определяемые различными факторами – политико-правовыми, социальными, экономическими. Именно поэтому акционизм определяется, прежде всего, как искусство прямого действия, благодаря которому становится невозможно остаться в стороне событий³⁹. Акционизм заставляет публику быть вовлеченным в события, происходящие как в художественном пространстве, так и в пространстве

³⁹ Осмоловский А., Толоконникова Н., Павленский П. О том, зачем нужен акционизм. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/zachem-nuzhen-akcionizm-ikak-knemu-otnositsya/> (дата обращения 29.03.2018)

социальном. Художник Петр Павленский подчеркивает⁴⁰ то, что акционизм определяет работа не с оригинальностью и новыми нестандартными идеями, а с обществом, государством и его реакцией.

Рассмотрим основные закономерности функционирования художественного пространства акционизма, средства и приемы, к которым обращались художники разных десятилетий.

Важным мотивом деятельности акционистов 90-х было стремление создать новый язык в обстановке его отсутствия, невнятности и непроясненности новой окружающей ситуации. Искусство внезапно оказывается в ситуации, когда нужно вновь, как и в случае анагардного искусства начала XX века - обучать жить в новой социальной реальности. Искусство вновь ищет язык для новой страны и нового общества только чтение смыслов идет не через классический текст (или через считывание образов, как это было в массовом искусстве XX века), человек получает навыки и компетентность нахождения в мире, управления течением жизни, своей судьбой - получая, проживая, проговаривая замутненные, неясные смыслы своей жизни - через перформативное, акционистское искусство. Неслучайно все политические акции сопровождаются вновь четкими манифестами (как это было и у самых истоков современного искусства), которые заставляют говорить о себе, сообщество проговаривает актуальные состояния - искусство вновь дает смыслы. Акция напрямую общается с большими аудиториями, при этом вызывая в ней большой спектр эмоций - шокируя, эпатируя, заставляя пересматривать свои собственные понятия об искусстве.

Акционизм возникает в определенных условиях, при которых акция становится актом выхода за границы. И этот переход обнажается, становится приемом художественного воздействия. Во-первых, это выход за границу чисто художественных форм: не просто направление их в сторону политического дискурса, но и желание непосредственно преобразовать социальную и политическую реальность. Здесь вновь необходимо обратиться к мыслителям,

⁴⁰ Осмоловский А., Толоконникова Н., Павленский П. О том, зачем нужен акционизм. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/zachem-nuzhen-akcionizm-ikak-knemu-otnositsya/> (дата обращения 29.03.2018)

писавших о политическом предназначении эстетики в 30-х годах: Лукачу, Беньямину, Брехту и другим. Все они, как уже было сказано выше, исходили из марксистской предпосылки о назначении искусства, которое призвано не только быть рефлексивным, но и преобразовать реальность. Параллель с учением Маркса появляется неслучайно, так как акционисты, в своем преимуществе, выражают симпатию к левой идее. Во-вторых, это преодоление границ восприятия: табуированные приемы становятся практически основными средствами выразительности, меняя человеческие представления о взаимосвязи социальных процессов, истории, межличностных отношениях. В-третьих, это нарушение закона (юридической нормы). Нередко художники-акционисты становились объектами уголовного преследования. Здесь сегодня можно наблюдать тенденцию к ужесточению мер, по крайней мере, в России. Если в 1991 участников группы Э.Т.И., выложившие телами слово из обценной лексики напротив мавзолея Ленина, или боксирующего на Лобном месте Московского кремля Александра Бренергра задерживают правоохранительные структуры, но сразу же отпускают, находя их выступления художественными актами, а, значит, не имеющими состава преступления, то сейчас за выступлениями акционистов стоят реальные уголовные дела и наказания. Появляется спор с государственными инстанциями и государственным аппаратом, которого в 90-е не могло быть. Таким образом, постоянное рассматривание акционизма как преступления бросающее вызов социуму вообще.

Акционисты определяют себя, прежде всего, как художники, вместе с чем обнаруживается проблема взаимоотношения искусства и власти, с которой работают художники: две принципиально различные позиции понимания искусства, реальные законы, в которых отсутствует отвлеченный эстетический дискурс и реальные художественно-социальные практики. Акционизм создает сразу два переживания, работая одновременно в художественном и социально-политическом измерениях, переосмысляя, создавая новые смыслы и значения. При этом акции открыты для теоретического осмысления, интерпретаций. Заявление автора, не противоречит возможности создания поля интерпретаций.

Акция становится воплощением, определенным художественным итогом политического действия, метафорой того, что происходит, переосмыслением процессов в политическом пространстве. Рассматривая российский акции 90-х годов, целесообразно говорить о том, что акционизм мгновенно отзывался на происходящие в политическом поле события. Например, перформанс Мамышева-Монро в Хельсинки в 1991 был посвящен провозглашению независимости Эстонии, или акция «Черный верх, белый низ», где члены арт-группы «Радек» стоят со спущенными штанами в черных футболках, на фоне обстрелянного в октябре 1993 Белого дома, удваивая контраст между нижними этажами Дома Правительства и сгоревшими верхними.

Помимо работы с политико-правовым пространством, важной чертой акционизма является медиа направленность – и художники 90-х, и современные сами приглашают прессу для фиксации действия, создавая медиаповод. В 90-х художники рассматривались как первые шоумены, к акциям привлекалась вся пресса - интеллектуальная и «желтая». Акционизм выходит за рамки художественных пространств: существуя в виде прецедента в медиасреде, проникая непосредственно в социальное пространство. Репрезентация акционистов сводится не только непосредственно к самой акции, но и к отчету в медиа (например, Интернет) и всегда является вбросом информации в медиасреду, который должен вызвать бурную реакцию и последующее обсуждение. Последние акции Pussy Riot и Павленского – ярчайшие примеры.

Также общим мотивом является выступление против коммерциализации искусства, превращение искусства в объект товарно-денежных отношений. Акционист Петр Павленский часто акцентирует внимание на этом аспекте. В своих интервью⁴¹ он говорит о том, что даже художественные высшие учебные заведения нацелены на выпуск «продающихся» специалистов, хорошо встраивающихся в систему капиталистических отношений, но не способных произвести по-настоящему уникальные объекты.

⁴¹ Павленский П. Сдать свою позицию – это гораздо хуже. URL: <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/214021-pp> (дата обращения 01.04.2018)

Однако существование в культурных институциях было важно для акционизма 1990-х, так как непосредственно под его влиянием в стране возникают первые независимые художественные пространства для перформансов и акций. Первыми такими местами стали галереи в Трехпрудном переулке и Риджина, возникшие в одно время, но игравшие разную роль в художественной жизни Москвы: «Принятая на Трёхпрудном эстетика мягкости, необязательности, неназойливости отличалась от витального напора, царствующего в «Риджине»⁴², отмечает Андрей Ковалев, историк искусства, непосредственно сотрудничавший с акционистами девяностых. Вместе с приспособлением искусства к сфере экономических отношений, закономерным является и наиболее коммерчески успешной галерея Марата Гельмана, которая сотрудничала в последствии не только с художниками, создавая успешные коммерческие проекты, но и с властью, став площадкой для предвыборных агитаций. Такой стала, например, акция Олега Кулика и Александра Бренера «Бешеный Пес, или Последнее Табу, Охраняемое Одиноким Цербером» (1994), неоднократно повторенная как в России, так и за рубежом. Художники также решали задачу формирования открытого публичного пространства для высказываний.

Художники помогали институциям набирать силу, институции (свободные еще от экономической и политической зависимости) помогали художникам обрести свои концепты, поставить цели, сформулировать задачи. Однако этот период не мог продолжаться долго, поэтому уже в конце 90-х художники окончательно выходят на улицы.

Выход за пределы музейных пространств имеет в себе важную цель: подчинение и возвращение городской среды непосредственно обществу, а не власти. Неслучайно местами проведения акций вне музеев и других площадок выбираются наиболее знаковые места: центральные городские улицы и площади. Это делается не столько с целью охвата наибольшего числа публики и привлечения большего числа зрителей, сколько с целью утверждения права себя

⁴² Ковалёв А. Российский акционизм 1990-2000. «World Art Музей» № 28/29. М.: Книги WAM, 2007. С. 89.

как части общества присутствовать на улицах: иметь свободу перемещений и свободу слова.

В России со стремления к возвращению публичных пространств началось все акционистское движение: акция группы «Э.Т.И» (неслучайно расшифровывается как «Экспроприация Территории Искусств») «ЭТИ-текст» 18 апреля 1991 года, когда художники на Красной площади выложили своими телами слово из обценной лексики. По словам одного из создателей акции, Анатолия Осмоловского, акция не была политическим жестом, в ней не было никакого политического смысла, только художественный и цель ее – «десакрализация Красной площади и превращение ее в действительно народное место»⁴³. Художники, прежде всего, стремились к непосредственному контакту с обществом, стирая разделение на деятелей искусства и зрителей, желая вовлечь публику в свою стихию.

Но акция, осуществляемая в городской среде, всегда может быть интерпретирована как политическая, вне зависимости от намерений художника. Художники в 90-х, экспериментируя с различными формами занимались проблемами границ художественного и формированием арт-рынка, которого в стране до них не существовало. Их основными задачами, прежде всего, было самоопределение и поиск своего места в изменяющейся постсоветской действительности. Непосредственно они не занимались политическими проектами, у них не было политических программ и требований. В двухтысячные, когда самоопределение акционизма уже произошло, нашлись новые пути взаимодействия с большинством, произошла трансформация акционизма, который теперь стал работать непосредственно с политическими идеями. Тем не менее, для осуществления акций по-прежнему выбираются знаковые места: Литейный мост напротив здания ФСБ в Санкт-Петербурге (акция «*** в плену у ФСБ» группы Война), традиционно Красная площадь (акции «Фиксация» Петра Павленского, «Путин зассал» Pussy Riot) и другие.

⁴³ Там же. С. 53

Исходя из истории российского акционизма, можно наблюдать постепенную трансформацию проявлений акционизма – от преимущественно институциональных, до полного отказа от музейных пространств в пользу публичных. Существование в различных формах демонстрирует становление акционизма как самостоятельного жанра современного искусства.

Другим важным приемом является работа с областью табу и нарушением сакральности тела. Еще в работах художников Венского акционизма можно увидеть кровь, человеческие испражнения, оргии, мастурбацию. Российский акционизм продолжает эту традицию. Акционизм буквально демонстрирует сформулированные французским философом Жаном Бодрийяром понятия о «трансполитике» «трансэстетике» и «транссексуальности»⁴⁴. Поскольку в нашем мире, по мнению Бодрийяра больше не существует чистой политики, эстетики как представления о прекрасном и возвышенном, а также сексуальности как таковой, эстетика, политика и сексуальность смешиваются, незаметно для нас перетекая из одной сферы в другую. Среди российских акционистов, Александр Бренер активно использовал работу с телом и сексуальные практики. Например, во время акции «Вышка» (1994) он мастурбировал на вышке бассейна «Москва», протестуя против замыслов по строительству Храма Христа Спасителя. Провокация на реакцию, радикальная активация чувственности – одна из главных задач акционистов.

Таким образом, можно выделить широкий спектр закономерностей функционирования художественного пространства акционизма. Акция всегда является выходом за пределы художественных форм в сторону социального действия, отражая действительность через художественные образы и обнажая текущие социальные процессы. Важными средствами выражения акционистов являются работа с медиа, через создание прецедента в медиасреде и областью табу, снимая запреты и ограничения как психологические, так и социальные. Политическое закрепляется в политической тематике акций, в способах

⁴⁴ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросовет, 2000. С. 23-53

организации художников, в их вызове, провокации власти и общества на реакцию.

Отметим важное для Арндт позитивное понимание политического, на котором строятся акции, выстраивание его как пространство диалога - с властью и социумом.

Художественная реальность акционизма является трибуной, где через художественные приемы происходит репрезентация событий, на которой возможны высказывания, которые относятся к сфере социальных и политических практик. Искусство становится жестом – в первую очередь действием, поступком⁴⁵, это уже не верх мастерства художника, акцент делается именно на новых смыслах и возможностях интерпретаций, которые несут в себе образы.

Акции в России последних лет (Pussy Riot, Петр Павленский, арт-группа Война), подтверждают значимость поступка для современного искусства. Важно отметить, что это понимание акции как поступка имеет значение не только в сфере художественного, но и политического, и социального: эту значимость наглядно демонстрируют не только судебные процессы, но и сами художники, называя себя и политическими активистами, и художниками. И акция, и протест исходят из одного и того же принципа: где есть политика, претендующая на демократические взгляды, там должен быть плюрализм, то есть возможность сосуществования различных мнений, их со-бытия. Но поступок не может относиться к какой-либо сфере, кроме сферы социального⁴⁶. Он совершается, прежде всего, в человеческом сообществе, и только потом уже он присваивается другими сферами – художественными или политическими.

Сами теоретики и практики искусства, акционисты, описывая свои акции, так же говорят о различии акта искусства, который они создают и социального, политического поступка. Рассмотрение акционизма как жеста

⁴⁵ Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства, М.: Институт проблем современного искусства, 2015. С. 86

⁴⁶ Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства, М.: Институт проблем современного искусства, 2015. С. 127

искусства позволяет говорить о уникальности, единичности и новизне всех практик.

Эти художники, выступая в роли исследователей, журналистов, практикуют то, что Ханна Арендт описала как ядро самой гражданственности: право на получение прав⁴⁷. Акции открыто демонстрируют свое существование между политикой и искусством, сближая горизонты эстетического и политического, демонстрируя неразрывную связь между творчеством и политическим действием. Акционизм всегда обнажает социальные процессы, рождая двоякую ситуацию: с одной стороны, неоднозначное отношение к художественному акту, с другой стороны с новой силой актуализируется социальное или политическое событие, по поводу которого совершается акция, что влечет за собой также неоднозначную реакцию, создавая пространство для размышлений и дискуссий.

Акционизм определяется как в собственном смысле актуальное искусство, подчеркивающее, выделяющее, актуализирующее значимые социальные процессы. Как и любое перформативное искусство, акция, по мнению различных теоретиков искусства и самих акционистов определяется как социальный поступок или жест, который всегда наделен художественной реальностью. Ключевыми аспектами для различения акционизма от других перформативных практик является глубокая концептуализация, социальная и политическая направленность. Политическое здесь интегрировалось в эстетическое через публичность, а искусство предъявляет себя как способное вступать в диалог с обществом и властью.

2.3. Политизация и арт-событие: Берлинская биеннале современного искусства

Для того, чтобы выявить тенденции в современном искусстве и доказать релевантность положения об интеграции политического в эстетическое в арт-практиках, обратимся к анализу работ, представленных на последних

⁴⁷ Źmijewski A., Warsza J. Breaking the news. URL: <http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/breaking-the-news-2-22284> (дата обращения 29.04.2018)

Берлинских биеннале современного искусства (2012 и 2016) поскольку, данные события являются одними из самых заметных событий в современном искусстве. Анализ поможет понять, насколько в последние годы тенденция демонстрации политического искусства является актуальной, и стоит ли вообще говорить о политически ангажированных практиках сегодня.

Берлинская биеннале современного искусства 2012 года (куратором выступил польский художник-активист Артур Жмиевски, а сокуратором стала арт-группа Война), прошла под лозунгом «Забудь о страхе». На биеннале художники и кураторы исследовали методы воздействия на социальные и политические процессы и ставили вопрос о возможности политической эффективности искусства, а также деятельности интеллигенции и креативного класса (в частности художников), их реакций на важные социальные проблемы. Также в рамках биеннале обсуждались стратегии построения исторических нарративов посредством искусства. Куратор биеннале, Артур Жмиевски, описывает концепцию так: «Мы представляем искусство, которое действительно работает, оставляет свои следы на реальности и открывает пространство, где может происходить политика»⁴⁸. Здесь нужно прояснить следующую схему, согласно которой осуществляется работа художника: политическое-эстетическое-политическое. Политическая тематика влияет на художественные практики, и уже затем политическое закладывает настолько плотный фундамент бытия в эстетическом, что и эстетическое начинает самостоятельно пытаться влиять на политическое.

Политические мотивы нашли отражение не только в работах художников, но и в структуре организации биеннале. Организаторы решили отказаться от властных практик вертикального курирования и оценки работ, заменив их горизонтальной властью, показывая возможность управления большой структурой горизонтально и прозрачно. Инициаторы эксперимента подчеркивают его «сознательную наивность» и «знают, что горизонтальная структура иногда бывает беспорядочной и неэффективной», но считают, что

⁴⁸ Zmijewski A. 7th Berlin Biennale for Contemporary Politics. URL: <http://blog.berlinbiennale.de/en/allgemein-en/7th-berlin-biennale-for-contemporary-politics-by-artur-zmijewski-27718> (дата обращения 28.04.2018)

«есть значительные доводы в пользу этой попытки». Также вход на биеннале впервые за всю историю проведения был бесплатным, что способствовало достижению максимального охвата аудитории. Помимо множества дискуссий, развернувшихся как на самой биеннале так и во внешних оценках, каждому художнику было предложено рассказать о своих политических взглядах. Несмотря на кажущуюся левую направленность, на биеннале выступали политики и художники противоположных взглядов.

Обратимся к наиболее заметным работам, которые были представлены на биеннале. Белорусская художница Марина Напрушкина, проживающая в Германии, представила проект под названием SELF#GOVERNING. Она выпустила шестидесятитысячный тираж газеты-комикса «Белорусское самоуправление», в котором описала сценарии альтернативного будущего для граждан Беларуси. В ходе VII Берлинской биеннале первое издание газеты было распространено по всей Европе, а также тайно в сотни домов в Беларуси.

Другой проект, Peace Wall («Стена Мира») македонской художницы Нады Прийя, представлял собой стену, построенную на улице Фридрихштрассе в Берлине. Стена, по замыслу художницы, символизировала социальную сегрегацию между «богатой» частью улицы, заполненной бутиками и ресторанами, уходящую в благополучный район Митте и другой, «бедной», заканчивающейся «проблемным» районом Кройцберг, с самым высоким уровнем безработицы в Берлине, население которого, в основном, составляют мигранты. Художница визуализировала перегородку, существующую между двумя противоположными обществами, подчеркивая экономическое неравенство. Строительство стены было встречено волной недовольства местных жителей, которое было обусловлено широким спектром причин - от убытков малого бизнеса до воспоминаний старшего поколения о Берлинской стене (которая также пролегла через Фридрихштрассе). В конечном итоге Прийя решила на демонтаж «Стены Мира». Художница хотела акцентировать внимание на общественном разделении, но, в конечном счете, столкнулась с агрессивной реакцией горожан. Стена все же стала поводом к

кратковременному сплочению жителей районов, которые разделяет улица Фридрихштрассе. Жители соединились в порыве общего недовольства.

Концепция биеннале непосредственно сталкиваются с учением Жака Раньсера о том, что эстетический режим искусства не способен влиять на политическую обстановку. Даже несмотря на укорененность в политической тематике, искусство не способно к решению социальных противоречий, что лишней раз подчеркивает разделенность и невозможность обратного влияния искусства на политику.

Политизированность актуального искусства стала постепенно идти на спад, а Биеннале 2016 была отмечена критиками как полная противоположность Биеннале 2012. IX Биеннале использовало новые стратегии концептуализации искусства - в ее основание легли новые направления философии: спекулятивный реализм и объектно-ориентированная онтология.

Кураторами IX Берлинской биеннале современного искусства стал нью-йоркский коллектив DIS, в своих работах специализирующийся на стирании границ между рекламой, дизайном, модой, образами популярной культуры. Девизом биеннале стал слоган «Welcome to the Present in Drag», представляющий собой игра слов. «Drag» может обозначать и «медленное движение», «волочение», и женскую одежду, надеваемую трансвеститами. То есть, буквально девиз на русский язык возможно перевести двумя способами - «Добро пожаловать в настоящее медленного движения» и как «Добро пожаловать в переодетое настоящее» (снова читается мотив концепции Бодрийера). Кураторы обратились к новым формам и темам для создания арт-практик - пост-интернет искусство, постгуманизм, постфордистские экономические отношения, акселерационизм. Все они были обобщены тематикой искусства настоящего.

Работы, представленные на биеннале объединены общей темой исследования настоящего и того, как оно конструируется. Авторы описывают это концепцию так: «Это настоящее. Оно непознаваемо, непредсказуемо и непостижимо, подделано сведением к набору фикций. Сегодня нет ничего

реалистичного в мире»⁴⁹. Кураторы сосредоточены на представлении концепции исчезновения темпоральности, замены сложного восприятия времени и пространства на быстрый и поверхностный взгляд в сферу диджитал. Они фиксируют наступление постсовременности не только во времени, но и в пространстве, где всегда царит настоящее как момент, в котором мы листаем ленту социальных сетей. Биеннале не старалась избегать как критического искусства, вскрывающего социальные противоречия, так и готовых ответов на вопросы, она лишь сталкивая зрителя с проблемой, бесконечно иронизируя над действительностью, устоявшимся порядком вещей, серьезностью, с которой арт-активисты на Биеннале 2012 года были намерены решать социальные и политические задачи.

Например, в скульптурах Анны Удденберг, которые объединены названием «Транзитный режим», показано, как изменяется образ женщины под воздействием культуры потребления. Телесность, духовность, их репрезентация, переплетаются с помощью производства новой субъективности с помощью новых технологий и форм общения. Ее работы - это пространство для размышлений о соотношении вкуса и социального класса, сексуальности, изменениях в гендерной теории. Скульптуры обращаются к перформативности как к отрепетированному акту, сходному со сценарием, который люди воспроизводят, словно актеры, и делают такие сценарии реальностью посредством повторения. Повторяя одни и те же действия, делая селфи или выбирая подходящую позу для фотографии, саморепрезентация закрепляется как вера в свою объективированную идентичность.

На биеннале были также представлены проекты, затрагивающие политические темы. Проект немецкой художницы Хито Штейрль и украинского предпринимателя Олега Фонарева касается соотношения виртуального и реального. В его основу легла компьютерная игра, разработанная компанией предпринимателя: Skyscraper: Stairway to Chaos, которая основывается на реальных событиях. Она была создана вскоре после 11 сентября во время

⁴⁹ DIS. The Present in Drag. URL: <http://bb9.berlinbiennale.de/the-present-in-drag-2/> (дата обращения 01.05. 2018)

розыска Саддама Хусейна, который в то время считался национальным героем в Ираке. «Есть сведения о том, что Саддам Хусейн хотел восстановить Вавилонскую башню и использовать ее в качестве символа для объединения исламских народов. Мы хотели использовать эту башню как бренд. В нашей компьютерной игре Саддам строит эту башню, которая имеет мистический смысл, обеспечивая контакт с другими мирами. Она функционирует как портал для параллельных измерений, где появляются всевозможные монстры»⁵⁰, - рассказывал про создание игры Олег Фонарев. Художница Хито Штейрль разыскивает эту башню, которая оказывается национальной обсерваторией Ирака и создает видеоинсталляцию: «Штейрль использует дрон, чтобы снять территорию вокруг башни, но его документирующий взгляд становится порталом в виртуальную реальность: дрон присоединяется к курдским пастухам и астрономам. Штейрль создает докуфикшн, одновременно прочерчивая чёткую границу между виртуальным и реальным и смешивая их: виртуальная реальность накладывается на пространство непризнанного государства и, наоборот, размывается под угрозой военного конфликта – как в созданных ею коллажах изображения танков проявляются сквозь серый фон»⁵¹.

Арт-критик Дориан Батыка, неудовлетворенный концепцией биеннале вспоминает Вальтера Беньямина: «Беньямин предусмотрел, что в конце XIX века европейские идеи, связанные с технологиями и потребительским сознанием начали приводить к крайней социальной регрессии, которую он связал с промышленным капитализмом, Первой и Второй мировыми войнами, тоталитаризмом и геноцидом. В своем амбициозном и незавершенном проекте, который может быть применен не только к XIX веку, но и по сегодняшний день, включая Берлинскую биеннале в этом году, Беньямин наметил, как основы современности, связанные с мифическими идеями прогресса и технологий,

⁵⁰ Fonaryov O. Business is creativity. URL: <http://bb9.berlinbiennale.de/business-is-creativity/> (дата обращения 28.04.2018)

⁵¹ Ищенко Е. Берлинская биеннале. Кто здесь будущее? URL: <http://aroundart.org/2016/07/20/9-berlin-biennale/> (дата обращения 28.04.2018)

провоцируют чувство отчуждения»⁵². Арт-критик говорит о тексте «Проект аркад», где Беньямин рассматривает эволюцию торговых площадей Парижа, выявляя трансформации потребления. В конечном итоге, Дориан Батыка полагает, что отказ от политичности, концентрация на интернет-искусстве ведет к тому же отчуждению, только другого плана - цифровому отчуждению. Идеи потребления теперь существуют в интернете, где теперь аркады и бульвары, раньше подсвечиваемые уличными фонарями, а теперь ярко горят под светом социальных медиа и бесконечных онлайн-магазинов. Критик не согласен со смирением искусства, отказа от причастности к социальной борьбе.

Две Берлинские биеннале современного искусства показывают две разные формы взаимодействия искусства с социальным и политическим контекстом. Проявившиеся на VII Биеннале 2012 года тенденции к закреплению за художником активистского статуса и провозглашение власти искусства над политическим контекстом оказались лишь временными. Художник на IX Биеннале 2016 года уходит с непосредственно политической арены, рассредоточивая свои действия. Если медиа теперь - самая главная инстанция власти, то и художники продолжают работать с властными структурами, но уже не открыто обличая социальные противоречия через манифесты, не предъявляя прямые требования к политикам и обществу, не вскрывая социальные проблемы. Теперь они работают имплицитно, скрытно, рассредоточивая себя и проскальзывая по поверхности медиа, интернета, социальных сетей, рекламы, мира моды, победивших капиталистических отношений. «Искусство реальности» оказывается совсем не индифферентным к политике, каковым оно кажется на первый взгляд. Оно оказывается направленным все больше на работу с пост-политическим, когда политика не заявляет о себе. Политика представляет собой множественность, рассредоточивается с помощью технологий. Бадью, Рансьер, говорят об окончании политики, ее принципиально неспособности к существованию в условиях торжества консенсуса. Но применимо ли «политическое», описанное Карлом Шмиттом или Ханной

⁵²Batyka D. The 9th Berlin Biennale: A Vast Obsolescent Pageant of Irrelevance URL: <https://hyperallergic.com/306932/the-9th-berlin-biennale-a-vast-obsolescent-pageant-of-irrelevance/>(дата обращения 28.04.2018)

Арендт к эстетике сегодня? Возможно, эстетике и политике пора переходить на постполитический уровень взаимодействия. Славой Жижек называет современную форму политики постполитической биополитикой, где ««постполитической» считается политика, которая утверждает, что она преодолела старую идеологическую борьбу и вместо этого сосредоточилась на экспертном управлении и администрировании, а под «биополитикой» понимается регулирование безопасности и благополучия человеческой жизни в качестве своей главной цели»⁵³. Таким образом, выход на постполитический уровень позволит в дальнейшем говорить о радикально новом соотношении эстетики и политики.

⁵³ Жижек С. О насилии. М.: Европа, 2010. С. 39

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пересечение горизонтов эстетического и политического позволяет открыть новые смыслы для обоих понятий. Только поняв их взаимодействие и взаимопроникновение, можно сделать вывод о том, что интеграция политического в эстетическое не сводится лишь к поднятию искусством политических тем.

В работе мы обратились к анализу наполнения и изменения понятий эстетического и политического, проследили истоки возникновения проблемы в философской мысли XX века. Проблема взаимоотношения понятий в теоретическом аспекте основывалась на репрезентации актуальной политики, проводимой Советским Союзом и нацистской Германией. Она свое воплощение в концепциях «политизации эстетики» и «эстетизации политики» у Вальтера Беньямина. Для дальнейшей работы нам понадобились оба аспекта, так как именно «эстетизация политики» как эстетизация чувственности, используемая фашистами, во многом положило начало политической теории Карла Шмитта, который в основу политического положил различие друга и врага, что впоследствии часто осмыслялось в пространстве арт-практик. Мексиканская монументальная живопись, создавая заново традицию национального искусства, всякий раз обращаясь к политическим мотивам. Это оказалось созвучным идеям Вальтера Беньямина о демократизации искусства, становлением его искусством масс, а также Карла Шмитта: традиции мексиканской монументальной живописи шло постоянное противопоставление друга и врага. Что касается политизации чувственности, то монументалисты обращались именно к чувствам народа, во-первых, затрагивая вопросы национальной самоидентичности, во-вторых, воздействуя на реципиента через монументальную форму.

Также мы рассмотрели различные аспекты философии Ханны Арендт, среди которых особенно важной оказалась концепция политической философии Канта, построенная на «Критике способности суждения», а также понятие публичного как сферы утверждаемой плюральности мнений. Учение Ханны Арендт оказалось удачно вписываемым в пространство акционизма, как

искусство провокации на реакцию, всегда базирующимся на создании диалога между художниками и властью, между художниками и обществом, и в конечном итоге, между обществом и властью. Также одной из характеристик акционизма стали эксперименты с областью табу, сосредоточение на телесных практиках, что служит примером того, как трансполитика, трансэстетика и транссексуальность Бодрийера сосуществуют вместе.

Далее, опираясь на концепции Рансьера, Бодрийера и Бадью были рассмотрены VII и IX Берлинские биеннале современного искусства. Если VII Биеннале максимизировала понимание политизации искусства настолько, что все арт-практики и все внутреннее взаимодействие строились, исходя из реальных политических отношений. На биеннале исследовалась возможность взаимодействия политического искусства с реальным положением дел. В резкую конфронтацию с таким подходом к искусству выступает IX Биеннале, отрицающая возможность действенного арт-активизма в настоящем. Альтернативой политическому искусству стало искусство настоящего. Это искусство победившего капитализма, господства рыночных отношений; ироничное, никогда не вскрывающее проблемы, а лишь сталкивающее зрителя с реальностью через интернет, медиа и социальные сети, в которые трансформировалась реальная политика. Потеряв политические основания, утратив друзей и врагов, мы, по мысли Бадью и Рансьера оказались в обществе консенсуса, утверждая кризис политического и эстетического. Рансер говорил о неспособности эстетического режима искусства влиять реальность, и «искусство реальности» радикально отказывается от такого влияния. Однако такое решение оказывается единственно верным, когда политика больше не заявляет о себе, а представлена множественностью, рассредоточена с помощью технологий. Деконструированное политическое позволяет нам в будущем обратиться к области постполитики и биовласти.

Эстетическое и политическое по-разному концептуально осмыслялось авторами разных периодов и находило свое воплощение в арт-практиках. Даже наметившийся уход от политически ангажированного искусства и провозглашение кризиса политического, характеризует параллельные

изменения, происходящие как в политическом, так и в эстетическом. Провозглашение новой политической функции искусства в начале XX века, предопределило то, что искусство в современном мире не может отойти от политического в любой его форме. Политическое интегрировалось в эстетическое и стало его фундаментальной константой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арентд Х. Лекции по политической философии Канта. СПб: Наука, 2012, 303 с.
2. Арентд Х. *Vita activa*, или О деятельной жизни. СПб: Алетейя, 2000. 437 с.
3. Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства. М.: Институт проблем современного искусства, 2015. 341 с.
4. Бадью А. Философия и событие. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2013. 192 с.
5. Беньямин В. Произведение в эпоху его технической воспроизводимости. Москва: Медиум, 1996, 238 с.
6. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросовет, 2000. 258 с.
7. Кант И. Критика практического разума. М.: Чоро, 1994. 630 с.
8. Кант И. Критика способности суждения. М.: Наука, 2001. 561 с.
9. Ковалёв А. Российский акционизм 1990-2000. «World Art Музей» № 28/29. – М.: Книги WAM, 2007. – 416 с.
10. Лапицкий В. Путешествие на край политики // Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное с послесл. В. Е. Лапицого. Москва: Machina, 2004. 128 с.
11. Ленин В.И. Собрание сочинений: 12 т. Москва, Издательство политической литературы, 1968. 576 с.
12. Маркс К, Отчужденный труд // Экономическо-философские рукописи 1844 года. М.: Академический проект, 2010. 775 с.
13. Жижек С. О насилии. М.: Европа, 2010. 184 с.
14. Жадова Л. Монументальная живопись Мексики. М.: Искусство, 1965. 236 с.
15. Рансьер Ж. На краю политического. Москва: Праксис, 2006. 240 с.
16. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб: Издательство Европейского университета, 2007. 264 с.
17. Шмитт К. Понятие политического. СПб: Наука, 2016. 568 с.

18. Aesthetics and Politics // Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno. London, Verso, 1977, 220 p.
19. Badiou, A. Fifteen theses on Contemporary Art, Lakanian Ink №23, 2004. P. 100-119.
20. Diego R, Gladus, M. My art, my life. Dover Publications, 1960. 197 p.
21. Ranciere J. The Paradoxes of Political Art. London: MPG Books, 2010. P. 134-152
22. Ищенко, Е. Берлинская биеннале. Кто здесь будущее? [Электронный ресурс] URL: <http://aroundart.org/2016/07/20/9-berlin-biennale/> (дата обращения 28.04.2018)
23. Осмоловский А., Толоконникова Н., Павленский П. О том, зачем нужен акционизм [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/zachem-nuzhen-akcionizm-ikak-knemu-otnositsya/> (дата обращения 29.03.2018)
24. Юнгер Э. Борьба как внутреннее переживание [Электронный ресурс] // Велесова Слобода | Электронная библиотека. URL: <http://velesova-sloboda.vho.org/archiv/pdf/yunger-borba-kak-vnutrennee-perezhivanie.pdf> (дата обращения: 14.03.2018)
25. Batyka D. The 9th Berlin Biennale: A Vast Obsolescent Pageant of Irrelevance. URL: <https://hyperallergic.com/306932/the-9th-berlin-biennale-a-vast-obsolescent-pageant-of-irrelevance/>(дата обращения 28.04.2018)
26. Fonaryov O. Business is creativity. URL: <http://bb9.berlinbiennale.de/business-is-creativity/>(дата обращения 28.04.2018)
27. Lukács G. Expressionism: Its Significance and Decline. [Электронный ресурс] URL: <http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Expressionism/Readings/LkcsDecline.pdf> (дата обращения 20.04.2018)
28. DIS. The Present in Drag. URL: <http://bb9.berlinbiennale.de/the-present-in-drag-2/> (дата обращения 01.05. 2018)
29. Museo del palacio de bellas artes. URL: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/multimedia/fotogaleria/constructor/constructor.html> (дата обращения 13.03.2018)

30. Żmijewski A., Warsza J. Breaking the News [Электронный ресурс] URL: <http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/breaking-the-news-2-22284> (дата обращения 29.04.2018)

31. Żmijewski A. 7th Berlin Biennale for Contemporary Politics [Электронный ресурс] URL: <http://blog.berlinbiennale.de/en/allgemein-en/7th-berlin-biennale-for-contemporary-politics-by-artur-zmijewski-27718>