

Борис Гройс

Смутный объект европоцентричного желания

Статья подводит некоторые итоги развития искусства Восточной Европы в постсоветский период. После падения Берлинской стены, то есть после времени социалистических режимов, которое сегодня переживается как пауза, как время разобщения с Европой, большинство восточноевропейских интеллектуалов и художников обратились к своему «европейскому», докоммунистическому, прошлому. Так был осуществлен переход от коммунистической идеологии к концепции национальной идентичности. Однако в контексте современной глобализации этот переход привел к новому размежеванию между Восточной и Западной Европой. Причина тому не только различное понимание модернистского канона, но и различное функционирование в этих странах институтов арт-рынка и государственной поддержки искусства. Для восточных европейцев Запад сегодня — это смутный объект желания: призрачный, коварный и изменяющий своей идентичности. Английский вариант статьи опубликован в журнале *Frieze*, 2016, № 181.

Ключевые слова:

искусство Восточной Европы, арт-рынок, национальная идентичность, авангардная традиция, модернистский канон, постмодернизм, глобализм, универсализм.

Когда в конце 1980-х — начале 1990-х годов начался коллапс социалистических государств Восточной Европы, большинство западных наблюдателей решили, что этот процесс подразумевает рождение арт-рынка и освобождение восточноевропейских художников от государственного контроля. Я хорошо помню, как в те времена многие западные коллеги говорили мне: теперь восточноевропейские художники столкнутся с властью и законами арт-рынка и тем самым от конфронтации с государственной властью они перейдут к критике арт-рынка — подобно их западным коллегам. Глядя на то время с дистанции в 25 лет, можно сказать, что переход от государственного патронажа к арт-рынку осуществился в Восточной Европе не так, как этого ожидали, — как на Западе, так и на Востоке. Сегодня арт-рынок во всех восточноевропейских странах остается очень слабым. Если восточноевропейский художник хочет достичь рыночного успеха, он отправляется на Запад. Конечно, некоторые восточноевропейские художники стали относительно успешными на Западе — Илья Кабаков, Анри Сала, Павел Альтхамер, Саня Ивекович и другие. Однако для большинства восточноевропейских художников источником финансового благополучия и культурного признания является не арт-рынок, а государственное или частное покровительство.

Поддержка искусства и художников такими частными институциями, как «Гараж» (в России) и PinchukArtCentre (на Украине), очень важна для карьеры художника. Но в целом главной платформой, на которой искусство создается и показывается, в Восточной Европе остается государство и его культурные институции. А современные восточноевропейские страны по-прежнему — хотя и на другом уровне — являются идеологическими государствами. Конечно, их официальная идеология изменилась: это больше не коммунизм, а скорее, национализм. Каждое из этих государств видит свою главную культурную цель в создании социального консенсуса вокруг определенной национальной идентичности, национальной истории и национальной судьбы. И конечно,

искусство играет важную роль в создании такого консенсуса. Художники вновь оказываются под определенным идеологическим давлением, на которое они реагируют по-разному. Некоторые готовы принять участие в создании новой национальной идентичности, другие же, как группа Pussy Riot, выражают прямой политический протест. Однако в большинстве случаев реакция художников амбивалентна: они готовы участвовать в создании национальной идентичности, но при этом хотят избежать наивного историзма и некритического следования национальной традиции. Эти конструктивные/деконструктивные стратегии можно видеть в работах группы IRWIN (Словения) или Артура Жмиевского (Польша).

Вообще, желание выстроить или хотя бы тематизировать местную культурную идентичность широко распространено в мире современного искусства, особенно в незападных странах, где арт-рынок также остается относительно слабым. Поэтому многие наблюдатели сравнивают культурную ситуацию и развитие искусства в Восточной Европе с развитием искусства, скажем, в Латинской Америке. Однако приложение понятий «постмодернизм» и «постколониализм» к постсоветской ситуации в Восточной Европе может ввести в заблуждение.

Западный постмодернизм был реакцией на модернистский канон — на возникновение нового модернистского «салона» и утверждение соответствующих норм создания и восприятия искусства. Другими словами, на академизацию модернизма. В самом деле, в середине 1970-х годов модернистский канон господствовал в западных музеях, образовательных учреждениях, в арт-рынке, в истории искусства и художественной критике. Целью постмодернизма было реабилитировать все то, что было подавлено и исключено этим канонам: определенный вид фигуративности (итальянский трансавангард, немецкий неоекспрессионизм), фотографию, кино, перформанс и т. д. То же можно сказать и об архитектурном постмодернизме, направленном против модернистского архитектурного канона, а также о литературном постмодернизме, который реабилитировал различный литературный трэш. Для постмодернизма репродукция была важнее продукции, вторичность — оригинальности, анонимность — индивидуальности. Целью постмодернистской критики модернизма был не полный отказ от него, но его расширение. Традиция авангарда не только оставалась признанной, но преобладала, пусть даже ее требование исключительности было подвергнуто скептической ревизии.



1. Павел Альтхамер. *Общая цель*. 2008–2014
Брюссель, июнь 2009
Фотодокументация перформанса

В странах же Восточной Европы модернистский канон никогда не был основополагающим и обязательным. Даже в тех странах, где модернистская традиция была признана больше, чем в остальных, например в Польше или Югославии. Поэтому слово «постмодернизм» в Восточной Европе подразумевало не столько расширение модернистского канона, сколько возвращение к домодернистскому национальному, «гуманистическому» прошлому. Эта ностальгия по искусству домодернистского прошлого усиливалась определенным чувством обиды на «левый» характер исторического авангарда, особенно в России. Авангард стал ассоциироваться с коммунизмом, тем самым «преодоление» коммунизма подразумевало отказ от авангардной художественной традиции ради собственной национальной идентичности.



2. IRWIN. *Ретроавангард*. 1997–2005
Цифровая печать. 148 × 194
Courtesy: Erste Bank-Gruppe

Таким образом, старая черта, разделявшая Запад и Восток, сегодня возникает вновь, но в другой форме. Запад не вычеркивает из своего культурного капитала ни одного периода своей истории (за исключением, может быть, лишь немецкого искусства времен нацизма). Но в странах Восточной Европы коммунизм в большой степени понимается лишь как пауза, интервал, задержка в «нормальном» развитии этих стран, задержка, которая, стоило ей прекратиться, не оставила иных следов, кроме определенного желания «наверстать упущенное» и построить капитализм западного типа. То есть, с западной точки зрения, художники и интеллектуалы из Восточной Европы лишились нескольких десятилетий культурной капитализации. Проект построения капитализма через уничтожение пережитков коммунизма напоминает хорошо известную политику уничтожения пережитков капитализма с целью построить коммунизм. Можно сказать, что это — антикоммунистический взгляд на восточноевропейский «реальный социализм». Однако западные левые интеллектуалы разделяют этот взгляд, пусть и по другим причинам.

Глядя на Советский Союз, многие западные интеллектуалы были убеждены, что понимают марксизм намного лучше, чем русские, и этого



3. IRWIN. *Черный квадрат на Красной площади*. 30 мая 1992 года
Фотодокументация акции. Акция прошла в рамках проекта *Посольство NSK в Москве*

понимания оказалось достаточно, чтобы они начали считать всю советскую культуру в целом исторической ошибкой. Для них дальнейшее исследование советской культуры не имело смысла, так как с самого начала им было ясно, что эта культура основана на такой интерпретации марксизма, которая попросту неверна (догматична, примитивна и т. д.). Государственный социализм советского толка выглядел как извращение и измена коммунистическому идеалу, как тоталитарная диктатура, в которой было больше пародии на коммунизм, чем его воплощения. То есть с позиции западного левого дискурса реальный социализм также был лишь задержкой — задержкой в развитии коммунистического идеала.

Таким образом, между левыми и правыми на Западе возник консенсус, что восточноевропейский коммунистический эксперимент должен быть забыт. Как левые, так и правые отвергают «исторический коммунизм» (или «национальный коммунизм», или «коммунизм в одной стране») за его странную смесь особых национальных традиций с универсалистским коммунистическим проектом. Консерваторы ненавидят коммунизм за осквернение национальных традиций

и хотят очистить все от коммунизма. А неоккоммунисты, напротив, хотят убрать все элементы русскости, китайскости и т. д., чтобы восстановить коммунистическую идею абсолютной чистоты. Другими словами, исторически осуществление идеи «социализма в одной стране», или скорее — социализма в одном государстве, привело к возникновению гибридных идентичностей. И эту идентичность критикуют с обеих сторон политического спектра.

Поиски национальной идентичности, национальных корней, конечно, не являются восточноевропейской спецификой. Как раз во время падения Берлинской стены политика идентичности была в моде. Поэтому посткоммунистическая ностальгия по национальной идентичности может быть легко, но ошибочно, принята за особый вариант постколониального дискурса. Если в центре обычного постколониального дискурса стоит борьба против европоцентризма, то в странах Восточной Европы доминирующий посткоммунистический дискурс утверждает европоцентризм, празднует возвращение на Запад. Время социалистических режимов переживается как время разобщения с Европой. После падения Берлинской стены восточноевропейские страны вновь захотели стать европейскими. В поисках своих культурных корней большинство интеллектуалов и художников в этих странах обратились к своему «европейскому», докоммунистическому, прошлому. Другими словами: к тому времени, когда эти страны были все еще по-настоящему европейскими — к Европе 1930-х годов, или даже, как в случае с некоторыми постсоветскими республиками, включая Россию, концу XIX века. Иначе говоря, ко временам национальных государств, националистических политик и националистических идеологий, которые предшествовали как Первой, так и Второй мировой войне. Такой европоцентричный подход привел многих восточноевропейских интеллектуалов к критике современного Запада. Но критикуют они Запад в основном не за его установку на исключительность, а за отсутствие исключительности, за его наивную веру в глобализацию и культурное смешение, за его мнимую готовность отказаться от своей культурной идентичности. Для восточных европейцев Запад — это смутный объект желания: призрачный, коварный и изменяющий своей идентичности¹. В результате большин-

¹ Это противостояние посткоммунистического европоцентризма и либерального идеала глобального разнообразия прекрасно видно на примере конфликта европейских Запада и Востока относительно проблемы мигрантов.

ство современных восточноевропейских художников и интеллектуалов чувствуют себя неправильно понятыми и лишенными определенного места в международном культурно-политическом ландшафте. Подъем правого национализма и есть результат этого чувства изоляции и культурной исключительности.

А что же неолиберальная версия глобализации, которую исповедовал Запад в последние десятилетия? Является ли эта версия глобализации альтернативой поднимающемуся национализму? Едва ли.

Изначальной перспективой эпохи после «холодной войны» был отказ от устойчивых идентичностей — все идентичности должны были стать гибкими, смешанными, гибридными. Мы должны были жить в эпоху глобализации и Интернета с их обещанием свободных потоков информации, пересекающих любые границы национальных государств. Однако культурная глобализация также оказалась совсем не такой, какой ее изначально видели. И не только потому, что Интернет привел нас к почти безграничной власти алгоритмически организованного надзора и контроля, который осуществляют в первую очередь как раз государства. Неолиберальная глобализация как таковая оказалась полной противоположностью модернистскому идеалу интернациональности или универсализма. Мир глобализации — это не мир международной солидарности или единых культурных ценностей. Тем более, глобализация — это не сфера анонимного «разума толпы», как ее воспевали первые пророки эпохи Интернета. Скорее, она стала миром глобальной конкуренции всех со всеми. Эта конкуренция подтолкнула субъекты, в ней участвовавшие, к мобилизации своего человеческого капитала. А человеческий капитал, как он описан, например, Мишелем Фуко, — это в первую очередь культурное наследие, которое передается через семью и среду, в которой растет любой индивид. Поэтому современная логика глобализации, в отличие от интернационализма или универсализма модернистского типа, привела к культурному консерватизму и настойчивому утверждению своей собственной культурной идентичности. Экономическая либерализация и глобализация, с одной стороны, и культурный национализм — с другой, не исключают друг друга. На самом деле национализм хорош для глобальной конкуренции. Таким образом, сочетание глобализации и чрезвычайного культурного консерватизма стало определять политику и искусство нашего времени.

Но если мейнстримные медиа, литература и кино в странах Восточной Европы более или менее явно повернулись в сторону правого



4. Анри Сала. *Долгая печаль*. 2005
Кадр из видео
Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York

популизма, то арт-институции в большинстве своем не последовали этому тренду. По моим наблюдениям, во всех восточноевропейских странах, включая Россию, именно художественная среда наиболее радикально противостоит этому националистическому повороту и популистской риторике мейнстримной культуры. Тому есть много причин. В любой стране современное искусство не так популярно, как, скажем, литература, кино или телевидение. В то же время современное искусство менее зависимо от индивидуального национального языка, а потому более доступно интернационально. Таким образом, создание и распространение современного искусства менее зависимо от национальной аудитории и ее ожиданий, чем в случае других культурных продуктов. Эта непопулярность в своих родных культурах традиционно компенсировалась — в сознании художников модернизма и современных художников — чувством принадлежности к универсальной, глобальной культуре.



5. Анри Сала. *Долгая печаль*. 2005
Кадр из видео
Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York

Современное искусство часто обвиняют в элитарности. Причина этих обвинений лежит именно в относительной независимости художественной системы от общественного мнения — независимости, которая довольно часто интерпретируется как недемократичность или даже антидемократичность. Однако современное искусство более демократично, чем любая, отдельно взятая, национальная демократия: оно обращается ко всем, минуя любые культурные границы, установленные нацией, будь то право рождения, почвы, крови. В наши дни демократия все еще заражена своим аристократическим прошлым, она по-прежнему дает преимущество гражданам над не-гражданами. В этом смысле современное искусство не просто демократичное, оно супердемократичное, поскольку апеллирует к универсализму. Универсалистский характер современного искусства часто объясняется его зависимостью от международного арт-рынка. В этом случае искусство начинают считать эпифеноменом глобализированных,

неолиберальных финансовых рынков. А такая интерпретация универсализма современного искусства делает из него легкую мишень для критики как слева, так и справа. Но истинный источник интернационализма искусства — это авангардная традиция, традиция радикального разрыва с национальным прошлым и конкретной национальной идентичностью. Конечно, эту традицию международные арт-рынки могут легко коммерциализировать. Но, как уже говорилось, глобальные рынки, поддерживающие разнообразие и экзотизм, еще легче коммерциализируют искусство, настаивающее на своей культурной идентичности. Коммерциализация не аргумент ни «за», ни «против» современного искусства. И коммерциализация гораздо менее всевластна, чем часто полагают. Возвращение к национальным традициям легко может привести не только к культурной, но и к экономической изоляции — краху международных рынков. То же можно сказать и об искусстве, которое стремится возродить и реконструировать утопические импульсы раннего авангарда.

В определенном смысле, эти утопические импульсы сохранились в Восточной Европе лучше, чем в Западной. В социалистических странах не было арт-рынка. Пространство, в котором оперировало искусство, было в первую очередь не коммерческим, а политическим. Художники были вынуждены занимать определенную политическую позицию и демонстрировать свое официальное признание, или диссидентство, или, по крайней мере, свою маргинальность. Сегодня, как уже говорилось, атмосфера в странах Восточной Европы вновь становится политически заряженной. И художники снова получают известность через обсуждение своих политических взглядов в социальных медиа, а не через коммерческий успех. Конечно, и на Западе время от времени говорят о политизации искусства. Однако западные художники долгое время существовали в относительно деполитизированном публичном пространстве. Теперь ситуация меняется. Подъем правого национализма не только в Восточной, но и в Западной Европе создает политическую напряженность, которая вынуждает художников занимать политическую позицию, даже если они того не хотят. В подобной ситуации восточноевропейское искусство выживало и существовало многие десятилетия. Поэтому можно ожидать, что в ближайшем будущем его история и его опыт станут более релевантными по отношению к сегодняшней культурной ситуации, по сравнению с его относительно маргинальной позицией в последние 25 лет.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Contemporary Art in Eastern Europe. London: Black Dog Publishing, 2010.
2. Forget Fear. 7th Berlin Biennale for Contemporary Art. Exhibition catalogue/Zmijewski A., Warsza J., eds. Berlin, Cologne: KW Institute for Contemporary Art, Walther König, 2012.
3. Groy B. The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World // Erjavec A., ed. Postmodernism and Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism. Oakland: University of California Press, 2003. Pp. 55–89.
4. Groy B. Europe and Its Other // Magdalena Jetelová: Landscape of Transformation. Exhibition catalogue. Köln: Wienand Verlag, 2010. Pp. 64–77.
5. Groy B. Soul-Design: Althamer's Golden Humanity // Pawel Althamer: The Neighbors. Exhibition catalogue. New York: Skira-Rizzoli, New Museum, 2014. Pp. 93–100.
6. Groy B. Scenes of Limited Subjectivity // Anri Sala: Answer Me. Exhibition catalogue/Norton M. and Gioni M., eds. New York, London: New Museum, Phaidon Press, 2016. Pp. 130–136.
7. NSK. From Kapital to Capital/Badovinac Z., Čufer E., Gardner A., eds. Cambridge MA, London: The MIT Press. 2015.
8. Ostalgia. Exhibition catalogue/Gioni M., ed. New York: New Museum, 2011.
9. Piotrowski P. Art and Democracy in Post-Communist Europe. London: Reaktion Books, 2012.
10. Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s/Hoptman L. and Pospiszyl T., eds. New York: Museum of Modern Art, 2003.
11. Privatisations. Contemporary Art from Eastern Europe. Exhibition catalogue/Groy B., ed. Frankfurt a. M.: Revolver — Archiv für Aktuelle Kunst, 2005.
12. Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe. Exhibition catalogue/Macel C., Petresin N., eds. Zurich, Paris: JRP|Ringier, Centre Pompidou, 2010.