

WHEN

ARTISTS

STRUGGLE



TOGETHER



КОГДА ХУДОЖНИКИ БОРЮТСЯ ВМЕСТЕ

спец. выпуск ноябрь 2008 / газета "Что делать?" /// special issue / November 2008 newspaper "Chto Delat?"

Изучение опыта русского коммунистического авангарда имеет исключительное значение для понимания логики развития современного политического искусства в виду пусть и неполноценного, и даже неудачного, но все-таки заботы его в будущее искусства и общественной жизни. Ибо возможности, которые открылись для искусства в 20-е годы прошлого века в Советской России несопоставимы с теми, которые может ему предоставить сегодня сколь угодно богатое демократическое государство. Фридрих Шиллер, мечтавший в своих «Письмах об эстетическом воспитании человека» о «государстве прекрасной видимости», в котором бы воплотились мечты людей о всеобщем равенстве, не мог себе даже представить масштабов реализации подобной политико-эстетической утопии. Социалистическая революция открыла художнику возможность контакта с социальной реальностью в непосредственном, т.е. неотчуждаемом режиме, не нуждающемся в условности, иллюзии и фикации для донесения смысла его художественных высказываний. Она освободила подвергавшиеся прежде только острашению и отрешению зоны действительности, открыла каналы для непосредственного строительства жизненного мира человека.

Речь шла не только об участии художников в принятии глобальных архитектурно-градостроительных решений, художественном оформлении улиц и площадей, режиссерской организации многотысячных революционных праздников, создании практических видов одежды для массового потребителя и целесообразных элементов коммунального быта, но прежде всего об изменении отношений между людьми и рождением нового, освобожденного от рабско-господской чувственности и сознания, человека. Столь смущающая либералов «агитационность» пролетарского искусства означала непрерывный обмен его материала и формы, практического и поэтического языков. С точки зрения формы, характерная для него «тенденциозность» была не менее плодотворным приемом, чем мнимая «беспристрастность» созерцательного искусства. Сама материя новой жизни в своих имманентных формах предоставляла художнику широчайший выбор мотиваций и приемов. По сути дела шла речь о самоорганизации социальной материи во взаимном движении борющихся за свободу трудящихся и идущих в производство художников.

Наследники русского футуризма, объединившиеся в начале 20-х в Левый фронт искусств (ЛЕФ), возглавляемый В.В. Маяковским, ухватились за этот исторический шанс. Но на их примере видны сегодня все преимущества и издержки принятия на себя искусством прямых политических задач и власти в культуре.

Если до революции кубофутуристы, заумники и беспредметники (Хлебников, Маяковский, Крученок, Каменский, Родченко и др.) могли демонстрировать в своих работах только отчуждение предметного и человеческого мира в условиях капитализма, то в условиях социалистического строительства творчество этих художников претерпело сложное, но логичное превращение в производственное искусство и фактографию. Эпатажная, провокативная и негативистская в отношении реальности установка раннего футуризма сменяется после революции на стратегии художественного воздействия на чувственность и интеллект, и прямое жизненное строение. Это превращение было обусловлено, прежде всего, единством политического сознания соответствующих художников. Оно же обеспечивало преемственность между этими столь различными на первый взгляд формами «левого» искусства в понимании его природы и задач. А их объединял отказ от миметико-отражательных стратегий, фикционализма, фигуративности, сюжетности, и т.д.

Основные теоретические положения ЛЕФов, хотя зачастую и превышали возможности реальной художественной практики, не содержали в себе ничего фантастического или необычного. Они исходили из трудовой теории искусства, идущей еще от Гегеля. Т.е. рассматривали искусство как вид труда, определенного на уровне его материала и формы общественными способами его производства и потребления. Производство искусства превращалось здесь из господской игрушки, в связанную со всем строем социальной жизни полезную вещь, находящую

свое конечное оправдание и смысл в коллективном быту, без вреда для его эстетической формы. Но в отличие от утилитаристов-ремесленников вроде Рескина и Морриса, производственники опирались на движение широких трудовых масс, индустриально-машинное производство и идею научной организации труда. Задача соответственно состояла в том, чтобы довести трудовой процесс до уровня творческого, а искусство вернуть в производство, из которого оно выделилось при капитализме.

В опоре ЛЕФа на широкую социальную базу, объединяющую в себе и представителей пролетариата и «попутчиков», можно видеть наиболее последовательное в те сложные времена проявление демократизма. Нельзя не сказать и о самоуправлении внутри Лефа, отсутствии диктата со стороны такого авторитетного поэта революции каким был Маяковский. ЛЕФ рассматривался всеми не просто как журнал, в котором публиковались авторы-единомышленники. Это был именно революционный художественно-политический проект, который никто, включая Маяковского под себя не подминал, и не использовал для каких-то личных карьерных целей. Более того, между его участниками велись порой принципиальные и нелицеприятные споры (напр., Чужак-Брик, Арватов-Шкловский). Но прочная идейная основа позволила ЛЕФам достаточно длительное время объединять такие разные явления

фашизм). Да и знание совсем не обязательно противоречит революционизации действительности - известный тезис Маркса о Фейербахе нужно понимать в смысле изменения мира, в том числе и научными средствами.

Но и помимо внутрицеховых разборок, в условиях Новой Экономической Политики стратегия ЛЕФа столкнулась с рядом противоречий, приведших в конце концов эту левую группу к распаду. Проблема состояла в том, что их художественная программа соответствовала только реально осуществленному идеалу коммуны, в котором могли бы действительно совпасть утопическое и эстетическое, красота и свобода. Но при переходе к новому государственному управлению левое искусство столкнулось с перекодировкой всех своих установок, которые, понимаемые буквально, могли начать играть прямо противоположную роль. Поэтому в 30-х авангардисты переходят от литературных фактов к фигурам трагической иронии и абсурда (А. Платонов, ОБЕРИУ).

В точном смысле слова авангардным искусство может быть названо только в условиях революционной борьбы и дальнейшего строительства коммунизма. Т.е. у авангарда, несмотря на его историчность, нет своей собственной истории, а соответственно и перспективного продолжения в условиях иного социального режима. Это искусство

пост-историческое, разрывающее течение истории временем события, революцией. Авангард носит принципиально переходный (транзитивный) характер, соответствующий радикальным изменениям в обществе как уничтожению или принципиальной трансформации всех задействованных в нем прежде форм и норм.

Именно по этим причинам авангардная позиция не позволяет нам теперь

**Мы требуем:
Международного революционного союза
всех творческих мужчин и женщин на основе
радикального коммунизма**

**Дадаистский Революционный
Центральный Совет, 1920**

20-х как футуризм и фактографию, формализм и нарождающуюся социологию искусства, киноков и театр аттракционов, производственничество и конструктивизм.

Но уже с первых номеров агрессивные левачские идеи ЛЕФов натолкнулись на непонимание, ревность и конкуренцию со стороны политиков и ряда художественных групп, боровшихся за власть в культуре. ЛЕФы боролись не столько за власть, сколько за определенное ее понимание, идущее не от номинальной политизации автора в качестве коммуниста (позиция троцкистов) и не от его фактического социального статуса в качестве пролетария (пролеткульт, РАПП), а от реальной включенности художника в процесс революционизации мира художественными средствами. Диалектическая формула О. Брика, что пролетарское искусство - это не искусство для пролетариев, и не искусство пролетариев, а искусство художников-пролетариев, совмещала в себе идею революционности и мастерства в искусстве. Со стороны социально-политической эта формула предполагала возможность представителю любого социального слоя стать на точку зрения наиболее прогрессивного класса, а со стороны художественной она одновременно боролась с любительством, отстаивая позиции качества произведений, и непрерывную революционизацию художественных форм против использования устаревших приемов, оправдываемого простым участием автора в партии.

Но вследствие огромного количества усилий на оправдания и ответную критику в адрес самых различных авторов и групп (А. Луначарский и Л. Троцкий, напостовцы и рапповцы, «Кузница» и «Перевал»), у теоретиков ЛЕФа часто не оставалось времени на развитие своей позитивной программы. Отсюда пошла и упрощения позиций, хотя синтез различных художественных идей на общей политической платформе по началу был вполне возможен.

Так настоящей ахиллесовой пятой ЛЕФов стал, на мой взгляд, вопрос об отношении искусства к познанию. Рассмотрение искусства не как привилегированной индивидуальной деятельности, а как пусть и сложно опосредованной, но все же социальной практики, было безусловно многообещающим, особенно при осознании опасности социологического редукционизма. Но желание комфутиристов во всем противостоять символизму и миметическому искусству привело их к перехлесту - отказу от функций, которые произведения, созданные даже в производственной и фактографической стратегии выполнять не перестают. Так попытки ЛЕФов провозгласить в своем понимании искусства полный выход за пределы эстетики, носил во многом полемический характер. Ибо слияние искусства и жизни могло быть только вектором и конечной целью, на пути к которой искусство, как и политику подстерегали опасные симулякры (например,

говорить об искусстве, как только о замкнутом на себя производстве форм, которые хотя и остаются в относительной оппозиции капитализму, но с течением времени почти без остатка апроприруются им. А любые разговоры о развитии авангарда в этих условиях есть лишь возвращение назад, ослабление его приемов и даже извращение заветов.

Так буквальное следование установкам производственного искусства может привести сегодня только к декорированию и дизайну буржуазного быта. Новая серия спортивной одежды adidas сделанная по эскизам Варвары Степановой и продаваемая музеями Гуггенхайм, яркий тому пример. А требования «качества» художественной продукции, столь важные для производителей, которое они противопоставляли выражению «гениальной» индивидуальности художника, выглядят в контексте современных рыночных арттехнологий как ирония истории.

Поэтому позиция верности идейному проекту авангарда (по слову А. Бадью), должна сопровождаться позитивной критикой его формального (академического) повторения, при полном бойкоте зоны contemporary art, как пространства его капиталистического перехвата. Такой выбор для художника можно сегодня считать не только возможным, но и единственно адекватным согласно исторической логике и политической оценке современного положения дел. Но мы говорим не о голом отрицании и пассивном протесте. «Верность» авангарду означает, прежде всего, открытие новых художественных форм в самом социальном поле, непосредственную работу художника с материей повседневной жизни, а не с культурными контекстами, цитатами и традиционным художественным арсеналом. Коммунистическая расшифровка капиталистической действительности, о которой в свое время говорил Дзига Вертов, или искусство социалистических приемов, может оказаться эффективным способом выявления ростков будущего даже в нашем, отброшенном в прошлое настоящем. А фактография - языком его выражения. Но главное - искусство должно переориентироваться с мелкобуржуазной публики и круга знатоков на все общество, и, прежде всего, на самые угнетенные его слои и на уровне материала и на уровне приема. Если хотите, художник должен уметь встать на точку рабочего класса, даже при феноменологическом отсутствии этого класса. Ибо только искусство, «целиком детерминированное общественной практикой» способно восполнить реально-неорганизованные тенденции жизни» (Б. Арватов). Левым фронтом искусств все еще можно идти, товарищи!

Игорь Чубаров, философ, работает в Институте Философии РАН, живет в Москве



The study of the Russian communist avant-garde is of singular importance if we are to understand the logic of contemporary political art's evolution because of the way that it anticipated, albeit incompletely and even unsuccessfully, the future of art and social life. For the possibilities that were opened to art in Soviet Russia in the twenties cannot be compared with those that even the most wealthy democratic state might offer it today. Friedrich Schiller, who in his *Letters on the Aesthetic Education of Man* dreamt of a "state of beauty in appearance" where people's dreams of universal equality would be brought to life, could not even imagine the degree to which this political-aesthetic utopia was realized. The socialist revolution gave the artist the chance to come into contact with social reality in an immediate—that is, non-alienated—mode that had no need of convention, illusion, and fiction in order to convey the artist's utterances. The Revolution liberated zones of reality that previously had been subjected only to estrangement and distancing; it opened channels for the immediate construction of man's life world. It was not merely matter of artists participating in large-scale architectural and urban planning projects, the artistic design of streets and squares, the choreography of massive revolutionary celebrations, and the production of practical forms of clothing for the mass consumer and holistic elements of communal life. Most of all, the revolution effected a shift in relationships between people and gave birth to a new man who was liberated from a master-slave sensuality and consciousness.

The "agit-prop" character of proletarian art, so disturbing for liberals, meant in fact the continuous exchange of its material and form, of the practical and poetic idioms. From the standpoint of form, the characteristic "tendentiousness" of this art was a no less productive device than the illusory "impartiality" of contemplative art. In its immanent forms, the very material of the new life supplied the artist with the broadest choice of motivations and techniques. In essence, we see here the self-organization of social material via the reciprocal motion of workers fighting for freedom and artists moving into the sphere of production.

The heirs of Russian futurism, who united in the twenties in LEF (Left Front of the Arts), which was headed by Vladimir Mayakovsky, seized at this historic chance. However, their example today shows us all the advantages and drawbacks that arise when art takes it upon itself to decide directly political questions and wield cultural power.

Whereas before the revolution the cubo-futurists, transrational (zaum) poets, and non-figurativists (Khlebnikov, Mayakovsky, Kruchenykh, Kamensky, Rodchenko et al.) could demonstrate in their works only the alienation of the object world and the human world under capitalist conditions, the construction of socialism caused the work of these artists to undergo a complicated albeit logical transformation towards productionist art and factography. The stance of early futurism—provocative and negative vis-à-vis reality—gives way after the revolution to artistic strategies designed to impact sensuality and intellect, and to direct life-construction. This transformation was conditioned, first and foremost, by the unified political consciousness of these artists. This consciousness ensured the continuity between such seemingly different forms of "left" art in terms of how this art's nature and tasks were understood. And these artists were united in their rejection of mimetic-reflective strategies, fictionalism, figuration, plottedness, etc.

Although they often surpassed the possibilities of real artistic practice, the fundamental theoretical positions of the LEF artists contained nothing fantastic or unusual. They were based on the labor theory of art that dated all the way back to Hegel—that is, the theory that viewed art as a species of labor determined at the material and formal level by the social means of its production and consumption. Here, the artwork was transformed from a plaything of the ruling class into a useful thing linked to the entire mode of social life, a thing that found its ultimate justification and meaning in collective daily existence without any harm to its aesthetic form. Unlike, however, such utilitarian Arts and Crafts advocates

as Ruskin and Morris, the productionists relied on the movement of the laboring masses, mechanized industrial production, and the idea of the scientific organization of labor. Correspondingly, their task was to raise the work process to the level of art making, and to return art to the sphere of production from which it had been separated under capitalism.

In LEF's reliance on the broad social base, which combined both representatives of the proletariat and "fellow travelers," we can see the most consistent manifestation of democratism during that complex period. We should also not fail to mention LEF's internal self-governance, the absence of diktat even on the part of such an authoritative poet of the revolution as Mayakovsky. Everyone regarded LEF not merely as a journal in which like-minded authors were published. LEF was indeed a revolutionary artistic-political project that no one, including Mayakovsky, bent to his will or used for personal career goals. Moreover, the participants of LEF sometimes engaged in fundamental, no-holds-barred polemics (e.g., the Chuzak-Brik and Arvatov-Shklovsky debates). However, LEF's sound ideological base enabled it, over the course of fairly lengthy period of time, to encompass such divergent phenomena of the twenties as futurism and factography, formalism and the emergent sociology of art, the Kino-eyes and the theater of attractions, productionism and constructivism.

LEF strategy collided with a number of contradictions that finally led to this leftist group's collapse. The problem was that their artistic program corresponded only to an actually realized ideal of the commune in which the utopian and the aesthetic, beauty and freedom would really coincide. During the transition to the new state system, however, left art was confronted with a recoding of all its aims; understood literally, they could have begun to play a directly opposite role. That is why, in the thirties, the avant-garde moves from literary facts to figures of tragic irony and the absurd (Andrei Platonov, OBERIU).

In the precise sense of the word, art may be termed avant-garde only during a revolutionary struggle and the ensuing construction of communism. That is, despite its historicity, the avant-garde does not have a history of its own and, consequently, it has no prospects for continuation under another kind of social regime. Avant-garde art is post-historical: it ruptures the flow of history with the time of the event, with revolution. The avant-garde is fundamentally transitive in nature, corresponding to radical changes in society—the destruction or total transformation of all the forms and norms that had previously been operative within it.

It is precisely for these reasons that the avant-garde stance does not enable us nowadays to speak of art only as a self-sufficient production of forms: although they remain in relative opposition to capitalism, over time they are almost completely appropriated by it. Under these conditions, to speak in any way of the development of the avant-garde is merely to move backwards, to undermine its techniques, and even to pervert its commandments.

Thus, a literal adherence to the aims of productionist art can lead today only to the decoration and design of the bourgeois lifestyle. The new series of Adidas sports wear produced from sketches by Varvara Stepanova and sold by the Guggenheim Museums is a glaring example of this. The requirement that the artistic product be of "high quality," so important for the productionists, which they opposed to the expression of the individual artist's "genius," looks like an irony of history in the context of contemporary market-oriented art technologies.

That is why faithfulness to the ideological project of the avant-garde (to borrow Alain Badiou's expression) has to be accompanied by a positive critique of its formal (academic) repetition together with a total boycott of the zones of contemporary art as the spaces where it has been captured by capitalism. It is not only possible for the artist to make this choice today; it is the only adequate choice given the logic of history and a political appraisal of the current state of affairs. But we are not speaking here of pure negation and passive protest. "Faithfulness" to the avant-garde means, more than anything, the discovery of new artistic forms in the social field itself; it means that the artist works directly with the material of everyday life, not with cultural contexts, quotations, and the traditional artistic arsenal. The communist decoding of capitalist reality that Dziga Vertov argued for in his time or an art of socialist techniques might prove to be an effective means of revealing the emerging contours of the future even in our present age, which has been hurled backwards into the past. And factography might be the idiom for expressing this future.

The main point, however, is that art should reorient itself, both on the level of material and the level of technique, away from the petit bourgeois audience and the circle of its connoisseurs and towards the whole of society, especially society's most oppressed strata. If you like, the artist should be able to take up the position of the working class, notwithstanding the phenomenological absence of this class. For only an art that is "wholly determined by social practice is capable of filling in the real, unorganized tendencies of life" (Boris Arvatov). We can still march in a left front of the arts, comrades!

Igor Chubarov is a philosopher and editor based in Moscow. He is a research fellow at the Institute for Philosophy of the Russian Academy of the Sciences, and is editor-in-chief of the publishing house Logos-altera (Moscow).

Demand:
- The international revolutionary union of all creative and intellectual men and women on the basis of radical communism

The Dadaist Revolutionary Central Council, 1920

Already from its very first issues, however, LEF's aggressive left-wing ideas ran into the misunderstanding, envy, and rivalry of politicians and other art groups struggling for power in the cultural field. The LEFists fought not so much for power as for a particular understanding of it that sprung not from the nominal politicization of the author as a communist (the position of the Trotskyites) or from his actual social status as a proletarian (Proletkult, RAPP), but from the real engagement of the artist in the process of revolutionizing the world by artistic means. Osip Brik's dialectical formula—that proletarian art is neither art for proletarians nor the art of proletarians, but the art of artist-proletarians—combined the idea of revolutionism and mastery in art. As far as the sociopolitical aspect was concerned, this formula assumed that a representative of any social stratum could embody the viewpoint of the most progressive class. In terms of art, it simultaneously militated against amateurism by insisting on the quality of artworks and fought for the continuous revolutionizing of artistic forms as against the use of outmoded techniques, which was justified by the mere participation of the author in the Party.

As a consequence, however, of the enormous effort they expended on defending themselves and countering the criticism of a wide variety of authors and groups (Lunacharsky and Trotsky, RAPP and the At One's Post [Na postu] circle, The Smithy [Kuznitsa] and Crossing [Pereval] groups), the LEF theorists often had no time to develop their own positive program. Hence they simplified their positions, although a synthesis of various artistic ideas around a common political platform was initially quite feasible.

Thus, in my view, LEF's genuine Achilles heel was the issue of art's relationship to cognition. The view of art not as a privileged form of individual activity but as a practice that was, however complexly mediated, nevertheless a social practice, was definitely full of promise, particularly in light of the dangers of sociological reductionism. But the desire of the comfuturists to oppose all manifestations of symbolism and mimetic-reflective art led them to overkill—to a rejection of functions that even works created in the productionist or factographic modes do not cease to perform. So the attempts of LEF to proclaim the overcoming of aesthetics in their understanding of art were mostly a matter of polemics. For the fusion of art and life could be only a vector and an ultimate goal. Along the road to this goal, dangerous simulacra (for example, fascism) lay in wait both for art and for politics. Besides, knowledge does not necessarily contradict the revolutionizing of reality. We should understand Marx's famous eleventh thesis on Feuerbach to mean that the world has to be changed, and that thought and science are among the means of changing it.

Aside from internecine conflicts, however, during the period of the New Economic Policy the



I came across the Art Workers Coalition (AWC) 1969 Open Hearing documents by chance. They consisted of a stack of photocopies of handwritten and typewritten statements about the position of artists in society, particularly in relation to events of the time such as the Vietnam War and the Civil Rights movement. There were some very frank critiques of the artist's dependence on market and state patronage, and the role of both in the military-industrial complex (such as museum trustees connected with corporations that were directly or indirectly involved in the Vietnam War). The AWC arose out of meetings among artists in New York, and was catalyzed when George Takis tried to remove a sculpture from the Museum of Modern Art because he had no control over the conditions in which it was shown. The Art Workers Coalition presented the director of MOMA with a list of thirteen demands, one of them being an open hearing on museum reform. They were refused, so they instead held the meeting at the School of Visual Arts (where the statements were read). The AWC also existed at a time when avant-garde art practices such as Minimalism and Conceptual Art (with a few exceptions) were just beginning to engage with specific political issues (as against the formalist modernist credo against propaganda) out of a sense that making art about art was to fiddle while Rome burned. It was a very interesting historical juncture: where the social transformation of the late 60s coincided with a radical questioning of the autonomy of the art object, the artist, and the discipline of art. The Open Hearing statements reflected the tensions and contradictions of the era: rejections of a mainstream art world that served the wealthy and powerful were made alongside calls for better representation for women and minorities within it (including a wing of the Museum of Modern Art named after Martin Luther King). The demands ranged from reformism (exhibition fees and resale rights) to calls for "total revolution." Contradictions also existed around the figure of the artist, who was seen by some as a solipsistic and rather arrogant figure, and by others as oppressed and in need of liberation. It was because of these tensions and contradictions that the AWC did not last long (it ended after several years). However, it functioned as the catalyst for many different organizations, some of which still exist today. I was drawn to the AWC Open Hearing documents because of the frankness and idealism of their language. As most of the statements were handwritten and typewritten, all the edits and corrections were visible. This gave them a certain emphatic quality; while some of the statements seemed naïve and still others were offensive (sexist or homophobic), I was struck by how less cautious they seemed: there was no hedging or endless qualifiers of the "it's all so complex" variety. I also saw the AWC as an experiment with the forms and methods of organizing that did not take the familiar forms of an exhibition, art space or festival. The Open Hearing statements raise the question of the difficulty and necessity of organizing artists—a relevant if not an urgent question. It is a truism that there is a great degree of exploitation in the art world. The economic sociologist Pierre-Michel Menger has written about the "exceptional economy" of the arts (Menger: 1999 and 2005) whereby a few artists are very successful while the majority struggle. The informality of many relationships in the art world (through which opportunities often arise) and the assumption that everyone shares the same ethos means that to disclose exploitation is to betray trust, as well as the assumption of the inherently progressive nature of the field. One arts administrator I interviewed for another research project told me that she once circulated e-mails about joining a union; she received a deluge of angry responses, many along the lines of "this is a great work environment, why are you complaining?"

Many of these contradictions around organizing artists, I would argue, center on the question of artistic autonomy. From this perspective, organizing is too much work: too many meetings, too much bureaucracy, and, above all, too much time spent away from one's own work. Political organizing is associated with aesthetic dogmatism, either around form/medium (that artists should stop making saleable objects) or content (that

all artists should make explicitly political work). This dogmatism was present in some of the Open Hearing documents. I am not arguing for these conventions as timeless universals—the history of the avant-garde is full of attempts to challenge them. However, it is important to ask why they have persisted for so long and whose interests they serve. For example, in my experience art education is still in many ways based on the essentially individual nature of creativity and the exem-



plary figure of the artist. The market appetite for young artists and the consequent pressure on art education to produce the next big star entrenches these conventions. The history of collectivism is also largely unknown, especially within art history courses. It is largely written off as a series of aberrations and failed experiments. Another question I would like to raise is whose interests are served by our incredible resourcefulness and adaptability. While I am not claiming that only artists are resourceful or that conditions for all artists are the same, I also acknowledge that one of the skills many

and full-time employment (Ross: 2006, 5). In *The New Spirit of Capitalism*, Luc Boltanski and Eve Chiapello term this phenomenon "the artistic critique"—the demand for meaningful work and a more authentic life. They argue that this was a missed opportunity for unions and one of the factors that led to their current impasse (where they have a difficult time recruiting younger members, particularly those in atypical work situations and those working in the service industry). Instead, according to the authors, this demand was taken on by management, particularly through the new management rhetoric of the nineties. The trade-off of freedom for security or meaningful work for a living wage has become a form of workplace discipline. Ross describes how the business world took on the conditions associated with artisanal-scale production: small scale, flexible hours, casual work environments, and the merging of the roles of employer and employee. My position is that artists need some

form of collective organization more than ever, and because trade unions missed a historical opportunity does not mean all is lost. This does not mean that they must be "modernized" in the neoliberal sense, but that they must become more imaginative—an imaginativeness of organizational structure and practice that can be learned from experiments such as the AWC. For artists, it means asking the kind of hard questions asked by the AWC, which still have not gone away.

Today when democracy must direct everything, it would be illogical for art, which leads the world, to lag behind in the revolution... In order to achieve these goal, we will discuss in an assembly of artists the plans, projects and ideas that will be submitted to us, in order to achieve the new reorganisation of art and its material interests.

Gustave Courbet, letters 1870-1871

REFERENCES:

- Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (Verso, 2006).
- Pierre-Michel Menger, "Artistic Labour Markets and Careers," *Annual Review of Sociology*, 1999.
- Pierre-Michel Menger, *Profession Artiste: extension du domaine de la creation* (FNAC, 2005).
- Andrew Ross, *No Collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs* (Thompson/Gale, 2006).

Kirsten Forkert (1973) is an activist, artist, and writer. She is involved with several collectives in London, including Micropolitics, Rampart Social Centre, and London Housing Action Now! She is also involved with University College Union (a trade union for academic staff). Kirsten is in the second year of a PhD in Media and Communications at Goldsmiths College.





Кирстен Форкерт >>> Художественная и политическая автономия, или трудности и необходимость организации художников.

Я наткнулась на документы Открытых Слушаний Коалиции работников искусства (AWC) 1969 года случайно. Они состояли из стопки фотокопий рукописных и машинописных заявлений о позиции художника в обществе, частично связанных с событиями того времени (таких как Вьетнамская война и Движения за гражданские права). Там было несколько весьма откровенных критических отзывов о зависимости художников от рынка и государственного «попечительства», и о роли обоих в военно-промышленном комплексе (такие как связь попечителей музея с корпорациями, которые прямо или косвенно участвовали во Вьетнамской войне).

Объединение работников искусства возникли из встреч художников в Нью-Йорке, и были мобилизованы в момент, когда Джордж Такис пытался удалить свою скульптуру из Музея Современного Искусства (МОМА), так как не мог контролировать условия ее показа на выставке. Объединение работников искусства предъявили директору МОМА список из 13 требований, одним из которых было начать слушания по музейной реформе. Требования были отвергнуты, так что вместо слушаний была проведена встреча в Школе Визуальных Искусств (где они и были зачитаны).

Объединение работников искусства существовало в то время, когда такие авангардные практики как минимализм и концептуализм (за несколькими исключениями) только начинали вовлекаться в определенные политические вопросы, разрывая с традиционным формалистическим политическим мировоззрением модерна, из чувства того, что делание искусства об искусстве теряет смысл, когда «Рим охвачен пламенем». Это был очень интересный исторический стык: трансформация общества поздних 60-х совпала с постановкой вопроса о радикальной автономии искусства и художника. Заявления для открытых слушаний отражали напряжение и противоречия эпохи: отторжение господствующей тенденции художественного мира, обслуживающей состоятельные и властные круги; необходимость более справедливой репрезентации женщин и меньшинств в искусстве. Требования простирались от реформизма (гонорары за выставки и права перепродажи) до призывов к «тотальной революции». Противоречия также существовали вокруг фигуры художника: видевшейся некоторым как солипсическая и довольно высокомерная фигура, а другим - как угнетенная и нуждающаяся в освобождении. Не удивительно, что противоречия и напряжения в Коалиции работников искусства привели к ее распаду в течение нескольких лет. Как бы там ни было, но ее опыт стал катализатором для многих прочих организаций, некоторые из которых существуют до сих пор.

Я была прикована к документам открытых слушаний из-за искренности и идеализма используемого в них языка. Так как большинство утверждений были рукописны или машинописны, все изменения и поправки были видны. Это придавало им бесспорное выразительное качество; тогда как часть утверждений казались простодушными, прочие оказывались агрессивными (сексистские или гомофобские комментарии), я была поражена тем, насколько мало предусмотрительны они были; никаких уклончивых или бесконечных восклицаний «как это все сложно». Я также увидела коалицию, как эксперимент с формой и методами организации, принципиально отличающейся от пространства выставок и фестивалей.

Заявления «Открытых Слушаний» поднимают сложные вопросы, о необходимости формирования профессиональных художественных союзов, неотложные и сегодня. Триумфом звучало бы утверждение об огромной степени эксплуатации в художественном мире. Экономик и социолог Пьер-Мишель Менжер писал об «исключительной экономике» искусства, посредством которой некоторые художники становятся весьма успешны на фоне выживания большинства остальных.

Неформальность значительно числа отношений в художественном мире (из которых многие возможности и проистекают) и предположение, что все разделяют примерно один этос, заставляет считать всякое выявление эксплуатации обманом ожиданий художественного мира, равно также работает и предположение о сущностной прогрессивности поля искусства. Один куратор, интервью у которого я брала для другого исследования, рассказала мне что однажды распространяла электронные письма о вступлении в профсоюз; и получила в ответ град обвинений, в основном звучащими как «мир искусства это наиболее благоприятный и дружеский по своей атмосфере – на что нам жаловаться и бороться?».

Многие из этих противоречий вокруг сплочения художников определяются проблематикой автономии искусств. Объединяться слишком большая работа: слишком много встреч, слишком много бюрократии и, кроме всего, слишком много времени отнимается от частного времени работы. Организация, эксплицирующая свою политическую подоплеку, ассоциируется с эстетическим догматизмом, равно как и с определенной формой (с тем, что автор должен перестать производить продающиеся товары) или смысловым объемом (с тем, что все авторы должны создавать эксплицитные политические высказывания). Этот догматизм действительно имел место и в отдельных заявлениях «Открытых Слушаний».

Я не ратую за эти конвенции как вневременные универсалии; история авангарда было полна покушений на автономию. Так или иначе, важно понимать, почему различные объединения продолжали существовать так долго и чьи интересы

коммерческие предприятия решили, что все может быть неоплачиваемым или недооплачиваемым, просто потому что такой невероятный интерес и энтузиазм вовлечены в культурное производство. Примечательно, что Менгер Ханс Аббинг и другие использовали язык подразумевающий избыток: имеет место «завышенное предложение» в случае с честолюбивыми художниками и кураторами; это «предложение превышающая спрос» обусловлена массовым художественным образованием. Таким образом, мы должны отдавать себе отчет в том, чьи интересы обслуживаются нашим энтузиазмом.

Другой, вероятно неизбежный фактор в особенностях организации художников это господство культуры знаменитостей в художественном мире и обществе в целом (иллюстрируемый огромными ценами на работы Дэмиена Херста и других). Мне видится, что это одно из укреплений капиталистических отношения в художественном мире: там, где карьерный успех становится первостепенной целью, такие самоорганизованные сообщества в форме организации приравнивается к нецелесообразным упражнениям, так как значительно более результативным оказывается оставить условия художественной практики (где и на каких условиях демонстрируется работа) на попечение галерей, кураторов и арт-менеджеров.

Все эти вопросы о деньгах, времени, свободном труде, автономии и стабильности существования в художественном поле стали явными в контексте изменений общества на протяжении последних 40 лет. Эндрю Росс иллюстрирует этот феномен в «Без галстука: Рабочее место и его скрытые издержки»,

Сегодня, когда демократия должна править всем, будет нелогично для искусства, которое направляет мир, плестись в хвосте революции... Чтобы достичь этой цели, мы будем обсуждать на собраниях художников все планы, проекты и идеи, которые будут предоставлены нам, чтобы добиться полной реорганизации искусства и его материальной базы.

Густав Курбе, письма 1870/1871

они обслуживали. К примеру, по моему опыту художественное образование по-прежнему во многом основано на уникальной природе творчества и уникальности фигуры художника. В то же время рыночный аппетит к молодым художникам (и соответствующее давление на художественную систему образования, которое должно произвести новую звезду) защищен именно этими конвенциями. История коллективизма к тому же почти совершенно неизвестна, в особенности в пределах курсов истории искусств; это в значительной степени списано в утиль как серия aberrаций и неудавшихся экспериментов.

Следующий вопрос, который я хочу поднять это о том чьи интересы обслуживаются нашей невероятной изобретательностью и приспособляемостью. В то время как я отнюдь не утверждаю, что только художники изобретательны или что условия для всех из них равны, я также сознаю, что одним из навыков, которому многие из нас научились, является создание работ и организация событий с очень малыми деньгами или вообще без бюджета. С одной стороны это позволяет нам обходиться малым и продолжать быть активными в сложных обстоятельствах. В определенной перспективе, это может функционировать как антиконсюмеристская позиция, поскольку это включает в себя замену денег временем. С другой, должны задаваться вопросы об устойчивости подобного образа жизни, который мы ведем, и как это возможно для тех, у кого есть дети или иные семейные обязательства, а также насколько это зависит от «государств всеобщего благосостояния», для тех из нас, кто достаточно удачлив для того, чтобы родиться или жить в таковом, и как это обуславливается расой, гендером, классом или статусом иммигранта.

Другой связанный с этим момент – превалирование свободного труда в культуре: неоплачиваемое стажерство, самоорганизованные художественные пространства и журналы, создаваемые в свободное время. Я была вовлечена в множество самоорганизованных инициатив, которые не могли бы существовать без неоплачиваемого труда. Но что случается когда это стало всеобщим структурным условием, когда даже крупнейшие институции или

через историю неофициальной забастовки на автомобильном заводе в Соединенных Штатах, устроенной группой молодых заводских рабочих, вовлеченных в хиппи-культуру, что протестовали против качества работы, требование не вполне традиционное для профсоюзов, исторически фокусирующихся на заработной плате и занятости полного дня. В «Новом духе капитализма», Люк Болтански и Эва Чипелло назвали

подобный феномен «художественной критикой»: требование более осмысленного типа труда и более аутентичной жизни в целом. Они доказывают, что это потерянная возможность профсоюзов и фактор, ведущий к их нынешнему тупику (когда у них возникают все большие сложности с набором молодых членов, особенно тех, кто оказывается в нетипичных производственных ситуациях и тех, кто работает в сфере услуг). Зато, по мнению авторов, это требование было принято руководством, особенно перенято новой управленческой риторикой 1990х. Обмен свободой на безопасность, или осмысленного труда на заработную плату стало использоваться как элемент трудовой дисциплины. Росс ясно показывает как бизнес мир приобрел свойства, ассоциирующиеся с кустарным масштабным производством: малый масштаб, гибкий рабочий график, обстановка непостоянства работы и слияние ролей нанимателя и работника.

Моя позиция заключается в том, что художники нуждаются в определенной форме коллективной организации более чем когда-либо, а то, что форма рабочих профсоюзов потеряла историческую инициативу, не значит, что все потеряно. Это не значит, что они должны быть «модернизированы» в неолиберальном стиле, но то, что они должны стать более творческими – как был творческим весь экспериментальный процесс существования Коалиции. Для художников это значит продолжать задавать неудобные вопросы, уже в свое время задаваемые некогда Коалицией и всегда снова требующих своей постановки.

Кирстен Форкерт (1973) - активист, художник, и автор. Она вовлечена в работу нескольких коллективов в Лондоне, включая Микрополитику, Rampart Социальный Центр и другие. Она также участвует в работе Университетского Профсоюза. Сейчас Керстин делает диссертацию в Goldsmiths College.



Report on the Alytus Art Strike Conference



The Art Strike Conference was held in the southern Lithuanian town of Alytus on June 27-29, 2008. The group did not adopt any concrete resolution either during the meeting or after it. Therefore I take it upon myself to make a very personal overview of the ideas proposed at the conference with some even more personal commentaries that could lead to a better understanding of our controversial approach to the topic. Many of the ideas presented at the conference I find of crucial importance as I try to start a real campaign

against the real construction of cultural capitalism—in this particular case, a boycott of the EU Capitals of Culture initiative, which intends to turn the Lithuanian capital city of Vilnius into a “capital of culture” next year. Since critical thought in contemporary capitalist Lithuania is very weak, we invited an international group of people experienced in this work and/or willing to contemplate the subject.

The earliest use of the term “art strike” and its short history

The revolution no longer has any frontiers; it must be thought out, it must be prepared everywhere—in all the sectors where man expends passion and energy to do what he does, else it will never triumph anywhere.
—Alain Jouffroy, “What’s To Be Done About Art?” (*Art and Confrontation*, New York Graphic Society, 1968).

Gustav Metzger in 1974 called for the first known art strike—to cease doing any production of art in the period 1977-1980 and thus to smash the international gallery system—but nobody joined him and probably nobody would have known too much about the fact if not for the second art strike, held in 1990-1993. The latter strike was called by Stewart Home. Besides propagating Metzger’s ideas, it was also intended as propaganda against artists and the arts as a social institution. It was broadly supported and spread worldwide by the international Neoists network. Some of them took on the real social responsibilities of being on strike for the whole period of the action.

“Serious culture” and life issues

A juxtaposition of art and life was taken as the starting point of British performance artist Roddy Hunter in his joint lecture-performance with Judit Bodor Hunter: “If life in the Bakhtinian sense is the world ‘experienced in actions’ then ‘culture’ is the world represented in discourse.” And so they raised an essential question: what consequence or impact in the world of life (the world experienced in actions) will Art Strike create as a parallel critique of Vilnius ’09: European Capital of Culture? To be sure, by arranging the strike as a straightforward critique of the ideological construct, we would produce one more “cultural object” instead of damaging already existing structures. The perfect illustration of theoretical hopelessness in describing life was provided by Vassya Vasiljeva (Bulgaria), who gave an example from YouTube where Jacques Derrida was trying to answer the simple question—what is love?—and looked very stupid and got angry as a result. Vassya pointed to the notion of love as essential uniting element against the structures of “serious culture.” “Love but not culture is the main factor why I am joining you here,” concluded Vassya. It echoed the conclusion made by Roddy and Judit: “Whatever we do, we must promote the gap between ‘universalized and localized life’ and ‘culture,’ between ‘sensibility’ and ‘reason,’ between ‘ethics’ and ‘aesthetics.’” I believe that this last notion is as reactionary as the positions of so-called serious culture in the capitalist society: it promotes

the same alienation that already exists; it is just that the matter is viewed from the opposite angle. Emotion cannot be separated from reason—this would look as artificial as reason without emotion. But as for other gaps—those already created, and there are even more gaps around—the main thing is somehow to return from all that fragmentation to the wholeness of the life, which I really agree should be not separated from culture, but rather cleansed of its superficiality. Here, I would like to move forward by quoting the position taken by Saulius Užpelkis (London): “We should start again talking about the supersession of art. Also, how does art become subversive of the social order? What are the possibilities for transformations of everyday life? Other people have to be brought into play, people who are or had been oppressed, people who are interested in social equality, but have no time for the art world’s elite games of prestige and posing. Unpaid cooperation, a kind of gift economy. Instead of the refusal of art, I say the art of refusal. The art of refusal is the art of living.”

Critique of the artistic role in the capitalist society

During the conference, Kasparas Pocius presented what is probably a mostly exceptional case of artistic activism in Lithuania based on the protest of and struggle against the processes of privatizing social spaces. This struggle was partly reflected in the national representative art project presented by the established artist couple Nomedas and Gediminas Urbonas at the Venice Biennale. The author was one of the most active activists in the movement initiated by

edition of *Assault on Culture*, 2008).

So if we follow this path, we would find the main position somewhere between artistic work and activism. The biggest problem of contemporary artists lies in their true bourgeois consciousness. Besides their inherited wish to mock capitalist society in general, they usually do not recognize that their artistic production creates and strengthens that same capitalist society. Usually, they barely make a living from their professional activities, but they still do not want to lose their illusion of getting to the promised land of prosperity. As Dmitry Vilensky sincerely confessed, his colleagues tried to dissuade him from taking part in such an ambivalent conference that “brings neither money nor fame.”

Martin Zet tried to find more sophisticated reasons for rejecting an active position: ageing (it is much nicer to be revolutionary when you are young, but it’s better to act like a reactionary when you get older), a noncommittal stance (it is better to hire some professional revolutionaries to fight instead of us), and retaining the privileges accrued from one’s social duty as an artist. But the logic of the capitalist structure is such that those who follow the rules are usually bargained away, while it supports upstarts so as to recuperate them later on. So there is nothing to lose so far as art has no other role in capitalist society other than to perform reality, and if reality turns to be undesirable it is easiest just to pretend that it is also illusory.

We do believe that a coherent and disciplined association for the realisation of a common programme is possible on the bases worked out by the Situationist International, provided that the participants are so rigorously selected that they all demonstrate a high degree of creative originality, and in a sense they ceased to be “artist” or to consider themselves as artist in the old sense of the word.

Situationist International, 1964

the above-mentioned artists. His critique took aim against the empty performativity of so-called political art, which now acquires new forms of quasi-activism and is just as manipulative in its essence. This statement was opposed by Dmitry Vilensky, who suggested that the complex nature of contemporary capitalism and the public sphere is not totally homogeneous and reactionary, and that it is urgent that we take over the means of production and use different venues as spaces for struggle, agitation, and propaganda. He also noted that today the most effective way to influence and change the system is to combine different strategies of exodus and autonomous participation. To follow the publications of Stewart Home, it should be clear that one of the essential points for today’s struggles is for artists “to destroy their own privileged role as specialized non-specialists, and the Art Strike Biennial is one way of drawing them towards a place where they can live out the death of art.” Definitely, the Art Strike Biennial should become a place where, instead of artists being ashamed of doing bad art, they should be ashamed of doing any art show and simply use their own creativity to experience everyday life instead.

The question of who is an artist and who an activist was also raised (Johannes Paul Raether). A possible answer could be found in Stewart Home’s description of the relationship between the artistic and the political:

Since the aim of revolutionary struggle is to regain our humanity by overcoming all the separations between the physical, intellectual and emotional aspects of our lives, then obviously we cannot combat alienation through politics or culture alone—but rather we should aim to overflow all capitalist canalizations, including the separation of culture and politics. After 1962 the Debordists privileged politics over culture, and after 1966 Fluxus fell into the opposite error of prioritising culture over politics; it is the correct but ever changing balance between these two poles that we must continually seek out. (Introduction to the Lithuanian

Strikes and fashion

Here, it would be appropriate to close with the historical example provided by Stephanie Benzaquen: “According to Malcolm Barnard (*Fashion as Communication*), clothing is ‘used not only to constitute and communicate a position in (the) social order, but also to challenge and contest positions of relative power within it.’ Two strike movements exemplify this statement: first, the 1909 shirtwaist strike in New York City; second, the wave of strikes in the southern textile mills in the late twenties and early thirties. In both cases, the press covering the strikes was often more interested in what the women were wearing than in the goals they hoped to attain. It goes without saying that female strikers were hardly accorded respect as workers. In 1909, the women overdid their attempts to be in vogue. They donned hats adorned with multiple feathers, faux flowers, oversized bows, jewellery, lace blouses, fur accessories, french heels. Their colorful ensembles became a bone of contention and enraged the middle- and upper-class suffragettes who thought the gaudy colors distracted from the women’s cause. Male strike leaders did not appreciate this, either, because they wanted to play on society’s pity and portray the workers as frail and downtrodden. Twenty years later, there was a dramatic change of style, as fashion design had become a cultural phenomenon. The women strikers were dressed in red, white and blue regalia. They eclectically mixed overalls—a typically male work outfit—and men’s caps with barrettes, necklaces, blouses, silk stockings, and fire-engine red lipstick. These two styles might be seen as stark contrasts. Yet each group had created a ‘hybridized’ style that served as a visual representation of their cultural status as both women and workers.”

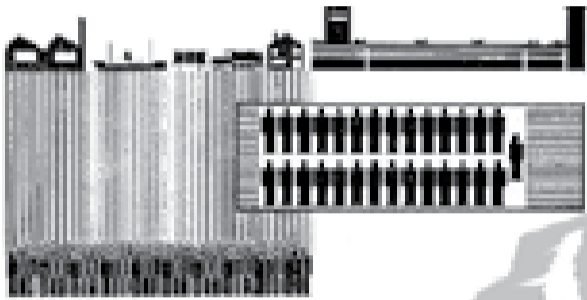
So, we are calling for Art Strike 2009 as a real pre/anti/post-cultural figuration! Join us in Alytus on August 18-24, 2009!

Redas Diržys, Second Temporary Art Strike Action Committee (Alytus), November 2008.

Redas Diržys (b. 1967) lives and works in Alytus (Lithuania) and is known for his social interventions, performances, and socially engaged practices (teaching, lecturing, writing, and exhibiting). Since 1993, he has run unofficial initiatives of various locally based international art events, which eventually took the shape of the Alytus Biennial. He is also associated with such international artistic structures as ZCCA-Libušin, IAPAO, and SPART Action Group.



На семинарах по Художественным Забастовкам, прошедшей в Алитусе в 27-29 июня 2008 года не было принято никакой конкретной резолюции ни во время ни после встречи. По этой причине я беру ответственность сделать несколько субъективный обзор прозвучавших идей с некоторыми даже более субъективными комментариями, что могут вести к более глубокому пониманию противоречий, появляющихся при приближении к подобной теме. Многие из идей, представленных на конференции, я расценил как ключевые в деле подготовки настоящей кампании против механизмов экспансии культурного капитализма – в частности бойкотирования инициативы превращения Вильнюса в Культурную столицу Европы в 2009 году. Поскольку критическая мысль в современной капиталистической Литве очень слаба, были приглашены опытные представители интернационального контекста – те кто был готов к рассмотрению подобной проблемы.



Раннее использование понятия “художественная забастовка” и его короткая история:

“У революции больше нет каких-либо пределов; она должна осмысливаться и готовиться везде – во всех сферах, где человек страстно реализует себя в любом деле, иначе она не одержит победы нигде” - Алэн Жюффруа (“Что делать с искусством?”, 1968).

Густав Метзгер в 1974 призвал к первой известной Художественной забастовке и к тому, чтобы прекратить изготовление всякой художественной продукции в период с 1977 по 1980 и сломать, таким образом, международную галерейную систему, но его никто не поддержал, и, вероятно, никто бы так и не узнал об этом факте если бы не вторая художественная забастовка, проведенная в 1990-1993, когда Стюарт Хоум сделал своей задачей распространение идей Метзгера с целью пропаганды против художников и искусства как общественного института. Он был многими поддержан, а идея забастовки – распространена по всему миру интернациональной сетью Неоистов. Некоторые составили себе труд бастовать весь объявленный период.

“Серьезная культура” и жизненные вопросы:

Антитеза искусства и жизни была взята как начальная точка британским перформером Родди Хантервего совместной лекции-перформансе с Джудит Бодор Хунтер: “Если жизнь в Бахтинском смысле есть мир “познаваемых в действии” то “культура” есть мир, отражаемый в дискурсе”. Таким образом, они подняли сущностный вопрос «какое соотношение или столкновение в жизни (как мира познаваемого в действии) создаст Художественная забастовка как параллель к критике мероприятия ‘Вильнюс’09: Европейская столица Культуры?»». Несомненно, по способу организации забастовка как передовая критика идеологических конструктов, произведет, тем не менее, еще один “культурный объект” вместо того чтобы нанести ущерб уже существующей системе. Идеальной иллюстрацией безнадежности теоретического описания жизни является пример предоставленный Васси Василжевой (Болгария), ролик, в котором Жак Деррида пытается ответить на простой вопрос о том, к чему любовь..., и выглядит довольно идиотски, отчего начинает злиться. Васся обращается к представлению о любви как сущностного соединительного звена в борьбе со структурами “серьезной культуры”. “Любовь, а не культура оказывается той главной движущей силой, что связывает меня сегодня здесь с вами” – заключила Васся. Это совпадает с выводом, сделанным Родди и Джудит: “Что бы мы ни делали, мы должны содействовать разрыву между “универсализованной и локализованной жизнью” и “культурой”, между “чувством” и “рассудком”, между “этикой” и “эстетикой”. Я полагаю, последние понятия столь же реакционны, как и позиции так называемой “серьезной культуры” в капиталистическом обществе – что способствует дальнейшему отчуждению, но просто высказаны с другой точки зрения. Эмоция не может быть отделена от мысли – это выглядело бы столь же искусственно как мысль без эмоции. Что до всех прочих разрывов – что уже созданы или еще только будут – важнее всего преобразовывать

фрагментарность жизни в целое жизни, которое не должно быть отделено от культуры, но, напротив, избавлено от подобных поверхностных инвектив. Здесь следовало бы пойти дальше – к положению, сформулированному Солиус Уюпелкис (Лондон): “Мы снова должны начать говорить об отменяющей систему искусстве. К тому же, как искусство может стать подрывным в отношении существующего общественного уклада? Каковы возможности преобразования повседневности? Иные люди должны быть наконец брошены в игру – угнетенные или бывшие угнетенными, заинтересованные в социальном равенстве, не обладающие свободным временем для элитных игр престижа и позирования в художественном мире. Безвозмездная кооперация, своего рода экономика дара. Вместо «отказа от искусства» я говорю «искусство отказа». Искусство отказа есть искусство проживания”.

Критика роли художника в капиталистическом обществе: Во время конференции Каспарас Почиус представил исключительный случай художественного активизма в Литве, который базировался на протесте и борьбе с приватизацией общественных пространств, превращенный затем в репрезентативный национальный арт-проект – «Кинотеатр Литва», представленный парой заслуженных художников Номеда и Гедиминас Урбонас на Венецианской Биеннале. Автор был одним из наиболее активных участников движения, инициированного этими художниками. Его критика была заточена против пустой перформативности так называемого “политического искусства”, которое сейчас достигает новых форм квази-активизма, но столь же манипулятивно в своей сущности. Это заявление вызвало возражение Дмитрия Виленского, предположившего, что природа современного капитализма и публичной сферы более сложна, она не тотально гомогенная и реакционная, и крайне необходимо захватывать средства производства и использовать различные места как пространства борьбы, агитации и пропаганды. Он также заметил, что сегодня наиболее эффективным способом воздействия на изменения системы является комбинация разных стратегий исхода и автономного участия. Следуя публикации Стюарта Хоума стоит заметить, что одним из наиболее существенных моментов сегодняшней борьбы в художественной сфере является “разрушение собственной привилегированной роли художников, как специализирующихся неспециалистов, и Художественная забастовка, проходящая каждые два года, есть способ

полюсами, но всегда меняющийся, что мы и должны постоянно отслеживать” (Вступление к литовскому изданию “Нападки на культуру”, 2008). Таким образом, наш путь лежит между искусством и активизмом. Крупнейшая проблема современных художников лежит в их невероятной концентрации буржуазного сознания. Кроме их унаследованного желания высмеивать капиталистическое общество, они обычно не распознают, как их художественная продукция создает и усиливает те же отношения господства и подчинения. При том, что они с трудом выживают при своих профессиональных занятиях, они по-прежнему не хотят расставаться с иллюзией движения к обетованной земле личного преуспевания. Как Дмитрий Виленский искренне признался – его коллеги пытались отговаривать его от участия в такой двусмысленной конференции, “которая не приносит ни денег, ни славы...”. Мартин Зет, в своей обычной ернической субверсивной манере, пытался предъявить более замысловатые причины отказа от активной позиции: старение («намного приятнее быть революционером, когда ты молод, но лучше вести себя пореакционнее, когда начинаешь стареть»), неопределенность («лучше нанять несколько профессиональных революционеров для борьбы вместо нас») и удержание заслуженных привилегий вместо принятия социальных обязанностей художника... Так что терять особенно нечего, если искусство не имеет никакой роли в капиталистическом обществе, кроме как разыгрывать реальность, и если реальность становится нежелательной, то самым простым будет просто делать вид, что она тоже иллюзорна.

Забастовки и мода: В заключение хочется привести весьма показательный исторический пример, приведенной Стефани Бензакен: “в 1909 «забастовка швей» в Нью-Йорке, затем в поздних 1920х – ранних 30х волна забастовок на южных текстильных фабриках. В обоих случаях, пресса, освещающая забастовки, была зачастую более заинтересована в том, как одеты женщины, нежели целями, которыми те задавались. Само собой разумеется: забастовщицы тогда вряд ли вызвали уважение как рабочие. В 1909, женщины несколько утрировали свою борьбу, чтобы попасть в моду. У них были шляпы, украшенные многочисленными перьями, искусственными цветами, раскрашенные брови, драгоценности, блузы на шнуровке, меховые аксессуары, французские каблук. Их красочный вид стал причиной раздора и привел в ярость суфражисток среднего и высшего класса, полагающих, что кричащие тона идут вразрез с целями. Мужчины-лидеры забастовки также не особенно восхищались этим, так как стремились апеллировать к общественной жалости и изображать хилых и придавленных рабочих. Через двадцать лет произошла резкая перемена в стиле, так как дизайн одежды стал культурным феноменом. Забастовщицы были одеты в красное, белое и синее. Они эклектично сочетали рабочий халат – типичная мужская рабочая одежда – и мужскую кепку с заколкой для волос, с украшениями, шелковыми чулками и красной цветастой пожарной службы помадой. Два этих стиля могут быть в абсолютном контрасте

Мы полагаем, что последовательная и дисциплинированная организация для реализации общей программы возможна на базе, разработанной Ситуационистским Интернационалом, при условии, что ее участники будут строго отобраны на основе высокого творческого уровня, и при этом они должны прекратить быть “художниками”, или рассматривать себя как художников в принятом значении этого слова.

Ситуационистский Интернационал, 1964

привлечения их в место, где они смогут выжить в ситуации смерти искусства”. Именно Художественная забастовка, проходящая каждый два года, должна стать местом, где вместо того, чтобы стыдить художников за то, что они делают плохое искусство, они будут порицаемы только за создание галерейного искусства, подменяющего возможность расходувать свою творческую энергию на прямое проживание повседневности. Также был поднят вопрос отличия искусства от активизма (Йоханнес Пауль Рэтер). Возможным ответом было бы описание отношения между художественным и политическим, принадлежащее Стюарту Хоуму: “Поскольку цель революционной борьбы восстановление нашей человеческой сущности через преодоление всех разделений между физическим, интеллектуальным и эмоциональными аспектами нашей жизни, постольку очевидно мы не можем сражаться с отчуждением только в политике или искусстве по отдельности – напротив, мы должны стремиться выйти за пределы всего капиталистического устройства делений, включая разведение политики и культуры. После 1962 года деборианцы наделяют большей привилегией политику, а после 1966 Флуксус впадает в противоположное заблуждение приоритета культуры; это баланс между верными

но, тем не менее, каждая группа создала ‘скрещенный’ стиль, служивший визуальной репрезентацией их культурного статуса как одновременно рабочих и женщин”. И так, мы призываем к Художественной забастовке 2009 как настоящему пре/анти /пост-культурному конструированию! Присоединяйтесь к нам в Алитусе 18-24 августа в 2009 года!

Редас Диржис, Центральный Комитет Второй Современной Художественной Забастовки (Алитус), Ноябрь 2008

Редас Диржис (р. 1967) художник, живет и работает в Алитусе (Литва) Организатор Арт-Биеннале в Алитусе



The Story of the Glorious Rise and the Fall of a Performers Network

In 2005 the Institute for Primary Energy Research (IpfP*) joined the newly formed discussion network "Involved in performance"*** in Berlin. Our intention was to discuss deteriorating working conditions with fellow artists. From the inception of the discussion network ideas and hopes were floated that these discussions would eventually lead to direct action. While the first few meetings did foster interesting discussions and fanned hope that effective

protests could be organized, later meetings quickly became repetitive. This was due both to new participants often raising issues already discussed before they joined and to the broad range of interests, experiences and political awareness represented in the group. After a few months the meetings lost their early drive and energy and finally they stopped altogether. All that remained of the network was a mailing list with very little traffic. In this

situation IpfP decided to intervene: A proposal for direct action at the German Tanzkongress*** (the day X referred to in the email headers) was made on the mailing list. The discussion that ensued on the list is reproduced below together with the findings from the IpfP-committee of inquiry concerning the failure of the initiative and with its analyse of the story according to Propp****:

X – 28 days 24.3.06: Hello everybody, is there still **somebody** here who's interested in protesting against lousy working conditions? **I** propose to write, print and distribute a flyer for the Tanzkongress*** [...] As a headline **I** could imagine: "We just want your money, honey, we don't want your love!" So, who is interested in helping in this activity?
Cheers Martin

Entrance of the tragic hero with knowledge in pop culture in order to resolve initial misfortune or lack

X – 26 days 26.3.06: hi:
I am not sure who **I** would be protesting against there [...] my dilemma is that **I** am not to be around at the congress. working in fact in another country for my survival!! Keep me posted and if **I** can do anything from a distance **I** will.
Raphael

Double agent: helper and villain

X – 25 days 27.3.06: hello everybody, yes that is good. but the title is not 100% convincing: what about: "We just want money, honey, we don't want your faked love" or "We want to work with and not against" [...] **I** will not be in Berlin for the Tanzkongress and **I** am holding me back (but not 100%) from the Berlin institutions but **I** would like to help before **I** leave on the 9th of April for this flyer or organization about other actions.
all the best Fred

Helper with ambitions to take over the hero's role

X – 23 days 29.3.06: Hi there,
I would like to mention that even if this action is a protest it should not only rant about the lousy conditions but offer alternatives to improve things - like wage standards, ways to make things more transparent, easier access to funding (meaning not only via the institutions). [...] What about a little information stall in front of HdKdW*****? **I** won't be able to be involved a lot myself though ...
Susanne

Another villain opposing the hero's proposal

X – 22 days 30.3.06: hi,
yes **I** think it is better to give also a positive approach, for more transparency; (...) At the moment **I** cannot write more than these very little proposals. Has **somebody** a bit of time to collect the proposals and edit them on one document?
best Fred

X – 22 days 30.3.06: Hallo everybody,
I'll try to write a proposal this weekend. **I**'d appreciate if **you** could send me all the material **you** have that could be useful when writing this flyer. **I**'ll post my text early next week.
all the best Martin

Action of hero asking the dispatchers' help

X – 18 days 03.4.06: Hello everybody,
[...] The text turned out much more aggressive than **I** thought it would. [...] So please give me some feedback on this. [...] Another big question is: Who is willing to sign this flyer? **I**'m quite willing to sign it, but **I** realize that **some people** might be afraid that such criticism would diminish the prospects of any further application sent to Bundeskulturstiftung*****. [...] So instead of signing it individually **we** could sign it as a group? [...]
Cheers Martin

Hero unwittingly helping the enemy

X – 14 days 7.4.06: dear ...,
great, that you went for it and wrote this biting text. Many things are getting very much to their point! A little remark where **I** differ from your opinion or where **I** feel the need to discuss relates to the last point (...) If more than 15 people from involved in performance are going to sign **I** am for sure part of them.
many regards Helga

Hero is tested and interrogated

X – 14 days 7.4.06: hello,
yes the text turned out to be quite aggressive. **I** would not sign it the form it is. For **me** it is a problem to address specifically the Bundeskulturstiftung with who **I** have much less problems than **I** have with the Senat and Hauptstadtkulturfonds and HAU.***** The problems **you** point might be true but the Stiftung make things possible that are far more advanced than the misery of the Berlin politics. of course it is not with no problems and **I** agree but for me the urgency is somewhere else. [...] **I** would suggest the following corrections which are probably badly written (please correct me) and **I** would like to continue to work on it. Please comment more soon
all the best Fred

interdiction is circulated and addressed to the hero

X – 11 days: 10.4.06: dear [...], dear all,
[...] personally, **I** would be interested in a simple flyer that a bigger number of **us** would be ok to sign 1)gathering the most common interests, and 2) proposing a very concrete list of demands concerning cultural politics in berlin. [...]
greetings, Anja

Villain delaying action

Day X: The Tanzkongress

X + 9 days 30.4.06: hello dears,
I want to come back to the flyer. The Tanzkongress has past, but that does not matter. **I** have finally been dropping in to Tanzkongress and realized that it had nearly nothing to do with my reality of making and thinking things. Mainly, this may be due to its general format. **I** could not get rid of the impression, that nearly nobody spoke of concrete problems, neither in the making, nor in the knowledge production. Cultural economics and politics were not largely discussed, even when the panel proposal suggested that. It felt as if people were very content to attend a moment, where dance in Germany - within the realm of the other arts - frees from its conjured victimized status quo in order to become something like a new will to power, strangely enhanced by identitarian terms... As **I** had as well quite some problems with the proposal for the flyer and would not have signed it that way, (sorry for the silence, tried to write another one but lack of time...), **I** propose to gather again to do another flyer. [...] One of the main unresolved questions for **me**, which showed up as well in Martin's letter, is whom **we** want to address to. [...]

Bestissimos Ivonne

X + 13 days 4.5.06: hello everybody,
[...] **I** would like to discuss some questions before **we** meet in June. In **my** opinion a flyer / open letter can serve two purposes. One purpose would be to petition those in power to alleviate some problems **we** face. Another purpose would be to create a debate around the issues important to us. Not to make too many words: If **we** decide on the petition style open letter **I**'m not interested. In **my** experience this is a waste of time and will not do any good. [...] So **I** propose an open letter to start a debate. And **I** would think that the best way of starting such a debate is by polarizing [...] **I** don't think that we should solely attack and criticize the Bundeskulturstiftung, that would have been good at the Tanzkongress. **I** do think that we should not be too civilized in our choice of words. PS: [...] **I** would be interested to know why **my** [flyer] proposal was not 'on the mark', if the Tanzkongress was nothing but a 'new will to power'.
Martin

Entrance false hero

Hero returns

Conrad: In retrospect it would have been better to propose a form of protest that does not require physical presence. However the Internet does not seem to be the best place either as can be seen later on.

Rut: Here we see that love is actually what we want - it should just be real and not faked. And that's one of the basic problems of artists who stand in the lime light: wanting to be loved. Loved by the mighty and powerful. Already in the very beginning of the debate there is no room for radical change such as appropriation of the means of production.

Rut: 1) The institution that provides the subsidy cares about the product and not about the production. The institution has as a strong interest to present something representative of the cultural live of Germany. Interesting artists might have an interest in something more risky, vulnerable or experimental. 2) In spite of her proposals which are energy consuming and most probably doomed to fail (which means: even more energy is needed for a long process) Susanne states in the same letter, that she won't be able to be involved a lot herself. Who does Susanne think will be able to be involved a lot?

Conrad: Martin, a disguised member of the IpfP tries to provoke some reactions from the network. The provocation is twofold: he proposes to verbally attack the arts institution with the biggest budget and he asks everybody to sign with their name.

Rut: In most circumstances a signature is meaningful, but this is especially true in the world of art, where it relates to and symbolizes authorship. Martin's proposal to sign as a group does not make any sense: There is almost no difference between artists using a collective signature or signing as an individual. The problem is rather that the artist would sign a work of art (and artists see everything they sign as a work of art) which he did not create himself and which he does not completely agree with. So this is not only a problem of signatures but also one of mistaking a protest flyer for a piece of art.

Conrad & Barbara: a last minute proposal to start from scratch. 11 days from the planned action. This may indicate that all networks struggling for better working conditions should consist of artists that are already established only. They have all the money they need to produce their performances and thus don't need to argue with each other about money. In addition they also have no reason to talk about money within the context of working conditions.

X + 15 days

6.5.06: dear listers

thanks for opening the discussion. there is something in the format of open letters which seems unexplored or still to be reinvented for me or at least to be used. They exceed what might be projected as addressees, since they are open (as in every show). So they never just address "persons in power", even if that would be the goal. Maybe I do not conceive power the same way as you, even if some people are in positions to distribute money and decide politics, even if we live in control societies etc., [...] power [...] nothing that you can only maintain, but what enables you to act. [...] The mere fact to try to articulate some common points, [...] especially in Germany, [...] is not a common practice, as there is not such thing as a "liberal public", well then we have to invent it. Address an open public we would like to have. I guess this is what you mean by the open letter as opener for a discussion. Yet, why do you want to polarize? Whom? Into what sections? [...] In my little more or less personal account on the Tanzkongress, [...] what I called new will to power was my astonishment concerning a consent of large parts of the audience, at least those who expressed via applauding or speaking, to underscore conservative techniques of dancing or knowledge production, sentimental approaches to autonomy of dance, the new emphasis on education as super important issue etc. [...] So concerning your proposal, I would like to opt for an open letter, which corresponds in its format to our articulations as an open discussion, which addresses people involved in performance and others, less with the wish to polarize but to name problems, as a way to search for something which is adequate to our wishes and realities and which might be an effective articulation of change. Is this clearer?

best, Ivonne

X + 16 days

7.5.06: Hallo ..., hey everybody,

[...] I want to polarize because I want to find out where people stand. Polarization is also a social experiment whose results tell you about the power relations in society. And a successful polarization creates a differentiation that enables and informs debates. [...] The question remains whether [...] the conservative turn at Tanzkongress was not to be expected. Precisely because the Stiftung is part of a government of one of the most ambitious western states, precisely because the Stiftung is formed (and informed) by these ambitions such a development was predictable. In my opinion the way we deal with the Stiftung should be critical of such ambitions and not trying to make excuses for it. In these post-modern times cultural politics are very closely linked to power and we as cultural producers need to be aware of how close we are to participating in the discourses of power. That is why a flyer similar to my proposal could have been rather interesting. In it some artists criticize the power discourses and cancel their implicit compliance with them while at the same time insisting on more social rights. [...]

Martin

X + 17 days

8.5.06:

YES through the public to the politicians? A public affaire that polarizes? Actions: 1-articulate our problems, critiques and positions, about the cultural politics and organization that control us. 2-how we think these organizations should ideally be. (that (2) might need to be individual. each one works different. at the end this could point out diversity of organization that people involved in this debate seems to need. that might be the specificity of the field and that the direction the institution should think.) 3- so maybe not one letter but a lot of different letters of course that is an impossible task but on the way we might meet something like one concrete proposal to write down.

Nadja

X + 58 days

18.6.06: chers listers,

we decided to cancel the long ahead planned meeting. everybody seems to be quite busy right now and we got very few responses at all from the list. So if there still is the desire to write this open letter(s)/ critiques, demands, wish list, maybe the best possibility is to proceed by proposal via mailing list.

have a beautiful Sunday, Ivonne

X + 59 days

18.6.06: dear cultural-politicsz,

What a pity! I came back from Paris today in order not to miss this meeting. About your proposal to do it all via internet: that might be great for other people, but I know I'm not an internet-communicator. I need to see faces and people for this kind of things, to make it happen. So I propose: even if we are a group of three people, let's do it. Who wants to meet with me to write some stuff and finish up what we started already ("this open letter(s)/ critiques, demands, wish list")?

Nadja

Uli: The paradox of the good artist - example #1: Only a good artist can reinvent an open letter, and neither Ivonne nor IJPF succeeded.

Uli: The paradox of the good artist - example #2: Only a good artist can invent a good public, we didn't succeed.

Uli: The paradox of intervention: As we tried to invent a liberal public, as a revenge the public invented us - polarized into fraction, and no signature - which is a problem, when you want to sign a letter.

Uli: The paradox of standing while dancing: How can we speak of standing, when want to dance and how can dance when we speak of speaking? All of this is extremely conservative!

Uli: The paradox of the good artist - example #3: Only good artists can imagine an ideal organization, we didn't succeed. It follows that since only good artists have enough imagination to change society, only good artists should form networks.

Pursuers undermine hero

False hero presents unfounded claims

Princess becoming the new hero

Extracts from the performance "Money Honey" by Institut für Primärenergieforschung in 2007, supported by Fabrik Potsdam. Thank to /Involved in Performance/ and everybody who followed and criticized the process.

Glossary:

***IfPF:** the institute for primary energy research examines working- and production conditions by different means and in different roles: this time as the committee of inquiry concerning the failure of the initiative www.ifpf.net
****involved in performance:** open assembly of diverse artists in the field of performing arts, among them many

dancers / choreographers who met in 2005 <http://involved.minimeta.de>

*****Tanzkongress:** national forum for experts in the fields of dance, choreography, education, criticism, scholarship, production and cultural policy, attended by 1.700 participants from Germany and abroad to discuss practical and theoretical issues under

the keynote theme of "Knowledge in Motion". www.tanzkongress.de

****** Vladimir Yakovlevich**

Propp: Russian formalist scholar who analyzed the basic plot components of Russian folk tales to identify their simplest irreducible narrative elements.

******* HdKdW House of World Cultures** (Haus der Kulturen der

Welt), where the Tanzkongress took place

******* Bundeskulturstiftung =** Stiftung: national funding institution for the arts

******* Senat, Hauptstadtkultur-fonds, HAU:** local and federal funding and producing institutions for the arts in Germany

Павел Арсеньев >>> Записки активиста-авторитария

Комментарий к одной истории расцвета и заката сетевой организации перформеров.

В 2005 году группа перформанс-художников под названием «Institute for Primary Energy Research» (IFPF – институт исследований базовой энергии) присоединился к только что сформированной дискуссионной сети «Вовлеченные в спектакль» в Берлине. Задача этой сети заключалась в осуществлении совместного анализа ухудшения рабочих условий художников, участвующих в работе театров, спектаклей и других сценических искусств. Начиная с отправной точки дискуссии идеи и надежды части участников предполагали, что эта дискуссия ведет к прямому действию – защите своих прав и привлечению внимания к своему положению. Если первые встречи таили интересное обсуждение и разжигали надежду на то, что эффективные протесты могут быть организованы, то вскоре среди участников обнаружился большой разрыв в интересах, опыте и политической компетентности. После того, как первоначальный кураж был потерян, а от сети перформеров осталась только рассылка с низким трафиком, IFPF решил вмешаться, предложив акцию прямого действия на Немецком Танцевальном Конгрессе, заключающуюся в распространении протестного флаера - открытого письма. Но и эта акция, в соответствии с какой-то подспудно знакомой и по другим сферам современных производств динамикой, обрекается в процессе обсуждения сперва на откладывание – для более детальной подготовки и более консенсусно составленного письма, а затем и вовсе на немую отмену – ввиду невозможности сведения символических стратегий участников к единому знаменателю солидарного действия. Идея акции увядает под нерегулярное накапывание электронных писем на рассылке, первоначально предложенный сценарий критикуется будто именно за то, что он был вообще предложен. Подписи под петицией собрать также не удается, поскольку художники ценят их на вес идентичности собственного гения, путая их с подписями на холсте. Является ли это аргументом в пользу индивидуализма творчества и 'одиночества пикетирования' современного культурного поля – перед лицом авторитарности энтузиазма отдельных участников возможной манифестации? Является ли это в свою очередь доказательством неизбежности сгущения субъектности на определенных узлах сети и тактики «большевистской диктатуры» в случае, если мы хотим все-

таки произвести некие коллективные действия? Значит ли это, что на уровне подготовки акции можно оставлять за скобками опасения и обвинения в авторитаризме, или, напротив, с «этого все и начинается»? И что, собственно, «начинается»?

Примечательно, что участник, предложивший первоначальный вариант провокативного заголовка флаера-петиции - «We just want your money, honey, we don't want your love!», для распространения на Tanzkongress («Сладкие наши! Мы просто хотим ваших денег, нам не очень-то нужна ваша любовь!») – обращение к ведущей грантодающей институции в Германии), в дальнейшем настаивает на поляризации позиций участников. Подобная процедура предполагает не ослаживающее противоречия реформирование институции, но выявление фронта борьбы с целью более существенного преобразования властных отношений на данном сегменте культурного производства. Известное дело, для того, чтобы объединяться, сперва нужно как следует размежеваться. Тогда как остальные, более миролюбивые и менее продуктивные (кроме редакций первоначального заголовка петиции не предлагается практически ничего), участники рассылки склоняются к необходимости поиска компромисса – в том числе с институцией, и прямо высказывают благоприятное опасение в перебое потока грантов после подобной акции протеста.

Смешнее всего намеки на «тоталитаризм» отдельных активистов звучат притом, что весь спор о степени радикальности акции происходит среди участников, пусть и критических по отношению к институции, но в своем дискурсивном горизонте не предполагающих некоего принципиального переустройства художественной системы, и лишь взывающих к более исправному финансированию критических высказываний. Наставшая на том, что критика институции должна поддерживаться самой институцией (что было бы высшим пилотажем и для художников, и для институции, если бы в этой схеме опять не являлся призрак всеобщего довольства), художник признается, что уже не помышляет радикального жеста, совершенного из точки, никак не соприкасающейся с властью. Ведь если архив всегда развивался за счет анти-архивных манифестаций различной

степени буйности (доходивших в футуризме и до тезиса о необходимости уничтожения самого архива), то сегодняшняя институционально обусловленная размягченность художественного сообщества может, в том числе, служить иллюстрацией того, как лояльность к культурной власти ведет к дефициту внятной инновации, ранее обуславливавшейся исходной негативностью. Радикальная критика может быть родом только из внеинституционального пространства; в том случае, если она будет достаточно художественно состоятельна и, главное, политически последовательна, она дойдет (во всех смыслах) и до институции. И вот тогда встанет сложнейший вопрос консоциативизма (растворения радикальной оппозиции во властных кругах) и необходимости «сохранения революции в нетронутый геройской категории». А называть (и вообще знать себе) цену заранее значит не только исключать саму возможность конституирования альтернативного культурного ландшафта, но подписывать акт о даже-внутрисистемной капитуляции. Иногда таковой сохраняет (художественную) жизнь, но не более.

После всей дискуссии, невольно заставляющей отстраниться от этого «сказочного безобразия» и увидеть ее чуть ли не с Пропповской дистанции структурных универсалий, предполагающих здесь свое «испытание сном» и «бегство с бросанием гребешка», на рассылке появляется последнее письмо «волшебного помощника», явившегося в Берлин для участия в запланированной акции и призывающего к проведению акции, даже если в ней будет участвовать всего 3 человека. А с ним и долгожданный исход – из виртуальности в действие. И в этой ситуации, возможно, единственным решением действительно могут быть только подобные маргинальные манифестации, бойкотирующие массаж потока грантов и расширяющие горизонт протеста до возможности принципиально автономного - и от институций власти и от «устаканившейся» сети активистов - действия.

Павел Арсеньев, активист, поэт, со-координатор Уличного Университета в Петербурге, редактор поэтического альманаха "Транслит".



Max Klebb – collectivizing antinational refusal

Max Klebb (1) seeks to unite art workers in the task of anti-nationalism. Art might be just one more branch of the culture industry, but this perspective on its commodity status formulates not only art's limitation but also positively positions its participation in social processes. From this position in commodified culture, art might function as a lever to pull open the contradictions to

which it is subjected. In attempting to base Max Klebb's political action in art on its intrinsically affirmative character within capitalist societies, our attempt for an anti-national action starts from the acknowledgement of art's limits. We base its politicality on the reality that needs to be defeated and not on an artistic romanticism that tries to escape from it. At present, there is no revolution on the horizon, but nevertheless (and maybe even because of this) there are numerous artistic projections of revolution. Ignoring reality's overpowering forces may be blissful but countering them with projected artistic omnipotence leads back into the long-established forms of art's function in the reproduction of the capitalist nation-state. In it, art represents a romanticist but constitutively unreal dream world. This is the major strategy of documenta and the biennials: to call for aesthetic avant-gardes with slogans coined by long-undermined revolutions. They are politically irresponsible vis-à-vis the revolutionary past as much as the counterrevolutionary present. Such pretensions of a purely aesthetic revolution stabilize first and

foremost art's role as an aesthetic substitute for political action. Art cannot replace revolutionary politics. It cannot prefigure a revolutionary collective movement because, in its present state, its production is recognized only as a representation of inconsequential forms of individuation. The artist, as a figure of capitalist production, is still defined by the irregularity of his work relations, as much as by the exceptionalism of his product, even if both follow closely defined conventions. Highly differentiated, sometimes even opposing spheres of representation within the art field such as the "market artist" as well as the "exhibition artist" ap-

proximate the trends and formal demands of the art market or imply those of national funding. None of them can be played against the other, forcefully rejected or outrun, since they both fulfill a fundamentally representative role for contemporary capitalist society. While it would certainly need a general revolutionary movement to overturn the market and capitalist relations of production in total and thereby end the catering of art markets to the contemplative fashions of societies, it is the "exhibition artist" as well as "exhibition art" that currently fulfill the basic ideological needs of present-day European nationalism: representation of a cultured and thereby totally self-referential criticality. In the European context, art more and more regresses towards being anticipated as the nation's exteriorized critical conscience. When it is pulled off the market, art diffuses into the state. Even individual artistic contempt for national culture today functions, willingly or unwillingly, within the scheme of such critical appreciation and thus might be converted into national proof of self-criticality. This is why Max Klebb sees a need for a collective anti-national organization in contemporary art. As exhibitions like documenta and others have shown in recent years, the exhibition value of an artist or an artwork today is intrinsically bound up with its capacity for prefiguring political states of reflection or, where a more agitation-like surface is desired, even those of political action. This state of criticality has, as a self-referential gesture within art, taken up a hegemonic place in contemporary exhibition practices. The national character of this trend, which we have tried to outline above, marks the return of a central historical asset

of art: the representational function for national culture it acclaimed in the rise of the modern nation-state at the beginning of the 19th century.

Max Klebb wants to provoke dissent against the contemporary returns of art's constitutional role for modern, capitalist societies. Art's historical being as an accessory to the rise and stabilization of the modern capitalist nation-state returns today in actualized form. This form is appropriated for the restaging of a nationalism that no longer presents itself as a question of "blood and soil," but, in its neoliberalized version, as one in an endless series of individualized and subjective notions of national identity. This "subjectivized" nationalism turns the national focus from the formation of groups of inclusion and exclusion towards the introspection of the individual subject. Instead of the citizen, the individual is addressed; its national function is sought in its personal characteristics. This neoliberalization of nationalism, like that of the labor force, has first of all a deeply desolidarizing effect. And this desolidarization today is implied first of all in the demands formulated towards the subject—on the level of its labor force as well as in social positioning. The nationalism of "blood and soil" could be, politically as well artistically, opposed by solidarizing against its racism, its anti-Semitism and its anti-modern roots, while its neoliberal version seems to propose a much more desirable position for cultural producers to take nowadays. While left radical groups try to oppose this new form of nationalism collectively, the contemporary artistic sphere has in its majority affirmed such desolidarizing and subjectivizing demands in the rejection or simple absence of collective politics. Thus, the

toricist national displays, as are planned for the Humboldtforum, or, within such eminently self-reflexive nationalist exhibitions as Deutschland sucht, at the Cologne Kunstverein (2004), in which young and acclaimed "critical" German curators showed their German faves; Made in Germany, at the Kestnergesellschaft, the Sprengelmuseum, and the Hannover Kunstverein (2007), which organized trips to artists' studios so that one could see German art production at first hand; German Angst, at the nbk in Berlin (2008), which presented historical fragments of a "better," "more critical" but nevertheless German consciousness; or Vertrautes Terrain, at the ZKM in Karlsruhe (2008), which, most consequentially, amassed over 300 works and objects, discussions, and readings, a nationalist approach to artistic production was refigured to define the "German between predicate and precariousness." In all of these exhibitions, artists who had produced decidedly anti-national works and claimed equally decisive anti-national positions in the artistic discourse were asked to participate. In this very context, however, which aimed at the contemporary nationalization of cultural production, their individual statements turned into what the curators of Vertrautes Terrain labeled "art in and about Germany." This slogan illustrates the spin the curators gave to even antinational artworks: art gravitates towards the nation. A national jubilee year in Germany is fast approaching. 2009 will mark the sixtieth anniversary (on May 23) of the founding of the West German state, and the year will witness the twentieth anniversary of the fall of the Berlin Wall. It is foreseeable that national triumphalism here will work itself up to new heights, and so we want to call for a collectivized position against such Germanisms. It is in no way sufficient to

thematize such tendencies in art, to make them one of its topics. Rather, our call is directed towards a discussion that asks to what extent commodification and nationalism still lie at the core of what today is still defined as art, as a branch of the culture industry, which still claims a privileged status. It is our aim to use this selfsame status to take on its very own presuppositions. In attempting to base one's political action in art on its intrinsically affirmative character within capitalist societies, our attempt for an anti-national action starts from the acknowledgement of art's limits, in order to base its politicality on that reality that needs to be defeated and not on an artistic romanticism that tries to escape it. We are attempting to unite in art, but not for art. Max Klebb is based in Berlin. We are currently sending letters to producers, organizers and editors of art with whom Klebb wants to assemble a series of disputes, meetings, productions, and debates, thus

bringing together an anti-national alliance. Max Klebb will also cooperate with other anti-national political and artist-run organizations on public events and publications against Germany in 2009.

We call upon all honest artist and writers, all honest intellectuals to align themselves with the working class in its struggle against capitalist oppression and exploitation, against unemployment and terror, against fascism and war. We urge them to join with the literary and artistic movement of the working class in forging a new art that shall be a weapon in the battle for a new and superior world

***Draft Manifesto,
The John Reed Club of New York, 1932***

attempts of contemporary nationalism to incorporate every individual notion, be it critical or affirmative, as one related to the nation creates an affective, subjective, one might even say "culturalized" relation towards the political construction of the nation. It lets each and every individual notion become perceivable as gravitating towards national sentiment; it lets it become ultimately productive for nationalism's still-reactionary core: a nationalist egalitarianism still based on social inequality and exclusion for the sake of its capitalist reproduction. In the interest of such violent national unity, critique has become a hegemonically funded pattern in recent years, and it is against this hegemony that we call for a decisive and collective anti-national stance in art. There is no possibility for a contemplative relationship to the renewed national affirmation of artistic practices, which defers political debates into culture and uses art as a primary asset of affirmative action. Artistic production has to take up this unwanted responsibility to collectively reject the national substitution of politics in art. In Germany, the country where and against which Max Klebb formulates our initial efforts, the last years have seen a rise of such criticalist re-evaluations of nationalism in culture on a large scale. The establishing of the Humboldtforum in the soon-to-be-rebuilt Stadtschloss in Berlin-Mitte is only the most furious and state-driven of these attempts. High culture and, even more specifically, the visual arts herein bear the affirmative function of a subjectivist confirmation of nationalist values. In the return of the German Meister-Maler in figures such as Daniel Richter and Jonathan Meese, the insertion of contemporary art into his-

Footnotes:

1. Max Klebb is the unborn son of Max Perutz (an exiled glaciologist who tried to construct an unsinkable carrier from reinforced ice in the struggle against Nazi Germany) and Rosa Klebb (the Russian major who chases James Bond in *From Russia with Love* (1963), as played by Lotte Lenya)



Макс Клебб: коллективизировать антинациональный отказ

Макс Клебб [1] стремится объединить работников искусства задачей антинационализма. Искусство может быть всего лишь ещё одной отраслью культурной индустрии, но этот акцент на его товарном статусе не только указывает на ограниченность искусства, но и позитивным образом определяет его местоположение и участие в общественных процессах. Из этого места в коммодифицированной культуре искусство может действовать как рычаг, вскрывающий противоречия, логике которых оно подчиняется. В своей попытке организовать антинационалистическое выступление мы исходим из признания границ искусства и стремимся основать политическую деятельность в искусстве на присущем ему утвердительно-характере в условиях капиталистических обществ. Политичность искусства мы основываем на реальности, которую необходимо ниспровергнуть, а не на художественном романтизме, который пытается от неё бежать. В настоящий момент революции на горизонте не видно, однако, несмотря на это (а быть может, как раз благодаря этому), есть множество художественных проектов революций. Неведение относительно всепоглощающих сил реальности может быть блаженным, но отвечать им проектируемым художественным всемогуществом значит возвращаться назад, к давно устоявшимся формам функционирования искусства по воспроизведению капиталистического государства-нации. Искусство здесь представляет романтический, но при этом конститутивно нереальный мир грёз. В этом главная стратегия Документы и всевозможных биеннале: взывать к эстетическим авангардам при помощи лозунгов, созданных давно разгромленными революциями. Они политически безответственны как по отношению к революционному прошлому, так и контрреволюционному настоящему. Такие притязания на чисто эстетическую революцию стабилизируют, прежде всего, роль искусства как эстетического субститута политического действия. Искусство не может заменить собой революционную политику. Оно не может служить прообразом революционного коллективного движения, поскольку, в его нынешнем состоянии, его продукция признаётся лишь в качестве репрезентации бессвязных форм индивидуации. Художник, как фигура капиталистического производства, по-прежнему определяется нерегулярностью своих трудовых отношений, равно как и исключительностью своего продукта, даже если и то и другое подчиняется строго установленным конвенциям. Чётко дифференцированные, иногда даже противостоящие друг другу внутри поля искусства сферы репрезентации – такие как «рыночный художник» и «выставочный художник» – сближаются с тенденциями и формальными требованиями рынка искусства либо предполагают государственное финансирование. Ни одну из них невозможно задействовать против другой, насильственно отвергнуть или обойти, поскольку обе они выполняют фундаментально репрезентативную роль для современного капиталистического общества. Разумеется, потребуется всеобщее революционное движение, чтобы низвергнуть рынок и капиталистические производственные отношения и тем самым покончить с угодничеством рыночного искусства, облуживающего пассивно-созерцающие запросы общества; однако именно «выставочный художник» и «выставочное искусство» удовлетворяют в настоящий момент базовые идеологические потребности сегодняшнего европейского национализма: представлять искусственно возвращенную и, тем самым, полностью автореферентную критичность. В европейском контексте искусство всё больше и больше регрессирует к тому, чтобы предсказуемым образом выступать в качестве экстернизированного критического сознания нации. Когда искусство выдавливается с рынка, оно рассасывается в государстве. Даже презрение, которое выказывают к национальной культуре отдельные художники, вольно или невольно функционирует сегодня, следуя схеме такого критического ожидания и, тем самым, может быть конвертировано в доказательство национальной самокритичности. Вот почему Макс Клебб видит необходимость в создании коллективной антинациональной организации в современном искусстве. Как показали недавние выставки вроде Документы, выставочная ценность художника или художественного произведения внутренне связана сегодня с их способностью послужить прообразом политической рефлексии, а при желании и политического действия. Этот критический настрой, в качестве автореферентного жеста внутри искусства, занял господствующее место в современных выставочных практиках. Национальный характер этой тенденции, которую мы постарались очертить выше, знаменует возвращение центральной исторической функции искусства: представлять национальную культуру, которую оно с радостью принимает на заре современного государства-нации в начале XIX века.

Макс Клебб хочет побудить к протесту против возвращения конституциональной роли искусства в отношении современных, капиталистических обществ. Историческое существование искусства как вспомогательного средства, способствующего восхождению и стабилизации капиталистического государства-нации, возвращается сегодня в актуализированной форме. Эта форма присваивается, дабы вновь вывести на подмостки национализм, который преподносит себя уже не как вопрос «крови и почвы», а, в своей неолиберализованной версии, как одну из бесконечного ряда индивидуализированных и субъективных категорий или точек зрения национальной идентичности. Этот «субъективизированный» национализм переносит национальный фокус внимания с образования групп включения и исключения на самоанализ отдельно взятого субъекта. Вместо того чтобы обращаться к гражданину, обращаются к индивидууму; его национальная функция ищется в его личных характеристиках. Эта неолиберализация национализма, подобно неолиберализации рабочей силы, имеет, прежде всего, фундаментально разобщающий, направленный на разрушение всякой солидарности эффект. И сегодня это разобщение подразумевается, прежде всего, в требованиях, сформулированных к субъекту – как на уровне его рабочей силы, так и в плане его социального позиционирования. Национализму «крови и почвы» можно было (политически, равно как эстетически) противопоставить солидарное выступление против его расизма, антисемитизма и архаичности, тогда как его неолиберальная версия предлагает, по-видимому, куда более выгодную позицию современным культурным работникам. И если левые радикальные группы пытаются противостоять этой новой форме национализма коллективно, то современная художественная сфера по большей части поддержала разобщающие и субъективирующие требования отказаться

Мы призываем всех честных художников и интеллигентов присоединиться к рабочему классу в его борьбе против капиталистического угнетения и эксплуатации, против безработицы и террора, против фашизма и войны. Мы настаиваем на их слиянии с художественными движениями самого рабочего класса в развитии нового искусства, которое должно быть оружием в сражении за новый и лучший мир

Проект Манифеста,

Джон Рид Клуб Нью-Йорк, 1932

– или попросту смириться с отсутствием – коллективной политики. Таким образом, попытки современного национализма инкорпорировать любую индивидуальную точку зрения (будь она критической или утвердительно) как соотносённую с нацией, порождают аффективное, субъективное, можно даже сказать «окультуренное» отношение к политическому строительству нации. Любую точку зрения он позволяет воспринимать как тяготящую к национальной чувств; он позволяет ей стать предельно продуктивной, работающей на благо по-прежнему реакционного ядра национализма: националистического эгалитаризма, который по-прежнему основывается на социальном неравенстве и исключении ради своего капиталистического воспроизводства. В интересах такого насильственного национального единения критика в последние годы превратилась в главенствующий, обеспеченный финансированием принцип, и именно против этой гегемонии мы и призываем занять решительную и коллективную антинациональную позицию в искусстве. Невозможно пассивно созерцать возрождение государственной поддержки художественных практик, которые переносят политические дебаты в культуру и используют искусство как главное средство национального утверждения. Художественное производство должно взять на себя эту дополнительную ответственность и коллективно отвергнуть национальное замещение политики искусством. В Германии, стране, в которой – и против которой – Макс Клебб формулирует свои исходные устремления, в последние годы мы стали свидетелями полномасштабного подъёма таких критикалистских переоценок национализма в культуре. Предстоящее открытие Гумбольдт-Форума в идущем на реконструкцию здании Штадтшлосс в берлинском районе Митте – лишь одна из самых безумных попыток в этом ряду, за которыми стоит государственная политика. Высокая культура, а визуальные искусства особенно, выполняют здесь

позитивную функцию субъективистского подтверждения национальных ценностей. В возвращении немецкого «Мастера Живописи» в таких фигурах, как Даниэль Рихтер и Джонатан Меезе, во внедрении современного искусства в историко-националистические панорамы, как это планируется для Гумбольдт-Форума, или на таких в высшей степени саморефлективных националистических выставках, как «Deutschland sucht» в Кельнском Кунстверейне (2004), где молодые, провозглашённые «критичными» немецкие кураторы показали своих немецких любимчиков; на выставке «Сделано в Германии» (2007), организовавшей экскурсию в мастерские художников, дабы зрители могли ознакомиться с немецким художественным производством из первых рук; на «Немецком страхе» в пбк в Берлине (2008), представившей исторические фрагменты «лучшего», «более критичного» и, однако же, немецкого сознания; или на «Vertrautes Terrain» в ZKM в Карлсруэ (2008), собравшей около 300 работ и объектов, дискуссий и чтений, – везде националистический подход к художественной продукции был перелицован таким образом, чтобы описать «Германию между утверждением и сомнением». Во всех этих выставках попросили принять участие и тех художников, кто создал резко антинационалистические работы и заявил о своих столь же резких антинационалистических взглядах. Однако в силу контекста, нацеленного на современную национализацию культурного производства, их индивидуальные заявления обернулись тем, что кураторы «Vertrautes Terrain» нарекли «искусством о – и в – Германии». Этот лозунг иллюстрирует поворот, который кураторы придали даже антинационалистическим произведениям: искусство тяготеет к нации.

Стремительно приближается национальный юбилей – в 2009 году (23 мая) будет отмечаться шестидесятилетие со дня основания Западной Германии, а также двадцатилетие падения Берлинской стены. Легко предвидеть, что неуёмная национальная гордость достигнет в этом году новых высот, поэтому мы хотим призвать к коллективно выработанной позиции, выступающей против подобного германизма. Совершенно недостаточно тематизировать такого рода тенденции в искусстве, делать их одним из предметов рассмотрения наряду с другими. Напротив, наш призыв направлен на дискуссию, которая ставит вопрос: в какой мере коммодификация и национализм по-прежнему составляют ядро того, что сегодня всё ещё называют искусством, как отрасли культурной индустрии, и стремимся основать политическую деятельность в искусстве на присущем ему одобрительно-утвердительно-характере в условиях капиталистических обществ. Политичность искусства мы основываем на реальности, которую необходимо ниспровергнуть, а не на художественном романтизме, который пытается от неё бежать. Мы стремимся объединиться в искусстве, а не ради искусства. Макс Клебб базируется в Берлине. В настоящий момент мы рассылаем письма из укрплённого ледя во время войны с нацистской Германией) и Розы Клебб (советской контрразведчицы, которая охотится за Джеймсом Бондом в фильме «Из России с любовью» (1963) и которую сыграла австрийская актриса Лотте Ленья).

Примечания:

1. Макс Клебб – нерождённый сын Макса Перуца (австрийского изгнанника-гляциолога, работавшего над созданием непотопляемого транспорта из укрплённого льда во время войны с нацистской Германией) и Розы Клебб (советской контрразведчицы, которая охотится за Джеймсом Бондом в фильме «Из России с любовью» (1963) и которую сыграла австрийская актриса Лотте Ленья).

Перевод Александра Скидана

Соц. Движение «Вперед» и группа «Что Делать?» >>> Открытое письмо о Премии Кандинского 2008

1. Нам нет никакого дела до художника Алексея Беляева-Гинтовта. Нас ничего не связывает с премией Кандинского и стоящими за ней людьми. Но сочетание *такой институции и такого художника*, как Беляев-Гинтовт, номинированного в шорт-лист этой премии, – это важный культурный и политический симптом.

Мы никогда не питали иллюзий по поводу политических взглядов Беляева-Гинтовта. С середины 90-х, находясь под влиянием доктрин протофашистского идеолога Дугина, он эпатирует «либеральную интеллигенцию» своим ультраправым пропагандистским декором, а в последние годы является стилистом «Евразийского союза молодежи» – крупной вождистской секты, выполняющей альтернативный подряд на эстетическое и идеологическое оформление имперских претензий российской власти.

Какая бы «мифотворческая» муть не оседала в декларациях «евразийцев», это – хорошо знакомое по трагической истории XX века фашиствующее эстетство.

2. Решение жюри премии ярко выражает состояние современной российской культуры, политики и общественной жизни. Уже давно они обьяты глубоким сном неоллиберального «разума» – в локальной версии, доводящей до гротеска все его особенности. В этом сне нет различий между правым и левым, красным и коричневым, фашизмом и коммунизмом. В нем признается только частная собственность и «саморегулирующийся» рынок. Именно в этой точке сомнамбулического безразличия соединяются сегодня эклектическая «лево-националистическая» идеология «евразийства» и позиции видных представителей российской бизнес и медиа-элиты, входящих в жюри и попечительский совет премии.

«Пусть цветут все цветы!», «Все идеологии стоят друг друга!», «Искусство вне политики!» Так в один голос заявляют эти уважаемые господа. Они делают выгодные финансовые и символические вложения в искусство, и с помощью «очевидных» лозунгов легитимируют возможность откровенно фашистских высказываний в публичном пространстве.

«Мы политические убеждения художников не обсуждали. Что же касается эстетики, то я считаю, что это очень интересное явление», – говорит Александр Боровский, заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея, член жюри премии Кандинского. Он видит в творчестве Гинтовта «ироническую дистанцию», «игру» и делает вид, будто ему ничего не известно о политических взглядах художника. Вероятно, сходной позиции придерживается большинство членов жюри.

Но, если для российских экспертов, входящих в состав жюри премии, идеологическая подоплека подобного искусства не совсем ясна, тогда, может быть, их немецкие коллеги, соучредители премии из Фонда искусств уважаемого Deutsche Bank'a, могли бы напомнить о судьбе нацистского искусства у себя на Родине? Однако, похоже, иностранные члены жюри не имели возможности понастоящему разобраться в российском контексте. Но им тоже придется нести ответственность за выбор жюри.

«Решение жюри может быть истолковано как солидарность с его (Беляева) позициями» – полагает Иосиф Бакштейн, комиссар Московской Биеннале. От себя мы прибавим, что сделаем все возможное, чтобы оно было истолковано и воспринято именно таким образом.

3. По меткому определению ведущего российского арт-критика Андрея Ковалева, включение художника Беляева-Гинтовта в шорт-лист премии Кандинского выражает «стремительную фашизацию правящего класса».

Названия работ из последней серии плакатов Беляева-Гинтовта, появившихся на сайте Евразия почти синхронно с объявлением листа номинантов красноречивы: «Правый марш», «Наши сапог свят!», «Слава русскому оружию!», «Мы будем лечить вас йаодом!», «Абсолютная родина», «Все сжечь», «Какой урон ты нанёс врагу?!». Десятки и сотни убийств на национальной почве совершенно за последние годы под лозунгами, подобными этим, напрямую вырастающим из манифестов «Евразийского движения»: «...Мы Союз Господ, новых

повелителей Евразии. Мы утвердим свою волю суверенно, непоколебимо, безотзывно. ...Наша цель – абсолютная власть... Нам поклонялись народы и страны, наша длань простиралась в полмира, а подошвы топтали горы и долины всех континентов земного шара. Мы все вернем назад... Россия – вот истинная мера вещей. То, что ее и ее народ укрепляет, объединяет, усиливает – благо, все, что их ослабляет – зло. Так рождается «опричная этика». Родина Русь превыше всего».

Имеет ли в виду эти призывы Николай Молок, когда утверждает, что творческая позиция Беляева (оформляющего все эти бредни в «большой художественный стиль») «выражает тенденцию госстроительства»?

Имеет ли он в виду, что российское госстроительство – это призывы к милитаризму, эстетствующей героике, культуре насилия, войне, самым оголтелым формам фашиствующего неравенства «господ» и «рабов»?

Хочет ли жюри престижной премии сообщить нам своим решением о том, что соответствующий стиль уже узаконен в российской публичной сфере?

4. Начиная со Второй мировой войны современное искусство могло быть каким угодно, только не крайне правым и не фашизоидным. Однако теперь, с выходом на мировую арену российского капитала и кризисом существующей модели неоллиберального капитализма, подсыхающего для себя новые формы и идеологии, современное искусство, как и связанный с ним бизнес, осваивает эти новые для себя сферы.

«Бездарно выглядит [кавказская] горная дорога, по которой не идут российские танки», – полагает Беляев-Гинтовт. Это высказывание задает известное фашистское распределение эстетического и политического. Весь мир рассматривается под углом его формирования «волей» художника-господина, который хочет «красоты» и «власти». Если смерть «красива» – то «да, смерть!». Пусть даже это смерть миллионов.

Наша «политизация искусства» сегодня – отказ судить о работах Гинтовта по тем

же эстетическим законам, что и о работах других современных художников, как бы далеки от нас они ни были. Наши расхождения с «попечителями», арт-дельцами и критиками, поддерживающими ультраправое искусство – расхождения в первую очередь политические. Только введя политический критерий, мы можем говорить об искусстве как об искусстве; только поместив Гинтовта в контекст ангажированного ультраправого искусства, мы можем давать ему серьезные эстетические оценки.

5. «Расцвет» российского современного искусства последних лет, тесно связанный с освоением избыточных нефтеприбылей, происходит с особой буржуазно-прогрессистской самоуверенностью, подавляющей любые сомнения в реальной прогрессивности форм и содержания этого «расцвета». Насквозь реакционный, глубоко антидемократичный по своей сути российский правящий класс продвигает свои осознанные материальные интересы и полусознательные эстетические предпочтения, коррумпировав культурную и интеллектуальную сферы.

Одна из статей того же Молока называлась «Всем молчать!» и говорила о том, что не стоит критиковать Московскую биеннале, а надо радоваться, что «она у нас есть».

«Всем молчать!» Таков результат 15-летней политической деградации российского общества. Таков итог уходящей эпохи транснациональной приватизации всего и вся. Она оставила общество фактически лишенным каких-либо навыков критического анализа, демократической дискуссии, гражданской, классовой солидарности.

Мы призываем не молчать всех тех, кто способен на критическую мысль и солидарное действие. Мы призываем прервать фашизоидные грёзы российских элит и аполитичную дремоту тех, кто пассивно движется вместе с ними в одном русле.

Фашизм, нацизм, национализм любых мастей – на свалку истории!

“Chto Delat?” and Socialist Movement “Vpered” (Forward!) >>> An Open Letter on Kandinsky Prize 2008

Vpered (Forward!) Socialist Movement & workgroup Chto Delat An Open Letter on the 2008 Kandinsky Prize

We admit it upfront: we don't care much for the artist Alexei Belyaev, and we don't care about him. His art is beyond the pale of criticism, and we have never had any illusions about his political views. By the mid-1990s, he had already drifted into the orbit of Eduard Limonov's National Bolsheviks, and he would later join Alexander Dugin's breakaway Eurasian Movement. You do not have to be a political scientist to recognize these people for what they are: part of a reactionary global trend toward ultra-right/ultra-left nationalism. Belyaev's statements and artworks reflect this political identity. His work glorifies violence, imperial domination, blood, soil, and war. It does this in a consciously triumphal neo-Stalinist aesthetic, mixing crimson with gold leaf to confirm its redundant imperialist messages. Some members of the local bourgeoisie are taken with this aesthetic. Fascism thus enters the salon—a salon we would rather ignore.

We thus have no vested interest in criticizing the Kandinsky Prize. Founded on the cusp of the recent Russian art boom, this \$50,000 award (with its longest show of sixty artists) is a contemporary version of the salon, the institution that has defined art throughout the bourgeois age. Initiated by the glossy art magazine ArtKronika, supported by the Solomon R. Guggenheim Foundation, and sponsored by Deutsche Bank, the Kandinsky Prize is clearly yet another neoliberal franchise, easiest to promote with a servile, aggressively populist local contingent. Its first edition earned at least some credibility by supporting the beleaguered curator Andrei Yerofeyev and giving its top award to activist-turned-formalist Anatoly Osmolovsky. But now, as the overall socio-political situation shows signs of changing for the worse, the divided jury of the Kandinsky Prize has decided to include Belyaev in the short list of its “Artist of the Year” nomination. Belyaev, however, is a crypto-fascist. The liberal press immediately picked up this scandal. Such scandals in the salon always play into the hands of the artist, his gallery, his admirers, and the critics. Most importantly, they promote the political views of these people. We do not share the rosy liberal illusion that the free market and the circulation of capital can fully convert any kind of engaged art, that artists like Belyaev tame and defuse potentially dangerous ideologies. Instead, the market makes them fashionable among the salon's novelty-loving clientele in a mutated, glamorous form.

Enough about Belyaev: he deserves the Leni Riefenstahl Prize, as dissenting jury member Yerofeyev aptly put it. What is more important is that this decision is acutely symptomatic

of cultural production in Russia today. It is not that the curators and critics in the jury of the Kandinsky Prize are fascist sympathizers, although “the jury's decision can be interpreted as a show of solidarity with [Belyaev's] position,” as Joseph Backstein, Moscow Biennale commissar, noted. The problem is that they are ultra-liberals. Their market utopianism makes no distinction between right and left, brown and red, fascism and communism; it sees irony lurking around every corner to make everything nice and normal again. “We didn't talk about the artist's political convictions,” says jury member Alexander Borovsky, head of the Russian Museum's contemporary art department. Borovsky also claims that Belyaev's work is a distanced, playful take on the etatist zeitgeist. But there is nothing playful in Belyaev's calls for Russian tanks to roll on Tbilisi, to execute the Georgian president, to create a “Greater Serbia” or to “liberate” the former Soviet republics under the banner of a Eurasian (read: Russian) Empire. Most importantly, there is nothing playful in his art. Much of it is propaganda, and should be judged as such.

By airbrushing Belyaev, Borovsky proves that he is indifferent to art's political dimension. It is this indifference that unites the obscure “left-nationalist,” essentially postmodern ideology of Eurasianism and the pan-aestheticism of the Russian business and media elites who control the board of the Kandinsky Prize. “Let a thousand flowers bloom!” “All ideologies are equal!” “Art beyond politics!” cry all these respectable people as one, thus legitimizing increasingly overt expressions of genuinely felt fascism in the public sphere. Their indifference is a form of complicity. This indifference also extends to the non-Russian members of the jury such as future Moscow Biennale curator Jean-Hubert Martin or Guggenheim curator Valerie Hillings. They can always excuse themselves by saying that they are not really familiar with the Russian context, and were not able to participate fully in the selection of the Kandinsky Prize's short list. But this “excuse” often disguises the cynicism of neocolonial irresponsibility, when foreign experts choose to ignore the contexts in which they plant the seeds of contemporary global culture.

The local context is indeed increasingly taking on an ominous form. As prominent Russian art critic Andrei Kovalev cuttingly puts it, the presence of figures like Belyaev testifies to the “ruling elite's rapid drift toward fascism” in a moment of crisis. This elite is already deeply reactionary and anti-democratic, having accumulated its capital violently through shock privatization and expropriation. Five years ago, it began using contemporary art as a means of civic legitimization, establishing its hegemony over the more liberal, glamorous side of cultural life during the Putin “normalization.” The recent Russian

contemporary art “boom” is closely bound up with the use of surplus oil profits, and expresses a peculiar bourgeois-progressive self-confidence that silences any doubts about the “bright and shining” future. In other words, the authoritarian undertone has always been there. For example, when the first Moscow Biennale opened, ArtKronika's editor-in-chief Nikolai Molok wrote an editorial entitled, “Everyone Shut Up!” in which he ordered the art scene to suspend criticism and be thankful for what they had received. Now ArtKronika prints sympathetic interviews with Belyaev. Molok defends the artist's creative position, saying it “expresses the tendency of state-building” with its search for a “great style.” Does he mean that, after the petrodollars dry up, Russian state-building will consist of militarism and neo-imperial claims? Does the Kandinsky Prize want to tell us that a corresponding style of engaged art is already a legitimate part of the Russian public sphere?

“Everyone shut up!” This is the result of fifteen years of Russian society's political degradation, and the conclusion of the epoch of transnational privatization. It has left society bereft of even the most basic tools for critical analysis, democratic discussion, civic consciousness, and class solidarity.

We call upon artists, critics, editors, and art lovers to boycott the Kandinsky Prize and to distance themselves from its model of valorization.

We call upon anyone still capable of critical thought to interrupt the fascistoid dreams of the Russian elite and the apolitical indifference of those who follow in their wake.

www.vpered.org.ru
www.chtodelat.org



Questionnaire — Marina Gržinić

We asked a number of artists and cultural workers to reply to a series of important questions that focus on the theme of this issue. You can read their answers on our website www.chtodelat.org, where you can also post your own answers or commentary to the questionnaire. Here, we reproduce the first part of Marina Gržinić's response. (You can read her full response on our website.)

1. What are the the most exciting and powerful examples of collective organization in art?

2. Is there any perspective for artists, as the most precarious producers, to build new sustainable organisations that

would oppose the profit-driven logic of the market and the economization of cultural production?

3. How is the struggle of artists related to general issues of social and political struggle? How can they be made to connect with each other?

4. What kind of political organization do cultural workers need today? Trade unions? Soviets? Art movements? Networks? Is it time to think about something radically different from all that we have known before?

5. To put it more simply, what is that artists can and must do together now?

1.
M.: I can put forward four examples that also mark four different forms of collective organization in art and that bridge three different socio-political and historical periods: the socialist ex-Yugoslavia, post-socialist Slovenia, and the neoliberal global capitalist reality of the present. Going back to the 1970s and 1980s, I would emphasize two different examples. One took place within the Croatian art scene (ex-Yugoslavia), where in the 1970s an important post-hippy/pre-punk conceptually built artistic organization or community was established. I am referring to the Basement artist working community. It really translates this way from the Serbo-Croatian: radna zajednica umjetnika Podrum. Basement implied that artists are workers, especially those whom this status was denied by the socialist ideology. They were also conceptual artists, and they were involved in the new art practices movement of the time in Croatia. Some names at the core of Basement—for example, Mladen Stilinovic—are very well known today. This was an important project that connected countercultural activities and conceptual art. In the 1980s in Ljubljana, Slovenia (ex-Yugoslavia), we had another movement, based on punk ideals and the power of subculture, that was known as the Ljubljana subculture or alternative movement. It was very much connected with the gay coming out scene and clubbing culture of the time. Parallel to it, in the 1980s, NSK (Neue Slowenische Kunst—a new Slovenian art collective that consisted of the music group Laibach, the fine arts group IRWIN, and the theatre group known mostly through the theater director Dragan Zivadinov—was being established. In the 1980s, NSK started with a political art project that unmasked the totalitarian ideology. Socialism regulates first and foremost the space of the social through direct control and subordination. In capitalism, this direct control is camouflaged through the art market. The third example is situated in the 1990s. It is the squatting of an empty barrack military complex of the ex-Yugoslav army in the centre of Ljubljana when the army left Slovenia in 1991. This squatting happened in the center of Ljubljana, when art and cultural groups entered the army barracks on Metelkova Street. It was named Metelkova Net, but soon it renamed itself Metelkova City. The collective art and social organization that was established in the post-socialist period figured itself as a city within the city—a powerful paradigm at the time. Metelkova's status vis-à-vis the city administration and the state has still not been clarified after more than fifteen years of its persistent existence. Today I would offer our platform, REARTIKULACIJA, as the fourth example. REARTIKULACIJA is wholly situated, sad to say, in the neoliberal global capitalism of today's Slovenia. (If you think of these four cases as a specific genealogy, then you will also get a sense of the over-rapid conversion of socialism into capitalism.) In Slovenia, which is over-exploited by the neoliberal capitalist economy and ideology, REARTIKULACIJA, as a journal and online platform <http://www.rearticulacija.org/english.html>, was initiated in 2007 by four members (Leban, Kleindienst, Passoni and me). From the very beginning it aimed for political alliances with important lesbian and queer positions in Ljubljana, as well with writers, activists, and artists from the former Yugoslav republics who are capable of a direct political rereading of global capitalism and the EU. REARTIKULACIJA is not a ghetto of oppositional forces but a force of contamination in between art and politics, a kind of interval activist and theoretical space that wants to establish a division, separation, a difference in art, political and social, while rearticulating the possibility of changing the neoliberal capitalist logic, which today yields only three clear processes. To quote Achille Mbembe, these are necro-politics, necro-capitalism, and necro-economy.

2.
M.: One perspective to be endorsed in order to embark on the vision that you are proposing is to stop thinking of ourselves as artists, to ask for a new agency or definition that says that artists have first and foremost to be political subjects to have any relevance today. This requires that we strongly engage in the process of de-linking ourselves from speculative stories of arts and artists as geniuses, creators, etc.—that is, the idea that we are in the world only to develop inventive actions and give a free rein to the imagination. Actually, I can affirm that contemporary art and culture is a very oppressive system of rules and codes, trends and representational forms that are not at all invisible, but on the contrary clearly visible and experienced. We have to de-link ourselves from these formats. One way is to develop a clear agenda that visibly reconnects art and power mechanisms through processes of past and present colonial histories and neocolonial realities.

Вопросник номера — Марина Гржинич

В рамках этого номера мы обратились к ряду художников и деятелей культуры с просьбой ответить на ряд важных вопросов, касающихся темы номера. С ответами на них вы можете познакомиться на сайте www.chtodelat.org, а также оставить свои ответы или комментарии к этой анкете. Здесь мы приводим фрагмент ответов Марины Гржинич (полную версию ответов вы также можете прочитать на сайте)

Вопросы:

1. Что для вас является наиболее ярким примером коллективной организации в искусстве? В истории и сегодня?

2. Какие существуют перспективы у организационного объединения художников, которое было бы способно реально

оказывать воздействие и противостоять системе культурной индустрии, построенной на логике прибыли?

3. Как борьба художников связана с общими проблемами социальной и политической борьбы? Как они могут быть соединены друг с другом?

4. В каком типе политической организации сегодня нуждаются работники культуры? Профсоюзы? Советы? Художественные движения? Сети? Или же пришло время вообразить и воплотить, что-то совершенно новое?

5. И, попросту говоря, что на ваш взгляд могут и должны сделать художники вместе сегодня?

1.
Марина Гржинич: Я могу привести четыре примера. Это четыре разные формы коллективной организации, охватывающие три различных социально-политических и исторических периода: социалистическую бывшую Югославию, постсоциалистическую Словению и сегодняшнюю неолиберальную капиталистическую реальность. Возвращаясь мысленно к 1970–1980 годам, я бы выделила два примера. Первый имел место на хорватской художественной сцене (бывшая Югославия), где возникла постхипповская/предпанковская концептуально построенная художественная организация или сообщество. Я имею в виду рабочее сообщество художников «Подвал», или рабочее сообщество подвальных художников. Это прямой перевод с сербско-хорватского: radna zajednica umjetnika Podrum. «Подвал» означал, что художники – это рабочие, особенно те, кого социалистическая идеология лишила этого статуса. Среди них были и концептуальные художники, они занимались новыми для тогдашней Хорватии художественными практиками. Некоторые имена сегодня хорошо известны, как например Младен Стилинович, входивший в ядро «Подвала». Это был важный проект, соединивший контркультурную деятельность и концептуальное искусство. В 1980-х в Любляне (Словения, бывшая Югославия) возникло другое движение, замешанное на панковских идеях и субкультуре и получившее известность как люблянская субкультура или альтернативное движение. Оно было тесно связано с зарождавшейся тогда гей-сценой и клубной культурой. Параллельно в 1980-е возникает НСК (Новое Словенское Искусство – коллектив, который состоял из музыкальной группы «Лайбах», группы художников ИРВИН и театральной труппы, известной главным образом благодаря своему режиссёру Драгану Завидинову). НСК начинал в 1980-х с политических арт-проектов, разоблачавших тоталитарную идеологию. Социализм регулировал в первую очередь пространство социального посредством контроля и подчинения. При капитализме этот прямой контроль замаскирован арт-рынком. Третий пример – из 1990-х. Это захват и превращение в сквот пустых казарм военного комплекса, принадлежавших бывшей Югославии и брошенных, когда армия ушла из Словении в 1991 году. Это произошло в центре Любляны, когда группы художников и других культурных деятелей захватили военные казармы на улице Метелкова. Они назвались Метелкова Net, но скоро переименовали себя в Метелкова City. Коллективная художественно-социальная организация, возникшая в постсоциалистический период, мыслила себя городом внутри города – мощная парадигма для того времени. С момента основания прошло более пятнадцати лет, а статус этого города относительно городской администрации так и не прояснён. В качестве четвёртого примера я бы предложила сегодня нашу платформу РЕАРТИКУЛЯЦИЯ. Как ни грустно это говорить, РЕАРТИКУЛЯЦИЯ целиком находится в условиях неолиберального глобального капитализма современной Словении. (Если рассматривать эти четыре случая как связанные некой генеалогией, вы получите заодно и некоторое представление о сверхбыстром превращении социализма в капитализм.) РЕАРТИКУЛЯЦИЮ, а это журнал и онлайн-платформа <http://www.rearticulacija.org/english.html>, инициировали в 2007 году четыре человека (Лебан, Кляйндиенст, Пассони и я). Инициировали в Словении, которая сверхэксплуатируется неолиберальной капиталистической экономикой и идеологией. С самого начала мы были нацелены на альянс с лесбийскими и квир-группами в Любляне, а также с писателями, активистами и художниками из бывших Югославских республик, способных на прямое политическое переосмысление глобального капитализма и Европейского Союза. РЕАРТИКУЛЯЦИЯ – это не гетто оппозиционных сил, но сила контаминации, действующая между искусством и политикой, своего рода внутреннее активистское и теоретическое пространство, стремящееся к размежеванию, проведению различий в искусстве, политическом и социальном, в то же время реартикулируя возможность изменить неолиберальную капиталистическую логику, которая сегодня порождает только три вещи. По словам Ачилле Мбембе, это некрополитика, некрокапитализм и некроэкономика.

2.
М. Г.: Перспектива, которую стоит поддержать, чтобы подступиться к тому, что вы предлагаете, это перестать думать о себе как о художнике, искать новую инстанцию или определение, которое говорит, что художники в первую очередь должны быть политическими субъектами, если они хотят влиять на современность. Для этого потребуются приложить усилия и расстаться со спекулятивными сказочками об искусстве и художниках как гениях, творцах и т.д. – иными словами, с идеей, что мы явились в мир только для того, чтобы развивать творческие способности и давать полную свободу воображению. На самом деле, я могу вас заверить, что современное искусство и культура – это предельно жестокая система правил и кодов, направлений и изобразительных форм, которые вовсе не являются невидимыми, наоборот, они прекрасно видны и остро чувствуются. Мы должны порвать, развязаться с этими форматами. Один из путей здесь – разработать чёткую программу, которая наглядно продемонстрирует сцепку искусства и механизмов власти через колониальные истории прошлого и настоящего, предьявит неоколониальную реальность.

Декларация «Что делать?» о политике, знании и искусстве

К пятилетию рабочей группы «Что делать?»

Наши принципы: самоорганизация, коллективность, солидарность

Платформа «Что делать?» объединяет художников и философов, социальных исследователей, активистов и всех тех, кто нацелен на совместную реализацию исследовательских, публикационных, художественных, образовательных и активистских проектов.

Все инициативы платформы основаны на принципах самоорганизации и коллективности. Эти принципы реализуются посредством *политических форм координации* деятельности рабочих групп – современного аналога *советов*. Проекты, которые реализует та или иная группа-совет, репрезентируют всю платформу и находятся в тесном взаимодействии друг с другом. В то же время существование платформы создает общий контекст интерпретации проектов ее индивидуальных участников.

Мы руководствуемся также принципом солидарности, организуя и поддерживая сети взаимопомощи со всеми низовыми группами, разделяющими принципы интернационализма, феминизма и равенства.

Требования (не)возможного

В реакционный исторический момент, когда элементарные требования возможного преподносятся как романтическая невозможность, мы остаемся *реалистами* и настаиваем на простых и понятных вещах. Необходимо уйти от фрустраций, вызванных историческими неудачами реализации *левых идей*, и раскрыть заново их *освободительный потенциал*.

Обращаясь к широкой аудитории, мы говорим: быть свободным и жить достойной жизнью естественно для каждого человека – стоит только найти в себе силы бороться за это. Первое, что нами движет – это неприятие любых форм угнетения, искусственного разобщения людей и эксплуатации. Поэтому мы стоим за справедливое распределение богатства, созданного человеческим трудом, и всех природных ресурсов, для блага всех.

Мы интернационалисты – и требуем признания равенства всех людей, вне зависимости от места их проживания и происхождения.

Мы феминисты – и против любых форм патриархата, гомофобии, гендерного неравенства.

Капитализм не является тотальностью

Мы исходим из того, что капитализм не является тотальностью – в смысле популярного тезиса о том, что «нет ничего вне капитала». Задача интеллектуала и художника – последовательно разоблачать миф о безальтернативности глобальной капиталистической системы в ее историческом измерении.

Мы настаиваем на очевидном: *мир вне господства прибыли и эксплуатации* не просто может быть создан, но всегда уже существует на уровне микро-политики и микро-экономики человеческих отношений и творческого труда. Необходимо открыть это *радостное пространство жизни* для максимально большего количества людей. Историческим становлением этой экономической, политической, интеллектуальной и творческой эмансипации и является *коммунизм*.

Коммунистическая расшифровка капиталистической действительности

Подлинно свободный, живущий в полноте своего бытия человек – это человек, восприимчивый к различным

наукам, критически исследующий себя и мир. Однако узкая специализация научного знания в капиталистическом обществе ставит это знание на службу господствующему классу – частные исследования отвечают частным интересам, а исследования общества, нацеленные на универсальность критического высказывания, не находят институциональной поддержки.

Мы утверждаем, что существует *только одно знание* – знание, которое способствует раскрытию призвания человека *быть свободным вместе с другими*. Критическое знание не должно быть товаром, и его как можно более широкое распространение – просвещение и образование – является делом каждого интеллектуала и работника культуры. Такой синтез теории и практики, познания мира и его преобразования, мы называем *коммунистической расшифровкой капиталистической действительности*.

Мы повторяем вслед за Марксом: «Мы не говорим миру: “перестань бороться – вся твоя борьба пустяки; мы дадим тебе истинный лозунг борьбы”. Мы только показываем миру, за что собственно он борется, а сознание такая вещь, которую мир *должен* приобрести себе, хочет он этого или нет» (из письма Арнольду Руге, сентябрь 1843 г.).

Верность интеллектуальному и художественному авангарду XX века

Мы признаем важность авангардной мысли XX века для переосмысления и обновления левой философской и политической традиции. Мы считаем, что для этого обновления необходим максимально открытый, недогматический подход, предполагающий критическую рецепцию понятий, концепций и практик, сложившихся вне рамок доктринального марксизма. Насущную задачу мы видим в том, чтобы восстановить связь политического действия, ангажированной мысли и художественного изобретения.

Классовая композиция

Одной из основных проблем теории остается *определение классово-композиции современного общества*. В настоящее время, когда радикально трансформируются трудовые отношения, меняется и само понятие классов. Мы уже не можем полностью полагаться на прежние определения пролетариата и буржуазии, а также старые формы организации борьбы за освобождение.

Мы считаем, что необходим дальнейший пересмотр классовой теории, учитывающий современный этап развития антагонизма между трудом и капиталом. Мы утверждаем, что этот антагонизм остается центральным и не только не исчезает в ситуации трансформации общества, но, напротив, усиливается и поэтому требует нового осмысления. Здесь также возникает вопрос о переосмыслении стратегии и задач критического интеллектуала в рамках меняющейся конфигурации производительных сил.

О задачах современного искусства

Современное искусство, которое производится в качестве развлечения или товара – не есть искусство, а есть поставленное на поток изготовление *подделок и дурмана* для утехи пресыщенного новизной «творческого класса». Одна из важнейших задач сегодня – разоблачать новейшую систему идеологического контроля и манипуляции людьми, псевдо-творческая активность которой – не более чем коммодификация уже не только

результатов труда, но и всех форм жизни.

Мы убеждены, что подлинное искусство – это искусство де-автоматизации сознания сначала художника, а потом – зрителя. И поскольку искусство представляет собой деятельность, открытую каждому, ни власть, ни капитал не могут монополизировать право на «владение» искусством. Один из ответов на вечные дебаты об автономии искусства – это возможность его производства независимо от арт-институций, государственных либо частных. В современной ситуации необходимое для развития искусства самоотрицание происходит вне институциональных практик.

Место искусства, как публичной формы реализации творческого потенциала каждого человека, в исторические моменты подъема революционной борьбы всегда было и будет в гуще событий, на площадях и в коммунах. В такие моменты его формой становится уличный театр, плакат, акция, газета, граффити, народное кино, поэзия и музыка. Актуализация этих форм на новом историческом этапе и есть задача подлинного художника.

Каково место революционного искусства в ситуации реакции?

В ситуации *временного* отсутствия массовых движений за преобразование общества место искусства все равно остается *на стороне угнетенных*, и главной его задачей является выработка новых форм чувственного и критического восприятия мира в перспективе коллективного освобождения. Искусство должно существовать не для музеев и дилеров, а для выработки и артикуляции нового модуса «освобождающей чувственности», становиться инструментом познания мира в тотальности его противоречий.

Музеи и институции искусства должны функционировать как депозитарии и лаборатории эстетического познания мира, но мы должны оградить их от приватизации, экономизации и подчинения популистской логике культуриндустрии. Именно поэтому мы считаем, что полный отказ от сотрудничества с институциями культуры и академией является в данный момент *неправильным решением*, несмотря на то, что *большинство* этих институций во всем мире заняты открытой пропагандой товарного фетишизма и сервильного товаризма. Политическая пропаганда любых иных форм человеческого призвания вызывает либо жесткое отторжение системы, либо интеграцию в нее по законам зрелища. Но в то же время система *неоднородна*, жадна, глупа и зависима. Это оставляет нам сегодня пространство для использования институций в целях пропаганды своего знания, которое могло бы достигать широкой аудитории, не поддаваясь при этом искажениям. Поэтому требуется выработка ясных критериев, где, на каких площадках следует вести борьбу, какие проекты необходимо бойкотировать и разоблачать, а с кем – и на каких условиях – возможно сотрудничество.

Программа-минимум

В текущей ситуации мы предлагаем самоуправляемым коллективам руководствоваться следующей программой минимум:

– Недопустимо вмешательство внешних факторов в разработку замысла и реализации своего проекта. Недопустима передача эксклюзивных прав на дистрибуцию результатов деятельности,

недопустима прямая и косвенная реклама институтов власти и капитала в рамках проекта.

– экономические отношения должны выстраиваться политически. Нужно коллективно требовать достойных условий оплаты труда, и, таким образом, вступая в рабочие отношения с институциями власти, демонстрировать их капиталистический, эксплуататорский характер.

– не следует участвовать в проектах, если их результат (символический капитал, прибавочная стоимость) может быть инструментализован для политических целей, противоречащих внутренним задачам работы коллектива.

– в процессе реализации проекта нужно стремиться к максимальной «непрозрачности» своей деятельности, стремясь при этом производить ситуации, смысл которых может быть полностью выявлен только вне ограниченных рамок конкретных производственных отношений. Это значит – конструировать потребительную стоимость работы таким образом, чтобы ее перевод в меновую стоимость был максимально затруднен для институций власти.

В то же время мы настаиваем на бескомпромиссной критике и борьбе против всех институций культуры, строящих свою работу на коррупции и примитивном обслуживании интересов коммерческих структур, государства, идеологии. Этим недоумкам и проституткам требуется постоянно «бить по рукам» и указывать на их позорное место в истории, и мы будем этого добиваться всеми средствами!

Локальная специфика борьбы

Мы требуем, как минимум, прекращения негласной цензуры и репрессий, направленных против любых форм политической и культурной деятельности.

Из этого требования следует необходимость осуществления государственной и общественной поддержки независимых от частных интересов социальных исследований и практик критического искусства в России. Избегая традиционного выбора между «реформизмом» или «радикализмом», мы настаиваем на поиске специфической локальной композиции требований и программ преобразований. Для начала мы требуем конкретные вещи: общественные фонды должны прозрачно распределяться для поддержки в публичном пространстве исследовательских и художественных высказываний, а также идущих снизу общественных инициатив. Они должны использоваться, в том числе, и для поддержки деятельности, основанной на жесткой критике современных институтов власти, как в культуре, так и в политике. С другой стороны, это возможно только при радикальной общественной трансформации, которая подорвет всю систему авторитарного капитализма. Для создания условий этой трансформации необходимы *новые формы координации* со всеми другими фронтами борьбы – с рабочими, профсоюзными, экологическими, феминистскими, анти-авторитарными движениями и распространение моделей активистского самообразования, политизации художественных и интеллектуальных практик – как основания будущей широкой консолидации для политической и идейной гегемонии левых в обществе.

Our Principles: Self-Organization, Collectivism, Solidarity

The Chto Delat platform unites artists, philosophers, social researchers, activists, and all those whose aim is the collaborative realization of critical and independent research, publication, artistic, educational and activist projects.

All of the platform's initiatives are based on the principles of self-organization and collectivism. These principles are realized through the *political coordination* of working groups—the contemporary analogue of *soviets*. The projects undertaken by any of these groups represent the entire platform and are closely coordinated with one another. At the same time, the existence of the platform creates a common context for interpreting the projects of its individual participants.

We are likewise guided by the principle of solidarity. We organize and support mutual assistance networks with all grassroots groups who share the principles of internationalism, feminism, and equality.

Demanding the (Im)possible

At this reactionary historical moment, when elementary demands for the possible are presented as a romantic impossibility, we remain *realists* and insist on certain simple, intelligible things. We have to move away from the frustrations occasioned by the historical failures to advance *leftist ideas* and discover anew their *emancipatory potential*.

We say that it is natural for each person to be free and live a life of dignity. All that we have to do is to find the strength within ourselves to fight for this. The first thing that motivates us is the rejection of all forms of oppression, the artificial alienation of people, and exploitation. That is why we stand for a distribution of the wealth produced by human labor and all natural resources that is just and directed towards the welfare of everyone.

We are internationalists: we demand the recognition of the equality of all people, no matter where they live or where they come from.

We are feminists: we are against all forms of patriarchy, homophobia, and gender inequality.

Capitalism Is Not a Totality

We believe that capital is not a totality, that the popular thesis that “there is nothing outside capital” is false. The task of the intellectual and the artist is to engage in a thoroughgoing unmasking of the myth that there are no alternatives to the global capitalist system. We insist on the obvious: a world *without the dominion of profit and exploitation* not only can be created but always already exists in the micropolitics and micro-economies of human relationships and creative labor.

We have to reveal this *joyous space of life* to the greatest number of people. The historical becoming of this economic, political, intellectual, and creative emancipation is *communism*.

The Communist Decoding of Capitalist Reality

The person who is genuinely free, who lives in the fullness of their being, is a person who is alive to various sciences and disciplines,

who critically examines themselves and the world. However, the narrow specialization of scientific knowledge in capitalist society places knowledge in the service of the dominant class.

Individual research serves private interests, while research of society, research based on the universality of critical utterance, is not supported institutionally.

We affirm that there is *only one form of knowledge*—knowledge that enables the discovery that the calling of human beings is *to be free with other human beings*. Critical knowledge should not be a commodity, and its maximally widespread distribution—enlightenment and education—is the cause of each intellectual and cultural worker. This synthesis of theory and practice, knowledge of the world and its transformation, we call *the communist decoding of capitalist reality*.

We repeat along with Marx: “We do not say to the world: Cease your struggles, they are foolish; we will give you the true slogan of struggle. We merely show the world what it is really fighting for, and consciousness is something that it *has to acquire*, even if it does not want to.” (Letter to Arnold Ruge, September 1843.)

Faithfulness to the Intellectual and Artistic Avant-Gardes of the Twentieth Century

We recognize the importance of twentieth-century avant-garde thought for the rethinking and renewal of the leftist philosophical and political tradition. We believe that in order for this renewal to happen we need a maximally open, non-dogmatic approach that presupposes a critical reception of ideas, concepts, and practices that have formed outside the framework of doctrinal Marxism. Our urgent task is to reconnect political action, engaged thought, and artistic innovation.

Class Composition

One of the basic problems of theory remains the definition of contemporary society's class structure. At present, when labor relations are in a process of radical transformation, the very notion of classes is changing as well. We can no longer rely wholly on the previous definitions of proletariat and bourgeoisie, or on old forms of organizing the struggle for liberation.

We believe that we have to continue to re-examine class theory by considering the contemporary development of the antagonism between labor and capital. We affirm that this antagonism remains the central one. The transformation of society has not only not made it disappear; on the contrary, this antagonism has only been exacerbated and therefore needs to be interpreted anew. We are also faced here with the question of rethinking the strategies and tasks of the critical intellectual in a conjuncture where the configuration of productive forces is changing.

The Tasks of Contemporary Art

Contemporary art that is produced as a commodity form or a form of entertainment is not art. It is the conveyor-belt manufacture of *counterfeits and narcotics* for the enjoyment of a “creative class” sated with novelty. One of our most vital tasks today is unmasking the current system of ideological control and

manipulation of people. The pseudo-creativity of this system is no more than the commodification not only of the fruits of their labor, but also of all forms of life.

We are convinced that genuine art is art that de-automates consciousness—first, that of the artist, then that of the viewer. And because art is an activity open to everyone, neither power nor capital can have a monopoly on the “ownership” of art. One answer to the perennial debate on art's autonomy is the possibility that it can be produced independently of art institutions, whether state or private. In the contemporary conjuncture, the self-negation essential to art's development happens outside institutional practices. As a public form of the unfolding of each person's creative potential, the place of art during moments of revolutionary struggle has always been and always will be in the thick of events, on the squares and in the communes. At such moments, art takes the form of street theater, posters, actions, graffiti, grassroots cinema, poetry, and music. Renewing these forms at this new stage in history is the task of the genuine artist.

What Is the Place of Revolutionary Art in a Time of Reaction?

Although mass movements for the transformation of society are *temporarily* absent, art's place is nevertheless still *on the side of the oppressed*. Its central task is the elaboration of new forms for the sensual and critical apprehension of the world from the perspective of collective liberation. Art should exist not for museums and dealers but in order to develop and articulate a new mode of “emancipated sensuality.” It should become an instrument for seeing and knowing the world in the totality of its contradictions.

The museums and institutions of art should function as depositories and laboratories for the aesthetic exploration of the world. We should, however, shield them from privatization, economization, and subordination to the populist logic of the culture industry. That is why we believe that right now it would be wrong to refuse to work in any way with cultural and academic institutions—despite the fact that the *majority* of these institutions throughout the world are engaged in the flagrant propaganda of commodity fetishism and servile knowledge. The political propaganda of all other forms of human vocation either provokes the system's harsh rejection or the system co-opts it into its spectacle. At the same time, however, the system is *not homogeneous*—it is greedy, stupid, and dependent. Today, this leaves us room to use these institutions to advance and promote our knowledge. We can bring this knowledge to a wide audience without succumbing to its distortion.

That is why we need to develop clear criteria for deciding in which venues we can conduct our struggle, which projects should be boycotted and denounced, and with whom and on what conditions we can collaborate.

Our Basic Program

In the current situation, we propose that self-governed collectives use the following basic program as their guide:

– Don't allow external factors to intervene as you develop your ideas

and realize your projects. Don't give away exclusive rights to the distribution of your work. Don't directly or indirectly advertise the institutions of power and capital within your projects.

– Economic relations have to be built in a political way. You need to collectively demand that your labor be compensated fairly and with dignity. By entering into a working relationship with the institutions of power, you demonstrate their capitalistic, exploitative nature.

– Don't participate in projects whose results (symbolic capital, surplus value) can be instrumentalized for political ends that contradict the internal tasks of your collective's work.

– As you realize your project you should try to make your work as “non-transparent” as possible. At the same time, you should strive to produce situations whose meaning can be fully manifested only outside the limited frame of concrete relations of production. This means that you should construe the use value of the work in such a way that institutions of power will be hard pressed when they try to convert it into exchange value.

At the same time, we insist on an uncompromising critique of and struggle against all institutions of culture that base their work on corruption and the primitive servicing of the interests of commercial structures, the state, and ideology. We must constantly “slap” these dimwits and prostitutes “on the wrist” and show them their shameful place in history. We will use all the means at our disposal to make this happen.

The Local Aspect of the Struggle

We demand, as a minimum, the abolition of tacit censorship and an end to all repression of political and cultural activity.

It follows from this demand that we need state and public support for social research projects and critical art practices in Russia that are independent of private interests. Avoiding the traditional choice between “reformism” and “radicalism,” we insist on the search for a specific, local configuration of demands and transformational programs. For a start we demand a few concrete things. Public funds should be transparently distributed for the support of research and art in the public space, as well for grassroots initiatives. They should also be used to support work based on the harsh criticism of contemporary institutions of power, both in culture and in politics. On the other hand, this is possible only as part of a radical social transformation that would undermine the entire system of authoritarian capitalism. In order to foster conditions for this transformation, we need *new forms of coordination* with all other fronts of the struggle—with workers, trade unions, environmentalists, feminists, and anti-authoritarian activists. We have to propagate models of activist self-education and the politicization of artistic and intellectual practices. These are the bases for a future broad consolidation of leftists and the hegemony of our ideas in society.



**Работники культуры – художники,
интеллектуалы, кураторы, исследователи!
Объединяйтесь со всеми людьми труда, которые,
несмотря ни на что, продолжают борьбу за свободу
и достоинство человека! Только вместе мы можем
вырваться из плена нищеты повседневности,
депрессии и страха. Есть только один мир –
и он будет таким, каким мы его делаем сейчас!**

**Cultural workers—artists,
intellectuals, curators, and researchers!
Unite with all working people! Despite everything, they
continue their struggle for freedom and human dignity.
Only together can we free ourselves from the poverty
of daily life, depression, and fear. There is only one
world—and it will be what we make it today!**

Авторы номера: Игорь Чубаров | Кирстен Форкерт | Макс Клеб | “Institute for Primary Energy Research” | Павел Арсеньев | Редас Диржис | Марина Гржинич “Что Делать?” и Соц. движение “Вперед”

Authors of this issue: Igor Chubarov | Kirsten Forkert | Max Klebb | Institute for Primary Energy Research | Redas Diržys | Marina Gržinić | “Chto Delat” & “Vpered”

благодарность: всем художникам, авторам, переводчикам и друзьям, поддержавшим это издание и всем художникам и активистам, чьи работы легли в основу графики этого издания

many thanks to: all the artists, authors, translators and friends who supported this publication and to all the well-known and unknown artists and activists whose graphics served as the basis for the illustrations in this publication.

This issue of “Chto delat?” is published on the occasion of the exhibition “unvermittelt - concepts and practices of labour beyond total lack and total excess of work” - a project curated by AG /unvermittelt, New Society for Visual Arts (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst); December 13, 2008 - February 01, 2009, Berlin >>> *The publication is financed by Allianz Kulturstiftung*
Эта публикация реализована в рамках выставки “Не-трудоустроенные - концепции и практики по ту сторону избытка и нехватки труда”, NGBK, Berlin

графика и композиция номера / graphics and composition: Дмитрий Виленский

translations: (Russian - English): Thomas Campbell and David Riff /// (English - Russian) Alexander Skidan and Pavel Arsenjev

Платформа «Что Делать?» - это проект, создающий пространство взаимодействия между теорией, искусством и активизмом. Работа платформы осуществляется через сеть коллективных инициатив.

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

подробности на сайте | see more at www.chtodelat.org /// contact: info@ctodelat.org / dvilensky@yandex.ru

