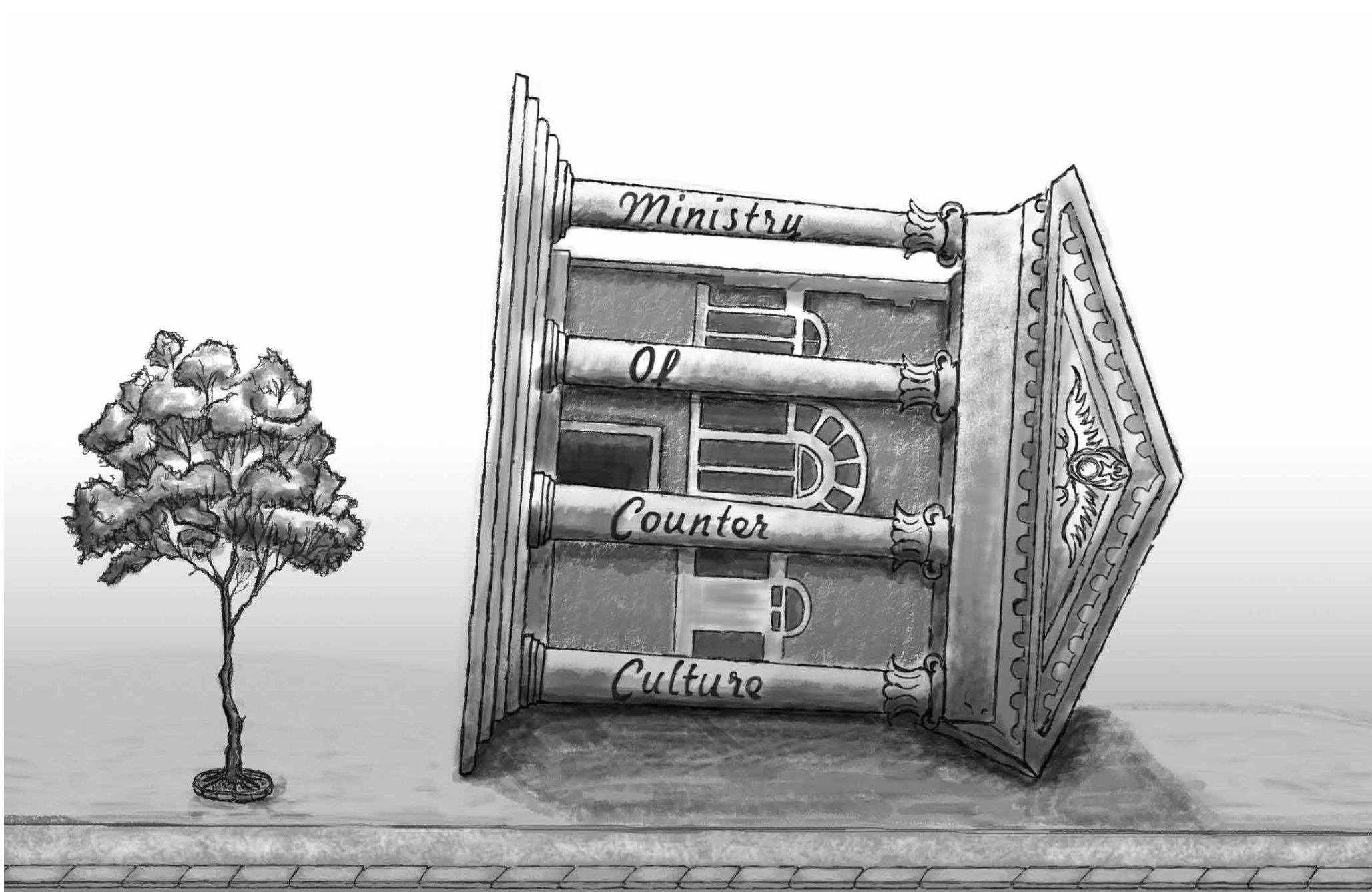


# ДОМА КУЛЬТУРЫ вчера, сегодня, завтра

ОПЫТЫ ИССЛЕДОВАНИЙ: СЕРБИЯ, РОССИЯ, ШВЕЦИЯ, ИТАЛИЯ, КАЗАХСТАН



## HOUSES OF CULTURE yesterday, today and tomorrow

FIELD RESEARCH NOTES: SERBIA, RUSSIA, SWEDEN, ITALY, KAZAKHSTAN

## Почему мы обращаемся к опыту становления и развития Домов культуры? Почему это важно для нас сегодня?

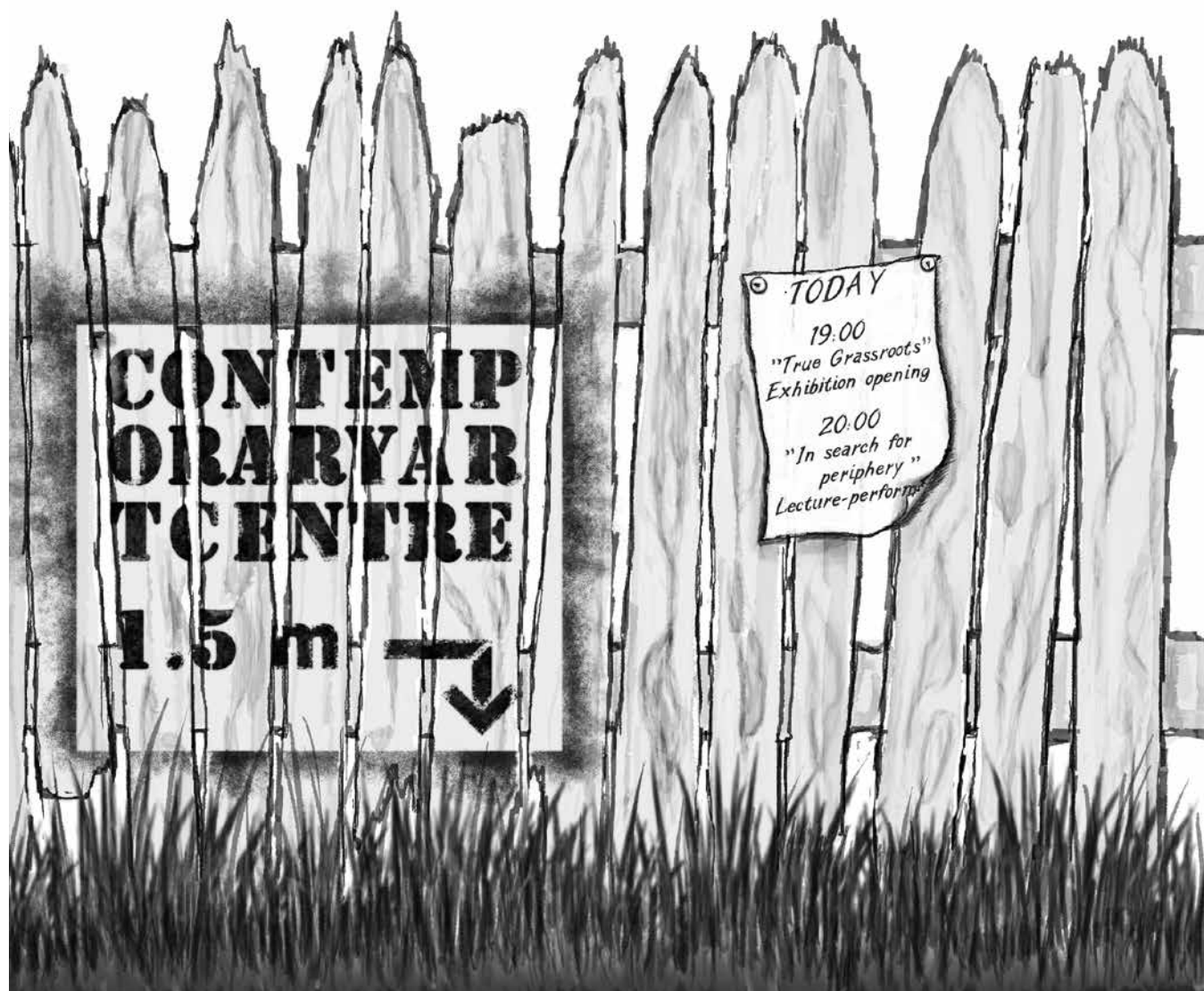
Для нас, коллектива Что делать, это не абстрактный вопрос научного исследования, а актуальная потребность формирования принципиально нового контекста развития искусства. Мы считаем, что ДК могут стать местом формирования новой публики за пределами нео-либерального творческого класса и центрами, вокруг которых могут формироваться политические сообщества людей, готовых развивать и отстаивать социалистические основания культуры и искусства.

Именно поэтому наш исторический интерес принял практические формы: вместо того чтобы изучать Дома культуры прошлого, мы решили открыть небольшой ДК и посмотреть чему мы, вместе с другими участниками, можем научиться на практике. Так появился ДК Розы в Петербурге, ставший домом для множества инициатив и событий, которые иначе вряд-ли бы могли бы состояться.

Нужно сказать, идея Домов Культуры зародилась в Италии в середине 19 века, когда рабочие начали собираться вместе и обучаться грамоте, для того, что бы пройти образовательный тест и быть допущенными к участию в выборах. Позднее эта идея получила мощное развитие в советских ДК, но и после их упадка не исчезла, а трансформировалась и приобрела новые формы. Ее следы мы можем обнаружить в новых центрах креативной индустрии: Лофт проекты, коворкинги, досугово-развлекательные центры и т.д. Сегодня любой шопинг молл хочет включить в себя кинотеатр, театральный зал и детские кружки. Многие арт-институции все больше интегрируют в себя функции Домов культуры с их образовательными программами, библиотеками, акцентом на доступ маргинализированных слоев публики и пр. Все эти современные тенденции, очевидно, реализуются в отсутствии сколько-нибудь ясно артикулированной политической программы, в то время как за прежними ДК всегда стояли либо мощные массовые социалистические партии, либо государственная образовательная политика, как это было в Советском Союзе или Югославии.

Очевидно, что если мы хотим сегодня востребовать освободительно-образовательную функцию Домов Культуры, то это должен быть артикулированный проект, направленный против гегемонии коммерческо-потребительского отношения к культуре и стремящийся заявить свои ценности и показать возможности их реализации. Политика новых Домов культуры ставит, прежде всего, вопрос пересмотра и формирования новой классовой композиции общества, в которой возможно формирование сингулярностей, то есть новых людей, готовых в конкретный исторический момент отстаивать ценности политики освобождения и переосмысливать роль культуры и эстетики в этих процессах. Так это происходит в караколях сапатистов в Чьяпасе, так это происходит в социальных центрах, по всему миру экспериментирующих с принципами автономии и протоколами открытости. Автономия всегда наивна, как наивен любой микро проект в большом мире корпоративного капитала, но только она может бросить вызов, предъявлять новые формы производительных сообществ, не подчиняющихся логике прибыли.

**Кто эти новые люди? За что они готовы бороться? Какие культурные формы способны их сплотить/организовать? Именно эти вопросы мы ставили, когда открыли ДК РОЗЫ и именно они обсуждаются на страницах этой публикации.**



## Why are we looking to the experience of the establishment and development of houses of culture? Why is it important for us today?

For us, the Chto Delat collective, this is not an abstract question for scholarly research, but rather speaks to the urgent need to form a fundamentally new context for the development of art. We believe that houses of culture can become places for the formation of a new public beyond the limits of the neoliberal creative class and focal points for the development of political communities of people, ready to produce and defend socialist foundations for culture and art.

For that reason, our historical interest has taken practical forms: instead of studying the houses of culture of the past, we decided to open up a small house of culture and see what we, together with other participants, could learn in practice. That is how the Roza House of Culture appeared in Petersburg, and it has since hosted many initiatives and events which otherwise would probably not have seen the light of day.

It needs to be pointed out that the idea of houses of culture appeared in Italy in the middle of the 19th century, when workers began to gather together to learn how to read in order to pass a literacy test and be allowed to take part in elections. Later, this idea was energetically developed in Soviet houses of culture, and even after the collapse of the USSR it did not disappear, but was transformed and emerged in new incarnations. We can find traces of it in the new centers of the creative industry: Loft Projects, co-working spaces, leisure and recreation centers, and so on. Today, every shopping mall hopes to house a cinema, a theatre, and children's play areas. Many art institutions are increasingly integrating the functions of houses of culture within themselves, with their educational programs, libraries, accent on access to marginalized members of the public, etc. All of these contemporary tendencies, obviously, take place in the absence of a political program with any degree of articulation, while in the past, houses of culture were run either by mass socialist movements or by state education policy, as in the Soviet Union and Yugoslavia.

Clearly, if we wish today to reclaim the emancipatory and educational function of the houses of culture, it must be a well-articulated project directed against the hegemony of the commercial-consumer relationship to culture and eager to assert its values and show the possibilities for their actualization. The political purpose of the new houses of culture is to raise, first and foremost, the issue of re-examining and reformulating the new class structure of society, in which we see the potential for the formation of singularities, i.e., new people, ready at a given historical moment to defend the values of an emancipatory politics and rethink the role of culture and aesthetics in processes of emancipation. This is happening in the Zapatista caracoles in Chiapas, and it is happening in social centers around the world experimenting with principles of autonomy and protocols of openness. Autonomy is always naïve, as any micro-project is naïve in the big world of corporate capital, but only autonomy can launch a challenge and present new forms of production communities that disobey the logic of profit.

**Who are these new people? What are they prepared to fight for? What culture forms are they capable of drawing together and organizing? These are precisely the questions we posed when we opened Roza House of Culture, and they are the questions being discussed inside this publication.**

Dmitry Vilensky

# Spaces of Utility: Activists' Club, House of Culture, Social Center

***Where and how can the liberating role of art in society be brought into action in our time? How can we develop the Romantic idea of “Bildung” - the process of individual civic formation through forms of aesthetic education? And what possibilities can we pursue to save the project of art as a tool for radical transformation of people’s collective consciousness?***

When we conceptualize socialist Houses of Culture, the practices of European and Latin American social centers, or the policies of certain museums and art institutions, with their search for new forms of public space, we see that all of these are linked by their desire to find a new place for art in society and a new type of relationship between art and the public. To use economic terminology, this type of interaction puts an accent on “user value” and draws it away from the control of the market with its speculative “exchange value.”

Since Schiller’s time we have known that the purpose of art is aesthetic education, that is, the harmonious development of personality, the formation of a whole human being, able to engage in creative work. The limitations of the concept, which describes the emergence of an ideal bourgeois individual personality, are clearly visible to us now; yet it also speaks to us about the idea that what is central to the existence of art is not the production of beautiful objects, but the creation of spaces and situations in which art is capable of transforming human subjectivity. The organization of places where the spectator can directly experience emotion through an encounter with art is one of the central themes of the reflection of art itself. Traditionally those places have been museums, galleries, exhibition halls, together with their corresponding educational programs: group excursions, lecture and seminar classes, created specially for a variety of audiences – all of this provides the foundation for the existence of an entire system of art. At the same time, in connection with the democratization of art, the growth of the mass audience for both contemporary and classical art, and the massive expansion of artistic practices in the contemporary world, it has become clear that such traditional places are no longer adequate for communicating the liberating role of art and new models of art’s existence and production are required. The problem is, of course, not a new one, but it is interesting to analyse its sources and return to the avant-garde project of transforming the concept of art, from the very beginning of the Soviet period.

Seven years ago, immersed in these problems, the Chto Delat collective began work on a project entitled the Activist Club. It should already be clear from the name that the project harkens back to Workers’ Clubs and Houses of Culture, widely popular institutions in the Soviet Union, and more generally, to the ideas of Soviet industrial workers and their program of “life-building.” Here, for example, is what Boris Arvatov wrote in his book *Art and Production*: “art... as a direct and consciously used tool of life-building: that is the formula for the existence of proletarian art.” Can we share in the creative impulse of such declarations? And can we continue the project of proletarian art under today’s conditions?

We live in a time of fundamental transition into an economy of post-Fordism and knowledge capitalism. The passing of the mechanical conveyor frees hands, but who can show us the factory where participation in production might fulfill the aspirations of today’s workers? What once was seen as a source of hope for progress and liberation has revealed itself to be a historically doomed phenomenon.

The formation of “new political subjects,” analyses of which were begun by the Italian operaisti (or “workerists”) in the 1960s, turned out to be the complete opposite of what the Productionists had hoped for in the 1920s. From the beginning of the exodus of workers from the factory, the “conveyor” of the collectivist model of the subject’s formation and sensibility has been coming to an end, and the forms of its political organization have also been changing. Today the “factory” is located everywhere and nowhere. The development of capitalism has allowed us to see the production of false subjectivities in the multiplicity of capitalist practices involving non-material work which at present are being implemented throughout the whole world: in the thick of everyday life, in cultural institutions, in social networks and long-distance work. Understanding this situation opens up other zones of struggle, and precisely for those zones a repositioning of creative work and the distribution of art is crucial.

## From Activist Club to Houses of Culture

The idea for our Activist Club arose under the influence of Aleksandr Rodchenko’s Workers’ Club, created in 1925 for the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris. Created as an ideal model for the conceptual organization of space, simultaneously drawing into itself the most varied functions, it never actually materialized in reality. Notwithstanding that in the end the Soviet Union did not avail itself of the concept, this elegant model showed Western viewers a completely different principle for organizing workers’ leisure time.

The idea of the Workers’ Club postulated that it should function not only to provide workers with a navigational base in political matters, but also to supply them with aesthetic experiences, which they should receive through artistic and practical group activities, as well as lectures and seminars. This approach critically undermined the very idea of the consumer relationship to art as a form of pure, disengaged pleasure, and proposed a different model, in which the main thing was practical immersion in artistic practices and open discussion of art, its purposes and functions. It may be said that the idea of the Workers’ Club consisted of constructing a single public space based on the study of art, creativity (practice), and participation in political life.

The Workers’ Club designed by Rodchenko was an ideal proto-model that found its actual embodiment in the Houses of Culture which spread like wildfire across the entire Soviet Union. They were designed

by leading architects who faced the unique task of building multi-functional cultural complexes in which the formation of the new Soviet man and woman was to take place. In the time of my youth, in 1988, there were over 137,000 Houses of Culture in the USSR and I am sure that anybody who belongs to my generation had some experience participating and learning in such a structure.

There has unfortunately been very little research on the subject. Of course many methodological textbooks, architectural designs and reminiscences by people who passed through the system of education in such clubs have survived, but there is practically no critical analysis of what that system represented for the political culture of the USSR, or how it became the basis for the spread of dissident culture beginning in the 1960s, and the model for the privatization of the whole system in the 1990s.

The importance of the Houses of Culture cannot be overstated. In new Soviet cities, the House of Culture occupied a central place in city planning and became a center of community life.

A typical House of Culture necessarily contained a cinema and a theater, a public library, a gym, a dance studio, drawing and photography studios, a ham radio club, rehearsal areas for musicians, a chorus, and a café. The foyers of these Houses were set up to feature various kinds of exhibitions – from displays of art works made in the studios of the House to temporary visits of traveling exhibitions.

Until the early 1990s, all House of Culture activities were free of charge. In theory, Houses of Culture were both built by and under the supervision of the local administration, but in reality they were often financed by some enterprise or other, especially in factory towns.

## Social Centers

Another important phenomenon in the development of models for contemporary culture is the social center. Though they have existed for a long time, the current moment is seeing a new conception of them take shape and a new understanding of their role in society. This process was initiated when a series of progressive museums and art institutions began a discussion, during the course of which they have striven to rethink their social role. In 2008, in Barcelona, at a conference at the MACBA museum entitled “Molecular Museum. Toward a New Kind of Institutionalization,” it was proposed for the first time to examine the phenomenon of the social center as a place where art can find other forms of public space and move outward toward audiences who are deprived of access to museums and regard them, sometimes justly, as bastions of old privilege, speculative platforms for driving up the prices on luxury items, and places of leisure for the middle class.

Social centers aim to attract a wide range of people who are excluded from gentrified urban space and give them a chance not simply to encounter culture, but also to produce it and learn its techniques. A pivotal moment in the discussion turned on the question of how a cultural appeal can be relevant to these marginalized groups’ struggle for recognition, and what kind of cultural appeal. From that point, it directly follows to understand the development of social centers as a countercultural model and one, it seems to me, that nudges us toward a new re-envisioning of the concept of the House of Culture.

## The Countercultural Model of Developing New Art Spaces. The Roza House of Culture

**In the new reality of creative capitalist development and instrumentalization of art in the interests of profit, the entertainment industries and class segregation, it is obvious that both the model of the social center and the model of the House of Culture can exist only as creations of the counter-public sphere. As Nancy Fraser has correctly observed, such projects “function as spaces of withdrawal and regroupment” and “as bases and training grounds for agitational activities directed toward wider publics” by various marginalized groups. This space should promote the dissemination of alternative (counter) forms of knowledge, which develop these groups and provoke them toward reciprocal cooperation, drawing them toward the common cause and creating new alignments of solidarity.**

**These are the considerations that prompted us to create our own countercultural place, which we have called the Roza House of Culture. This place duplicates, in many aspects, the structure of the old Soviet House of Culture: it is founded upon a network of circles and sections, open to anyone who has the will to participate, and shares the values of the community. We have a working library and offer lectures, seminars, and concerts. Our House of Culture frequently turns into an exhibition hall, and the chorus has begun practicing – everything reminds us of the Houses of Culture we knew in childhood, but in contrast to the Soviet model, all of our activities are built on self-organization. Our task is to create a space that can bring into being possibilities for new forms of interaction between art and the public. We emphasize not displays of results, but the process of collective work, leisure and learning; we are creating the conditions where each can teach and learn, where a mutual exchange of knowledge and skills takes place. Where inspiration is transmitted like a virus.**

*полная версия этого текста опубликована по русски в книге “Зачем быть художником. Опыты Школы Вовлеченного Искусства” изд. Фонда Розы Люксембург, 2016*



Алла Митрофанова

# «Сознание свободного труда» или пере-изобретение реальности

## «Засуществовать в несуществовании»

«Сознание свободного труда» - это название сельскохозяйственной коммуны Оренбургской губернии [1]. Попробуем понять, что происходило в городах и селах после революции, откуда могли возникнуть неисчислимые клубы, ДК, самодеятельные театры в коммунах и городках. Как могла организовываться жизнь после того, как базовая структура социальных, правовых, гендерных отношений была отменена первой же серией революционных декретов. Отменена частная собственность и вместе с этим пропала привилегия получать ренту, что установило равенство привилегированных с теми, кто не имел политического лица и права на речь. Отменен церковный брак, что было в глазах людей отменой основополагающего природного закона, поскольку на эмпирическом подтверждении сексуального различия держалась метафизика природы и истины, власти и самоочевидности. Все поведенческие автоматизмы, смысловые склейки, концептуальная арматура «жизненного мира» оказались разом стерты. Для Сигизмунда Кржижановского такая ситуация была сравнима с грудой слипшегося смысла, фрагменты букв царапали веки, нужно было «засуществовать в несуществовании». Этому новому миру нужно было найти смысл, подвести его под понятие и установить в нем связи и отношения. В этом мире без основания не было того, кто знал, как проектировать и конструировать все по-новому. Ни бога и его представителей со стороны власти, ни богини, обеспечивавшей самоданное естественное существование. Для того чтобы засуществовать в этом мире, нужно его сконструировать, определить новые смыслы, новый быт и новые вещи, новые социальные отношения, новый способ говорить, изобрести новые тела.

Мой подход не в том, чтобы давать оценку событиям и политическим формам советского, большевизма, диктатуре пролетариата, государственной идеологии, а в том, чтобы понять, как возможна установка на контингентность, на переизобретение общества, на создание социальных институтов, не наследующих опыт и логику предшествующих. Как возможно радикальное конструирование и критическое переформатирование «нестабильных онтологий» XX века? Различием в этом случае оказываются не демократия и тоталитаризм, а вариативность устройства сложных систем. Второй вопрос: как возможно массовое вовлечение граждан в новые социальные отношения, создание сетей новых инициатив?

## Сети инициатив

В современных исследованиях преувеличена роль демиургического большевистского партийного управления, которое в то время не имело ни институтов, ни планов, ни кадров для контроля и управления. Практически эта задача требует «творчества масс», поэтому новое общество конструируется как сети массовых низовых инициатив. По Конституции 1918 года (и до Конституции 1936-го), местные выборные советы получали автономную административную и финансовую власть в пределах своей территории, параллельно была создана сеть женотделов по теории Александры Коллонтай и под руководством Инессы Арманд, сеть организаций Пролеткульта по теории Александра Богданова и Алексея Гастева, местные ячейки Главполитпросвета под руководством Надежды Крупской. Женотделы ставили целью ликвидацию безграмотности, защиту трудовых прав, организацию детских садов и школ, подготовку женщин к государственной и партийной работе. Пролеткульт стал сетью самоорганизации людей в кружки, клубы, школы, самодеятельные театры рабочей молодежи (ГРАМ). Гражданские организации многократно превышали партийные и советы по количеству участников. Площадками и центрами этой деятельности становились клубы рабочей молодежи и новые Дома культуры, где были равно возможны и университетские лекции и спортивные соревнования, библиотеки и различные школы. Созданная 9 ноября 1917 года Комиссия по народному просвещению под руководством Луначарского, одного из создателей Пролеткульта, должна была не управлять, а связать в сеть разные образовательные организации и помочь их созданию по всей стране. В состав Комиссии входили подкомиссии: ЛИТО (Литотдел) (Блок, Серафимович, Вересаев и др.), ИЗО Наркомпроса (Альтман, Пунин, позднее О. Брик, Маяковский и др.), ТЕО Наркомпроса (заведовал В. Мейерхольд) с репертуарной и режиссерским отделами (заведовал Е. Вахтангов). Количество театров выросло с 82 в дореволюционной России до полутора сотен в одной Москве. С 1919 года добавлен Киноотдел.

Социальные процессы организации нового общества мыслились по модели создания коммун, т.е. локальных самоорганизованных сообществ с совместным трудом и техникой, совместным бытом, воспитанием детей в яслях и школах под руководством обученных профессионалов. В сельских коммунах часто упоминается самодеятельный театр, его режиссер за создание спектакля получал определенное количество трудодней в качестве признания своего труда. В столичных городах коммуны создавались в бывших гостиницах и бывших частных домах. Студенческие коммуны возникали из энтузиазма и ради совместной организации быта. Сельские коммуны должны были не только переизобрести общественные отношения, но и перевести крестьян в статус сельскохозяйственных рабочих, изменив таким образом их классовое самосознание. Эти практики вызвали необходимость переосмысления ценности трудового вклада и критериев равенства, обобществление быта потребовало его реорганизации, брак из долга стал свободным выбором, повысив требования женщин и мужчин друг к другу. Изобретались сложные рационализации учета и распределения в уставах и отчетах коммунаров.

## Ни природа, ни стихия. Практика и теория

Для классического мышления эта ситуация невозможна, поскольку невозможно посягнуть на переделывание природы, переписывание абсолютных истин, вторжение в самопознание абсолютного духа. Из этой позиции невозможно политическое понимание экономических процессов, сомнения в природной детерминации полов, в сакральности и незыблемости инстанции власти. Только неклассическая ситуация может позволить считать гуманитарную или политическую мысль научной по аналогии с точными науками. Она допускает, что теоретические объекты и эстетические объекты искусства авангарда могут стать практическими моделями, т.е. пригодными для непосредственного воплощения в реальность.

Альтюссер называет Ленина и Гуссерля временными союзниками. Эта скандальная аналогия может работать только в одном аспекте: как отказ от «натурального» обоснования. Битва с экономизмом, т.е. пониманием экономики как «натуральной» или «стихийной», неререфлексивной основы реальности, которая велась Лениным в «Искре» и в работе «Что делать?», может быть понята аналогично борьбе Гуссерля с психологизмом. Здесь критике подвергается не экономика или психология, а попытки сохранить прежнее мышление, опиравшееся на незыблемость метафизических оснований, постулируемых как природные и самоданные и потому неизменные. В обоих случаях допущение природных оснований не позволяло совершить анализ самой операции постулирования оснований, т.е. впустить критическую мысль в область «онтологически» или политически данного. Показать политическую заинтересованность метафизической мысли, и таким образом отказать ей в универсализме и допустить контингентность истории — это главная стратегия Ленина в дореволюционных работах. Такая стратегия имела двух главных противников. Это социал-демократы, которые говорили о невозможности вторгаться в экономические законы и отводили политической теории скромную роль постепенных реформ, тем самым придавая экономике «объективность». И это народники, которые сакрализовали стихийность народных масс, тем самым наделяя их сверхприродными сущностями. Оба подхода отрицали возможность теоретического познания и политического изменения социальных норм. Вопрос о научном познании был понят Лениным как возможность теоретической рефлексии «самоочевидного» и как критический анализ догматических оснований классической метафизики. Новая наука одновременно полагала критику и теоретическое конструирование реальности как систем новой рациональности. В послереволюционных работах новая теоретическая задача сводится к системному обустройству идеологической/политической сцены, в которой должны быть переизобретены принципы рациональности, социальные институты.

Но в перспективе конструктивизма теория Ленина уступает теории его оппонента Богданова. Богданов в дореволюционные годы начал разрабатывать теорию организации систем – Тектологию. Его книги многократно переиздавались в ранние советские годы, его последователи работали в государственных институтах статистики, планирования, истории науки, в университетах, театрах и Домах культуры. Базовыми принципами теории было понимание общества как систем, которые находятся в непрерывном самоизобретении, они избавляются от неэффективных, исключают динамическую связь, они изобретают новые способы организации. Системы должны быть достаточны для самовоспроизводства, но не статичны. Богданов анализировал типы систем: отличие вертикальных систем от горизонтальных, открытых от закрытых, расширение систем через включение новых компонентов. Его последователями считали себя многие художники-авангардисты. Пролеткульт был создан в сентябре 1917 года по инициативе профсоюзов в соответствии с теоретическими положениями организационной науки. Это был эксперимент социо-культурной самоорганизации. К 1919 году насчитывал около 100 местных организаций. «У нас в России, -- писала Попова, -- в связи с переживаемым нами социально-политическим моментом, целью нового синтеза стала организация как принцип всякой активной созидательной деятельности, и в том числе и оформления художественного». Она, как и Богданов, говорила об особой самостоятельной дисциплине, которая «специально исследует законы организации элементов, разновременных или одновременных, и системы их организаций» [2]. По определению Богданова, искусство – одна из организационных форм нового общества, т.е. его функция не украшать и услаждать, а производить и конструировать, что легло в основу дальнейших установок Производственников и Конструктивистов и во многом воплотилось в принципах работы Домов Культуры.

*Алла Митрофанова, критик, теоретик. Живет в СПб. Активная участница киберфеминистского движения 90х, одна из создательниц Киберфемин клуба в СПб. Куратор философского кафе Галереи экспериментального звука. Темы: феминистская эпистемология, теория авангарда, сайнс-арт.*

*Примечания:*

1. Дюран Д. Коммунизм своими руками. СПб.: Издательство ЕУ, 2010. С. 92.
2. Попова Л. К рисункам 1921 // Хан-Магомедов С.О. Инжук и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 188.

# Alla Mitrofanova “Consciousness of Free Labor” or the Reinvention of Reality

## “To Exist in Nonexistence”

“Consciousness of Free Labor” is the name of an agricultural commune in the Orenburg province [1]. We are trying to understand what happened in cities and villages after the revolution, and from whence the innumerable clubs, Houses of Culture, and amateur theaters in communes and towns were able to spring into being. How life was able to become organized after the basic structure of social, legal, and gender relations was abolished by the very first series of revolutionary decrees. Private ownership was abolished and together with it the privilege of receiving unearned income, which established equality of the privileged with those who had no political representation or right to free speech. Religious marriage was abolished, which in people’s eyes represented the abolition of fundamental natural law, inasmuch as the empirical confirmation of sexual difference supported



the metaphysics of nature and truth, power and self-evidentiality. All behavioral automatisms and semantic adhesives, the whole conceptual armature of the “living world” were seen to have been wiped clean away. For Sigizmund Krzhizhanovsky this situation was comparable with a pile of sticky meaning, fragments of letters scratched the centuries, and it was necessary “to exist in nonexistence.” The new world needed to find meaning, to lead it toward concept and establish connections and relations within it. In this world without a foundation there was nobody who knew how to plan and construct everything anew. Neither a god and his representatives on the side of power, nor a goddess ensuring self-given natural existence. In order to exist in this world, it needed to be constructed, and people had to define new meanings, a new daily life, new things, new social relations and a new way of speaking, to invent new bodies.

My approach does not entail re-evaluating the events and political forms of the Soviet world, Bolshevism, the dictatorship of the proletariat and state ideology, but rather entails understanding how it is possible to establish the reinvention of society and the creation of social institutions amid contingent circumstances without following the experience and logic of our predecessors. How is a radical construction and critical reformulation of the twentieth century’s “unstable ontologies” possible? The key difference here is revealed to be not democracy vs. totalitarianism, but rather the flexibility of organization of complex systems. A second question: how is it possible to get masses of citizens involved in new social relations and creating networks of new initiatives?

## Networks of Initiatives

Contemporary studies have exaggerated the role of the demiurgic Bolshevik Party leadership, which at that time had neither institutions, nor plans, nor cadres for control and governance. In practical terms, this task demands “creative work by the masses,” and therefore a new society is constructed as networks of mass grassroots initiatives. According to the Constitution of 1918 (and until the 1936 Constitution), local Конституции 1936-го, local elected Soviets were given autonomous administrative and financial authority within the limits of their territory, and a parallel network of women’s sections was created in accordance with Aleksandra Kollontai’s theory and under the direction of Inessa Armand, as well as a network of Proletkult (Proletarian Culture) organizations according to the theory of Alekandr Bogdanov and Aleksei Gastev, and local cells of Glavpolitprosvet (The Main Political and Educational Committee of the People’s Commissariat for Education) under the direction of Nadezhda Krupskaya. The women’s sections had the purpose of eliminating illiteracy, defending workers’ rights, organizing childcare and primary education, and preparing women for public and Party work. Proletkult became a network of people’s self-organizing in circles, clubs, schools, and amateur working youth theaters (TRAM). Civic organizations far surpassed Party organizations and Soviets in their numbers of participants. Young workers’ clubs and the new Houses of Culture became the venues and centers for those activities; they were likewise able to host university lectures and sporting competitions, libraries and a variety of schools. The People’s Commissariat for Education (Narkompros; literally “for Enlightenment”), created 9 November 1917 under the direction of Lunacharsky, one of the creators of Proletkult, was supposed not to lead but to join together in a network various educational organizations and assist their creation throughout the entire country. The Commissariat consisted of the following subcommissariats: LITO (Litotdel, or Literary Section, which included Blok, Serafimovich, Veresaev and others); IZO Narkompros (the Graphic Arts Section, including Altman, Punin, later Osip Brik, Mayakovsky, and others); TEO Narkompros (the Theater Section, run by Meyerhold) with separate sections for repertoire and direction (run by E. Vakhtangov). The number of theaters rose from 82 in prerevolutionary Russia to 150 in Moscow alone. In 1919 a Kinootdel (Film Section) was added.

Thinking the social processes of organization of a new society followed the model of the creation of communes, i.e. local self-organized communities with cooperative labor and equipment, communal living, raising children in nurseries and schools run by trained professionals. In village communes, there are frequent references to amateur theater, where in return for mounting a play, the director was credited a certain number of work days in recognition of his labor. In capital cities, communes were formed in former hotels and formerly private houses. Student communes were formed out of enthusiasm and for the purpose of communal organization of life. Village communes were supposed to not only reinvent social relations but also raise peasants to the status of agricultural workers, thereby changing their class consciousness. These practices gave rise to a need to rethink the value of contributions to labor and the criteria of equality; the communalization of living demanded its reorganization, and marriage changed from a duty to a free choice, elevating men and women’s demands toward each other. Complex forms of rationalization of accounting and allotment were invented in the rules and reports written by members of these communes.

## Neither Nature, Nor the Elements. Practice and Theory

For classical thinking, this situation was impossible, inasmuch as it is impossible to encroach into remaking nature, rewriting absolute truths, violating the self-knowledge of absolute spirit. From that perspective, a political understanding of economic processes is also impossible, as are doubts regarding the natural determination of the sexes and the sacral and sanctified nature of the hierarchy of authority. Only a non-classical position can allow the humanities sciences or political thought to be deemed scientific, by analogy with the exact sciences. That position allows that theoretical objects and the aesthetic objects of avant-garde art can become practical models, i.e. usable for direct implementation in reality.

Althusser calls Lenin and Husserl temporary allies. This scandalous analogy can work in one aspect only: as a refusal of justification on “natural” grounds. The battle against economism, i.e. the understanding of economics as a “natural” or “elemental,” non-reflexive basis of reality, led by Lenin in “Iskra” and in What Is to Be Done?, can be understood as analogous to Husserl’s struggle against psychologism. Here what is criticized is not economics or psychology, but attempts to preserve previous thinking, based on the inviolability of metaphysical foundations postulated as natural and self-given and therefore changeless. In both cases, the hypothesis of natural foundations did not permit the completion of analyses of the how the postulation of those foundations itself operates, i.e. admit critical thought into the area of the “ontologically” or politically given. To show the political involvement of metaphysical thought, and thus refuse its claim to universalism and admit the contingent nature of history — this is Lenin’s main strategy in his prerevolutionary works. This strategy faced two main opponents. They were the Social Democrats, who spoke of the impossibility of interfering with economic laws and assigned political theory the modest role of aiding gradual reform, at the same time endowing economics with “objectivity.” And also the narodniks, who sacralized the elemental aspect of the Russian masses, thereby conferring supernatural essences on them. Both approaches denied the possibility of theoretical knowledge and political change of social norms. The question of scientific knowledge was raised by Lenin as the possibility of theoretical reflection on what was apparently “self-evident” and as a critical analysis of the dogmatic bases of classical metaphysics. New science simultaneously proposed a critique and a theoretical construction of reality as systems of new rationality. In his postrevolutionary works, the new theoretical task amounts to systematic exposition of the ideological/political scene in which principles of rationality and social institutions must be reinvented. B

From a constructivist perspective, however, Lenin’s theory is surpassed by his opponent Bogdanov’s. During the prerevolutionary period, Bogdanov began to develop his own theory of system organization, Tektology. His books were republished many times in the early years of the Soviet Union, his followers worked in state institutes of statistics, planning, and the history of science, in universities, theaters, and Houses of Culture. The basic principle of the theory consisted of understanding society as a group of systems in a situation of constant self-invention; they eliminate ineffective, stifling relations and invent new forms of organization. The systems must be sufficient for self-reproduction, but not static. Bogdanov analyzed types of systems: what differentiates vertical systems from horizontal, open from closed, and the expansion of systems through the inclusion of new components. Many of his followers considered themselves to be artists and members of the avant-garde. Proletkult was created in September 1917 at the initiative of trade-unions in accordance with the theoretical theses of organized science. It was an experiment in sociocultural self-organization. By 1919 it boasted some 100 local organizations. “Here in Russia,” Popova wrote, “in connection with the social and political moment we are living through, the goal of a new synthesis has become organization as the principle of any active creative work, and that includes artistic composition.” Like Bogdanov, Popova spoke of a separate, self-contained discipline, which “specially studies the laws of organization of elements, in different times and at the same time, and the systems of their organization” [2]. According to Bogdanov’s definition, art is one of the organizational forms of the new society, meaning that its function is not to embellish and delectate, but to produce and construct, which lay at the foundation of later establishments of Productionists and Constructivists and was embodied to a great extent in the principles of the work of Houses of Culture.

*Alla Mitrofanova is a critic and theoretician. She lives in St. Petersburg. She was an active participant in the cyberfeminist movement of the 1990s, and one of the co-creators of the Kiberfemin club in Petersburg. She is the curator of the philosophical café Gallery of Experimental Sound. Her chief subjects are feminist epistemology, theory of the avant-garde, and science-art.*

### Notes:

1. Durand, Dominique. Коммунизм своими руками. SPb: Izdatel'stvo EU, 2010. Ророва, Л. К рисункам 1921 // Хан-Магомедов С.О. Инхук и ранний конструктивизм. М., 1994, p. 188.

# ЕСТЬ ЛИ МЕСТО ДЛЯ НАС В ДОМАХ КУЛЬТУРЫ <sup>[1]</sup>

## ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ОБСУЖДЕНИЕ СОЦИАЛИЗАЦИИ, ЭМАНСИПАЦИИ И КУЛЬТУРЫ

**х:** После Второй мировой войны Дома культуры играли важную роль в формировании всего послевоенного общества. Война принесла хаос, обучение и образование прекратились; нужно было восстановить эти процессы и готовить людей к труду в новых условиях. В этом и заключалась цель первых Домов культуры – они должны были обучить людей, чье образование было прервано войной. Однако для того, чтобы понять структуру, необходимо задаться вопросом о том, как открывались Дома культуры, каким способом и при участии какого долевого капитала?

**х:** Насколько я понимаю, они открывались в целях формирования идеологии, политики и культуры рабочего класса. Вопрос в том, формировала ли система рабочий класс, распространяя коммунистические идеи через Дома культуры, или социалистический рабочий класс действительно испытывал в них потребность? В экономическом отношении Дома культуры создавались в рамках производственного процесса, их строительство финансировалось главными отраслями промышленности.

**х:** Вообще-то то, о чем вы говорите, было второй и более развитой фазой экономики социалистической Югославии, когда переход к самоуправляемому социализму принесли новые модели культурного производства. Первая фаза – непосредственно после войны – состояла в коллективном восстановлении городов и деревень. Многие деревни во время войны были разрушены или брошены. В послевоенный период была принята программа «колонизации» (2). В таких обстоятельствах люди просто не были знакомы друг с другом, деревни перестали быть местом, где семьи жили поколениями. Нужно было создавать новые центры, такие, которые способствовали бы совместному быту и служили бы социализации и образованию. Такие места создавались коллективными усилиями, и главным было строительство школ, Домов культуры, больниц и т.д. Корни этой политики – в Движении народного освобождения, выступавшем за другую модель культурного производства, они выступали за коллективизм, а не индивидуализм. Во время войны образованные индивидуумы были не единственными носителями культуры, они могли быть ее инициаторами, но они не были главными создателями. Культурное производство постепенно перешло к любителям. Та же политика продолжалась и в первые послевоенные годы. Процесс, когда заводы и предприятия стали строить Дома культуры, начался в 1960-е годы, и только тогда появилась новая модель культурного производства.

**х:** Процесс колонизации коснулся в основном района Воеводины, где у него было два этапа. Первая колонизация произошла после Первой мировой войны, когда землю передали солдатам и когда вернулись сербы из Венгрии. Второй этап, после окончания Второй мировой войны, заключался в переселении в Воеводину семей из отдаленных областей Югославии. Население нуждалось в социализации, и я полагаю, это делалось в соответствии с определенным планом.

**х:** Ты думаешь, что цель заключалась в том, чтобы уничтожить национальные идентичности? Это любопытная точка зрения.

**х:** Дома культуры подразумевали воспитательную функцию. Позднее эта парадигма изменилась, но ее важно подчеркнуть. Целью было создание нового человека и нового субъекта при помощи культуры и образовательных практик. Когда мы сегодня говорим о Домах культуры, мы имеем в виду не нынешние культурные центры с их коммерческими программами, а нечто более сложное, имевшее социальную роль.

**х:** Могу зачитать то, что я нашел о Домах культуры (3): *«Партия оказывала давление на массовую культуру. Культурно-образовательные центры в деревнях состояли из школ и Домов культуры, которые в 1948 году построили бригады Народного Фронта. К концу 1947 года ЦК КПЮ планировал построить около 400 Домов культуры в качестве очагов культурной и общественной жизни. Однако во многих случаях – из-за недостаточного материального обеспечения – эти дома были плохо построены и находились в запущенном состоянии. Вопреки их основному назначению, очень скоро их превратили в склады, амбары и гаражи для кооперативных транспортных средств. Главная идеологическая и политическая задача партии состояла в том, чтобы преодолеть пережитки идеализма и положить научный социализм в основу образования. Было ясно, что впереди долгий путь идеологической борьбы и методического воспитания носителей культуры и образования (учителей, профессоров, писателей, художников), чтобы победить старые взгляды на жизнь и развеять иллюзии прошлого».*

**х:** Согласно этому источнику, ЦК КПЮ постановил открыть 400 Домов культуры. Следовательно, это была политика сверху, план развития и формирования культурной жизни. Можем ли мы считать решения высших партийных управленцев прогрессивной и радикальной эмансипацией? Или это насаждение идеологии через систему культуры?

**х:** Было бы небезынтересно посмотреть на взаимозависимость между Домами культуры и кооперативами. В процитированном тексте сказано, что кооперативы захватили Дома культуры, превратив их в склады. Это приводит к вопросу о диспропорции: в каких регионах Югославии кооперативы функционировали лучше, а в каких – хуже? Это связано с тем, что некоторые регионы были более развитыми. Важно отметить, что проект совмещения Домов культуры с сельхоз кооперативами был очень быстро отброшен и акцент перенесли на индустриализацию.

**х:** Необходимо добавить, что в наши дни только деревенские Дома культуры продолжают функционировать. Деревни собирают деньги и начинают их реконструкцию по своему почину. Они организуют там какую-то деятельность – презентации, собрания, вечеринки. Таким образом, они по-прежнему сохраняют значение мест социализации. По своей структуре деревенские Дома культуры проще, чем городские культурные центры, поскольку испытывают меньшее давление со стороны коммерции.

**х:** Не во всем могу с тобой согласиться. Я думаю, городские Дома культуры выжили благодаря политической воле, тогда как деревенские отмирают. В Белграде, например, муниципальным властям по-прежнему принадлежат некоторые учреждения культуры, в то время как в деревнях они заброшены или приватизированы. Дома культуры, которыми снова начинают пользоваться сельские жители, были местами демократизации и противовесом националистическим настроениям, приглушенным социализмом. Сейчас Дома культуры – это места, где создается национальная культура, в этом их парадокс. Туда пришли священники и церковь, фольклор стал главной формой культуры. В этих выживших Домах культуры произошел известный правый поворот, вне зависимости от того, остались ли они под муниципальным ведомством или были восстановлены по инициативе сельских жителей. В случае деревень самоорганизация и низовые инициативы сами по себе не есть нечто вдохновляющее.

**х:** Сейчас такое ощущение, что Дома культуры выжили в городах. Их пространства, расположенные по большей части в привлекательных городских районах, оказались более рентабельными, чем в деревнях. В 1990-е, когда распалась Югославия, городские Дома культуры тоже пришли в упадок. Их пространство использовалось частными школами для занятий языками, искусством, ремеслами и т.д. Мало-помалу, посредством приватизации, их отняли у людей. Кто-то, благодаря их удачному месторасположению в городе, неплохо на этом нажился. Последняя волна изменений в экономической и культурной политике повысила интерес к Домам культуры, и они обрели новую рыночную форму. После 2000-х (4) Дома культуры превратились в культурные центры. Деревенские Дома культуры претерпели иного рода рыночную трансформацию, и их использовали для малого частного бизнеса в качестве магазинов, кафе или диско-клубов.

**х:** Чтобы осмыслить приватизацию Домов культуры, необходимо вернуться к началу нашего обсуждения и упомянутому выше долевого капиталу. По наиболее распространенной модели, дома строились при участии долевого капитала нескольких обобщественных компаний. Так, если некая компания внесла 30% в строительство Дома культуры, эти 30% отдавались новому хозяину, как только компания приватизировалась. Такой тип долевого владения дал возможность по-разному толковать характер собственности во время переходного (5) периода. Приватизация настаивала на определении точного процента во владении собственностью, так что захват Домов культуры был совершенно законным процессом. Несколько по-иному происходило в городах – муниципалитеты получили Дома культуры в собственность от компаний, а затем их помещения для разнообразной деятельности использовала находившаяся у власти политическая партия.

**х:** Одной из причин упадка деревенских Домов культуры было то, что молодежь уезжала в города. В 1960-е годы молодежная культура переживала расцвет, и городские культурные центры стали ориентироваться на молодежь, но теперь в фокусе их внимания было уже не образование. Культурные центры, такие как Студенческий культурный центр или Студенческий городской культурный центр, появились после студенческих демонстраций 1968 года (6) и служили пространством для умиротворения молодежного бунта. Индустриализация и события 1968-го года привели к тому, что культурная политика сосредоточилась исключительно на молодежи. Со временем молодежная культура станет рыночно-ориентированной под влиянием поп-культуры.

**х:** Можно сказать, что «поворот» к молодежи означал на деле игнорирование образовательного аспекта Домов культуры и ориентацию на (непрямую) выгоду.

**х:** Деревенские Дома культуры даже не пытались вступить в спор с молодежью, они ушли в развлечение. Если первая волна не забывала об образовании, то вторая – и тут я могу сослаться на моих родителей – рассматривала Дом культуры как место для досуга, а не образования. Воспоминания наших родителей о Домах культуры сводятся к танцам и вечеринкам. Я не утверждаю, что в деревенских Домах культуры вообще не было культурных событий. Наоборот. В них показывали фильмы, ставили пьесы, но с иными целями. Думаю, что упомянутый выше переходный период – это на самом деле четвертый этап, и мы сейчас живем именно в нем. Третьим этапом в жизни Домов культуры был конец 1980-х – начало 1990-х, когда приватизация еще не завершилась, но находилась на стадии превращения общественного управления в государственную собственность. После этого начался четвертый этап тотальной приватизации и отнятия.

**х:** В процитированном тексте говорится, что Дома культуры строились ЦК КПЮ и бригадами Народного Фронта, то есть существовала организованная структура. При изменении общественного строя в конце 1980-х – начале 1990-х эта структура стала исчезать. Не хватало программ дальнейшего развития, поэтому Дома культуры постепенно утрачивали свое значение. Отсутствии поддержки обрело их на умирание, а система толкала к рынку. Есть много похожих примеров – так произошло не только с Домами культуры, другие учреждения кончили тем же.

**х:** В 1990-е Дома культуры собирали определенные части общества, но программы носили иной характер. В то время они были образовательными, однако это образование находилось в русле набиравшего силу национализма. Программы претерпели такую же трансформацию, как и система образования в целом.

**х:** Усиление церкви сыграло интересную роль в упадке Домов культуры. Это началось в конце 1980-х, когда церковь стала местом собраний и выработки новых культурных идентичностей.

**х:** В чем тут связь? Не думаю, что церковь имеет какое-то отношение к упадку Домов культуры.

х: В какой-то момент в церковь хлынул народ, что увеличило ее доход. Финансовое усиление церкви стало важным фактором в создании культурной парадигмы. Можно сказать, что церковь была заинтересована в ослаблении Домов культуры. Приватизации было на руку, что люди уходят из Домов культуры в другие места. Особенно в маленьких городах сообщества нуждались в местах для собраний, и такие места они нашли в церкви.

х: Соглашусь со всем сказанным, однако сам тезис притянут за уши.

х: Это всего лишь дополнительный штрих к разговору о трансформации и упадке Домов культуры. Возможно, церковь не повлияла напрямую на их отмирание, но ей было выгодно их ослабление.

х: Мне кажется, я могу указать проблему, приведшую к их отмиранию. Мы исходим из ложной предпосылки, что Дома культуры были местом широкой социальной эмансипации. Я же думаю, что в самой идее Домов культуры содержалось зерно их будущего превращения в нечто иное. Мы забываем, что Дома культуры порождали главным образом модернистскую культуру. На втором этапе народную культуру заменил элитизм, не имевший ничего общего с рабочими и крестьянами. Не удивительно, что в 1990-е Дом культуры стал рассадником фашистских элементов.

х: В переломный момент, на рубеже 1950-х, государственные элиты столкнулись с необходимостью выбора между двумя культурными парадигмами – социалистическим реализмом и модернизмом. И они выбрали модернизм. Это было возможно только в городах, где еще существовал класс довоенной буржуазии.

х: Мы должны спросить самих себя: не был ли Дом культуры изначально «нечистым» порождением системы? Правильно ли считать его публичным пространством, пространством, заряженным эмансипаторным потенциалом?

х: Возможно ли сегодня действовать на базе Дома культуры, вернуть ему социальное измерение? Должны

ли мы сотрудничать с институциями или действовать по-партизански? Что лучше – работать с горожанами или сельскими жителями? Как мы можем действовать в деревне, если прибыли из Белграда? Есть ли у нас право обращаться к деревне?

х: Культура сегодня служит извлечению прибыли, а не эмансипации. От идеи социализации нужно дистанцироваться, поскольку сегодня, по сравнению с 1950-ми, изменилась общественная потребность в пространстве.

х: Еще вопрос, заинтересует ли сельчан диалог с нами. У них своя система, свои художники, свои налаженные местные связи, мы им не нужны. Они не нуждаются в эмансипирующей внешней инстанции, они считают нас чужаками.

х: Может быть, мы не должны действовать на базе Домов культуры, может быть, мы должны обратиться к новым практикам эмансипации. Необходимо понять, где сегодня место культуры в производственном процессе, и какую форму мы могли бы придать системе в процессе ее создания. Художник должен быть составной частью всех этих процессов, а не находится вовне.

х: Нужно отбросить идею Дома культуры как социального пространства. Дом культуры больше не является местом встреч, мы должны создать другое место, где могли бы собираться люди с разными позициями и разными целями.

**Как это можно осуществить сегодня? Как строить диалог с другими культурными работниками? Как говорить с рабочими, как убедить их в том, что необходимо вернуть заводы? Каким будет производство, не создающее прибыли? Как в сегодняшнем контексте вообразить иной принцип производства? Мы должны помыслить иные общественные и экономические**

**отношения, которые стимулировали бы возникновение иной культурной парадигмы. Является ли эта дискуссия способом переосмыслить и раздвинуть горизонты?**

**В процессе написания этого текста мы думаем и что-то создаем, здесь и сейчас, но будучи опубликованным, наш текст окажется коммодифицированной системой культуры.**

*Этот текст – результат дискуссии неформальной Рабочей группы «Культурное подразделение», в которую входят Мирьяна Драгосавльевич, Исидора Илич, Милош Милетич, Мирьяна Радованович, Данило Прњят, Бошко Простран.*

#### Примечания:

1. В Югославии Дома культуры включали в себя также молодежные центры, культурные центры, центры молодежной культуры, студенческие культурные центры и т.п.

2. «Колонизация» -- официальный термин, принятый в государственной политике Югославии 1945—1948 гг. Около 250 000 людей из разных уголков Югославии было переселено в Воеводину. Взято из текста «Директивно-централистская Рабочая Система Агитпропа» // [http://www.znaci.net/00001/95\\_6.pdf](http://www.znaci.net/00001/95_6.pdf).

Интенсивная либерализация рынка и усиление неолиберальных тенденций в экономике начались после революции 5 октября 2000 года и свержения режима Слободана Милошевича.

В данном контексте имеется в виду переход от социалистического самоуправления к рыночной экономике.

В Югославии студенческие протесты 1968 года были вызваны требованием большего самоуправления и демократизации общества.

*Перевод с англ. А. Скидана*



# IS THERE A PLACE FOR US IN THE HOUSE OF CULTURE? <sup>[1]</sup>

## Polyphonic discussion about sociability, emancipation and culture

**X:** After WWII, houses of culture played an important role in shaping the entire postwar society of Yugoslavia. The war had generated chaos and disrupted education processes; these processes had to be restored and people equipped for work situations in the new circumstances. That was the purpose of establishing the first form of houses of culture - to school people whose education had been disrupted by the war. However, in order to understand these structures, we need to ask ourselves about how the Houses of Culture were established, by what means and with what sharing capital.

**X:** As I understand it they were established as a part of the production process and a way of shaping the ideology, politics and culture of the working class. The question is whether the system shaped the working class through it by spreading communist ideas in society, or did the houses of culture really fulfill a need of the socialist working class? Economically, houses of culture were built through donations from the main production branches.

**X:** Actually, what you are talking about is the second and more developed phase of the economy in socialist Yugoslavia when the transition to self-managed socialism introduced a new model of cultural production. The first phase immediately after the war consisted of collective actions for rebuilding and revival of cities and villages. Many villages had been destroyed or abandoned during the war. The colonization program [2] was adopted in the post-war period. In "colonized" villages people did not know each other and those villages were no longer places where many generations of the same family had lived. New centres had to be created, to promote togetherness and serve socialization and education. These places were built through collective action and the main focus was on building schools, Houses of Culture, clinics, etc. The root of these policies lay in the People's Liberation Movement (PLM), which had advocated a different model of cultural production, encouraging collectivism rather than individualism. During the war, educated people had not been the only ones acting to preserve cultural life; they might have initiated it, but they had not been the main producers of culture. Cultural production had slowly been taken over by amateurs. The same policies continued in the first years after the war. Companies began building houses of culture in the '60s, at which point the new model of cultural production was introduced.

**X:** The colonization process mainly occurred in Vojvodina, where it had two phases. The first colonization took place after WWI, when the land was given to soldiers and when Serbs from Hungary were transferred there. In the second phase, after WWII, populations from distant regions of Yugoslavia were relocated to Vojvodina. The population needed to be socialized and I think this was done according to a certain plan.

**X:** So, you believe the goal was to annihilate national identities? That is an interesting point.

**X:** An educational role was built into the foundation of houses of culture. Later on, this paradigm changed, but it needs to be stressed. The goal was to create this new human and new subject in that place and with the help of culture and educational activities. When we speak today about the houses of culture, we are not referring to the present cultural centres with commercial programs, but to something that was much more complex and had a socially responsible role.

**X:** I could read what I have found about the houses of culture [3]: *"The party was forcing the development of mass-culture. Cultural-educational centres in villages consisted of schools and houses of culture, which were built in 1948 by brigades of the People's Front. By the end of 1947, the Central Committee of the Yugoslav Communist Party had planned to build around 400 houses of culture as focal points of cultural and social life. Nevertheless, these houses were in many cases poorly built and neglected due to insufficient material support. In spite of their main purpose, they were very soon made into warehouses, barns and garages for cooperatives' vehicles. The main ideological and political task of the party was to overcome the relicts of idealism and to introduce scientific socialism as the foundation of education. They were aware of the long path ahead of ideological struggle and methodological education of cultural-educational standard bearers (teachers, professors, writers, artists) in order to fight the old views of life and culture and suppress the illusions of the past."*

**X:** According to this source, the Central Committee of the Yugoslav Communist Party decided to establish 400 houses of culture. So therefore, this was politics from above, a planned net for developing and shaping cultural life. Could we regard the decision from "headquarters" as progress and radical emancipation? Or is it a product of ideology through the system of culture?

**X:** It would be interesting to review the linkage between the houses of culture and cooperatives. The quoted text says that cooperatives took over the houses of culture and made them into warehouses, which now opens the question of disproportion - in what parts of Yugoslavia did cooperatives function better and where did they work poorly? This is connected with the fact that some regions were more developed. It is important to say that the project of coupling houses of culture and cooperatives was very soon abandoned and the focus was put on industrialization.



### Footnotes:

1. Houses of Culture in Yugoslavia consisted of houses of culture, youth centres, cultural centres, youth cultural centres, students' cultural centres, etc.
2. "Colonization" was a term for population transfer or resettlement, which was imposed as Yugoslav state policy in the period 1945-1948. Around 250.000 people were transferred from all regions of Yugoslavia to the region of Vojvodina.
3. Taken from the text "Directive and Centralized Work System of Agitprop" at [http://www.znaci.net/00001/95\\_6.pdf](http://www.znaci.net/00001/95_6.pdf) (our translation)
4. The intensive market liberalization and strengthening of the neoliberal economy started after the revolution of October 5, 2000 and the overthrow of the regime of Slobodan Milošević.
5. In this context, transition as a term usually refers to the transition from socialist self-management to a market economy.
6. In the context of Yugoslavia, the students' protests of 1968 were aimed at more self-management and wider democratization of society.

*This text is an outcome of discussion of an informal Working Group «Cultural Squad», which includes: Mirjana Dragosavljević, Isidora Ilić, Miloš Miletić, Mirjana Radovanović, Danilo Prnjat, Boško Prostran.*



**X:** I need to add that nowadays houses of culture in villages are the only ones that have persisted. Villagers are gathering together and starting self-initiated reconstruction. There they organize certain activities such as presentations, parties and gatherings. So, these places are still important spots of socialization. Houses of culture in villages are structurally less complicated than cultural centres in the cities since they have been under less commercial pressure.

**X:** I cannot agree completely. I believe that in cities, houses of culture have remained thanks to the political will for that to happen, while those in the villages have died out. In Belgrade, for example, each municipality still has a certain public institution for culture, whereas in the villages they are abandoned or privatized. The houses of culture which the villagers have been returning to used to be places of democratization and the counterpoint to the nationalistic identities that socialism united. Now the houses of culture are places for the production of national culture and this is a paradox. The priests and the church have been brought in, folklore has become the main form of culture. A certain turn to the right has occurred in these revived houses of culture, whether they stayed under the auspices of the municipality or were reconstructed by villagers' initiatives. In the case of villages, self-organization and self-initiative are not by themselves encouraging developments.

**X:** Nowadays the impression is that houses of culture have survived in the cities. Their spaces, mostly in attractive city locations, have been much more valuable and profitable than those in the villages. In the '90s, when Yugoslavia was disintegrating, houses of culture in the cities were decaying as well. Their space was used by private schools for workshops on language, arts, crafts, etc. They slowly became taken away from the people through this way of privatization. One has gained certain capital and profit thanks to the location in the city. The last wave of change in economical and cultural politics has raised people's interest in houses of culture, so they took on a new market form. Since the '2000s [4] the houses of culture have been transformed into a new form of cultural centres. The houses of culture in villages have gone through a different market transformation and they have been used for small private business, as spaces for shops, cafes or disco-clubs.

**X:** In order to comprehend the privatization of houses of culture we need to go back to the start of our discussion where we mentioned sharing capital. The most common model was that houses were established with the sharing capital of a few socially-owned companies. So, if a certain company had invested 30% sharing capital in building a house of culture, this 30% would have been given to the new owner once this company had been privatized. This kind of shared ownership opened up a space for different forms of treatment of property during the transitional [5] period. Privatization insisted on determining the exact percentage of property ownership so the seizing of houses of culture became a completely legal process. A slightly different process happened in the cities - municipalities took over the ownership of the houses of culture from companies and then used the space for various activities of the political party in charge.

**X:** One of the reasons for depreciation of houses of culture in the villages was that younger generations migrated to the cities. Youth culture was booming in the '60s and cultural centres in the cities started to address the youth but now the focus was not education. Cultural centres, such as the Student Cultural Centre (SKC) and Students' Urban Cultural Centre (DKSG), were established after the student demonstrations of 1968 [6] and served as a space for pacification of generational revolt. Industrialization and the events of '68 caused that cultural politics to focus solely on youth. Youth culture in time would become market-oriented through the influence of pop culture.

**X:** We could say that the «turn» towards the youth actually involved neglecting the educational dimension of houses of culture and turning them towards (indirect) profit.

**X:** Houses of culture in the villages were not even tackling the youth, they were providing entertainment. Although the first wave had an educational function, the second generation – and I have my parents in mind here – regarded the house of culture as a place for fun and not education. The memories of our parents about the houses of culture are all about dance events and parties. I am not claiming that the houses of culture in the villages were emptied of cultural content. On the contrary. They hosted film screenings and theatre plays but with a different purpose. I believe that the transition mentioned above is actually the fourth phase and that is the moment we are living in. The third phase in the life of houses of culture would be the end of the '80s and the beginning of the '90s when privatization wasn't in its final stage yet but was in a phase of transforming social management into state ownership. After that we entered the fourth phase of total privatization and deprivation.

**X:** The quoted text said that the Central Committee of the Yugoslav Communist Party and the brigades of the People's Front established the houses of culture after the war, meaning there was an organized structure. During the change of social order, by the end of the '80s and the beginning of the '90s, this structure started to dissolve. There was a lack of programs and therefore the houses of culture started to become unimportant. Houses of culture were purposely left to collapse because of the lack of support and the system pushed them towards the market. There are many similar examples, this wasn't the case only with the houses of culture, many institutions ended in the same way.

**X:** During the '90s houses of culture were gathering together certain parts of society but the programs had a different character than before. At that time, the program that had been organized was mostly educational but it was in line with the strengthening of nationalism. Programs went through that transition just as the educational system did.

**X:** The strengthening of the church played an interesting part in the collapse of houses of culture. It started by the end of the '80s when the church became a place for gathering and establishing new cultural identities.

**X:** What is the connection between the church and above processes? I do not believe that the church had anything to do with the collapse of the houses of culture.

**X:** Suddenly many visitors came to the churches and this generated bigger profits for them. With financial strengthening, the church became an important agent in the production of the cultural paradigm. We could say that the church had a certain interest in the weakening of houses of culture. The very process of privatization benefited from the fact that people were abandoning the houses of culture and were going elsewhere. Especially the communities in small towns needed a place for gatherings and they found it in the church.

**X:** I agree with everything you've said but the thesis is a bit far-fetched.

**X:** This is just an additional reflection on the transformation and then the collapse of houses of culture. The church may not have had a direct influence on the dissolution, but it used the weakening and profited from it.

**X:** I believe I can detect the problem in this discussion. We have a false presumption that houses of culture used to be places of wide social emancipation. I believe that in the very concept of houses of culture lies the seed of their transformation into something else. We are forgetting that houses of culture mostly produced modernist culture. In the second phase people's culture was replaced with elitism, which did not have anything to do with workers and peasants. It's no wonder that such a house of culture during the '90s produced fascistic elements of society.

**X:** In a breaking moment during the '50s state elites faced a dilemma between two cultural paradigms – socialist realism and modernism, and they chose modernism. This was possible to conduct only in the cities where the pre-war bourgeoisie still existed.

**X:** We should ask ourselves – if the house of culture was a contaminated entity produced by the system, would it be right to regard it as a public space and space with emancipatory potential?

**X:** Is it possible to act today from inside the house of culture and to socialize it from the inside? Would one possible way forward be to open up the critical space for such questions? Should we work in tandem with institutions or act in a guerrilla way? Is it better to work with city residents or villagers? How could we act in the village when we come from Belgrade? Do we have a right to deal with the village?

**X:** Culture today is a place for profit and not emancipation. One should keep some distance from the concept of socializing space since the social need for space in the '50s and nowadays are two different things.

**X:** The question is if the villagers would be interested in a dialogue with us. They have their own system, their artists, their local network and they do not need us. They do not need anyone to emancipate them, they believe we do not belong there.

**X:** Maybe we should not act from inside the houses of culture, maybe we should work with a new process of emancipation. We need to understand where the place of culture is in the production process and how we can shape the system while we are producing it. The artist has to be an integral part of all of these processes, a co-producer of it, and not someone who is outside of it.

**X:** We need to abandon the idea of the house of culture as a place for engagement. The house of culture is not a gathering space, we need to build a new space which would come from a different position and would aim at different goals. How does one accomplish this today? How should we create a dialogue with other producers? How do we speak with workers, how do we work with them on taking over the factories again? What would production that is not generating a profit look like? How does one imagine a different concept in such a context? We need to rethink different social and economic relations that would lead to a different cultural paradigm. Is this discussion a way to rethink and spread horizons into the future? In the context of writing this text we are thinking and producing, here and now, but once published this text will be commodified in the system of culture.

# Konsthall C, Stockholm

*The following is a conversation between the artist Per Hasselberg (P) who founded the visual art space Konsthall C in 2004 and the current directors of Konsthall C - Jens Strandberg and Jenny Richards (KC). It was an early sunny Tuesday evening when we met outside Per's place of work, Folkrorelsernas Konstfrämjande (People's Movement for Art Promotion) in the centre of Stockholm. Meeting at Konstfrämjandet seemed an appropriate context for a conversation touching on Swedish cultural politics and the narrative of the development of culture houses (or houses of culture) in Stockholm. Konstfrämjandet is an art organization that was crucial in the democratization of art in Sweden best summed up by their slogan "art for everyone" and is currently run by Per Hasselberg.*

**KC - Per, can you describe the political and cultural context in Sweden that led to the setting-up of Konsthall C?**

P – Setting up Konsthall C was informed by my interest in a number of Swedish political reforms that related to neighbourhood planning. Konsthall C is intimately tied to questions of democracy and how democracy intersects with urban planning, community building and the people's movement (folkrorelsen). Research for these reforms and changes in housing provision were developed in particular between 1933 and 1947 through Sweden's "Bostadssociala utredningen" which undertook studies into how you could create civil society through urban planning. In a way, their findings became a conceptual manual for how to build a more democratic society. And it was this plan that was employed in the development of Hökarängen – the area where Konsthall C is located.

Today we are sitting in the headquarters of the organization Folkets hus (People's House) and Konstfrämjandet; the building can be said to represent the Swedish people's movement. Yet when we say people's movement in the context of Sweden what we actually mean is a set of reforms that have the ambition to change society, rather than the traditional idea of a grassroots people's movement. For Sweden, revolution means reforms. This ideology sets up a framework that if one follows the constitutional system set up here, (as long as you check certain boxes and procedures), you are able to use the system to achieve something entirely different than what it is prescribed for. One could say you are reforming the structures from within.

You can follow the history of the people's movement back to the free churches in Sweden, which was a big struggle in the 1850s. Just as you weren't free from the state, you weren't free from the church - both these institutions put pressure on people economically and ideologically. In the breaking away and formulation of the free church, people sought to find a way to fight for their rights to interpret the bible themselves and build their own community spaces. The shift to the free church was revolutionary in its importance but the process wasn't what you would describe as revolutionary. You can follow the narrative and process the free churches set in motion right up to the building of the folkets hus.

These historic narratives inform the incredibly strong ideological structures surrounding civil society in Sweden. In setting up Konsthall C, I wanted to investigate these structures, look behind the surface to their mechanisms and ask, why are the structures so strong here? Who do they serve? How can we follow these concepts and develop alternative spaces?

**KC- So you could argue the structural set-up, in terms of what we understand here as a democratic organization today, is borrowed historically from free churches?**

P - You could say that. Yet we shouldn't place all the emphasis on structures; it is important to strongly emphasize collectivity and organizing as well. It is incredibly important to always organize. To have any impact on society, you must form a group. However, if you are able to understand how the system works here, it becomes easy to see how you can organize within it. For example, I grew up in the "bible belt" of Sweden and quickly learnt how to organize activities myself in order to make the most of the different resources the free churches had – for example, one has a pool table and another a ping pong table etc..

**KC - Our current programme at Konsthall C is called *Home Works* and is concerned with the politics of the home and domestic work. The programme seeks to challenge the gendered, class and racial ways in which we are currently organized. Many exhibitions have discussed the resources necessary to be able to challenge these structures—those resources include both a concrete space for community to gather and a conceptual or social space created by the community through collective mobilization.**

P - Yes, these two components are historically grounded in the development of the people's movement that eventually created the Swedish Social Democratic Party. The context was a combination of social and concrete components whose political aim was to build democracy and you can see Social Democrats' concrete culture houses across Sweden. These were spaces not only for meeting but also for learning how to behave in a democratic way. Central to the social democratic idea is that you need culture, a space to experience culture in order to understand how to become a democratic citizen. The Bostadssociala utredningen (the State Commission on Housing) pointed this out; it follows the idea that by engaging in culture you learn to have a voice and then can participate in democratic processes and thus create civil society.

**KC- If we follow that this combination of space and collectivity, of people working together, represent the basic ingredients for building democracy, what happens in places where those cultural spaces aren't built, where there isn't space for people to meet? Isn't this what happened in Hökarängen? There was a culture house planned for the centre but instead a supermarket was built! Was Konsthall C developed because that culture house was never built in Hökarängen?**

P - Yes, often the main reason for these plans not coming to fruition is money. However, what is interesting is then the culture house becomes more of an idea of what "we" the people are working for. It isn't provided to us by the state and so similarly to the church it hangs in the air, like something bigger to believe in that we can create ourselves. In Hökarängen everything was structurally ready for this house but it never was made, it remained absent both ideologically and structurally. So when I arrived as an artist and proposed the idea of a culture house it was really welcomed by the residents. Interestingly, when I first took the idea to the state landlords who own the community laundry where we proposed Konsthall C be set up, they didn't like it. They thought the idea was disconnected from the community and that no-one would get involved, which just shows the lack of knowledge these institutions have about life in the suburbs. Likewise, the Stockholm City Council didn't think it was a good idea as they thought there was lots of cultural activity already in Hökarängen. However, at least the council understood the level of activity in the suburbs, the self-organization and political engagement. I saw Konsthall C as a way to contribute to this ecology further and raise the awareness and distribute the culture created in the suburbs outwards, reversing the dominant narrative that culture comes out from the city centre (this is just a myth).

I really think you've taken on this idea within your conception of Konsthall C and the work you do there and through your programme *Home Works*. You could say you treat it like a board game, constantly finding new ways to configure the organization to challenge the structures that culture is





organized by. Could you describe your approach to working within the location of Konsthall C both in terms of its site within a community laundry and its historical connection to the Swedish ideas of urban planning and the set-up of the organisation?

**KC -** To say a little on our programme *Home Works*... This is a research project and exhibition programme we've been running since January 2015, which responds to Konsthall C's location in Hökarängen's community laundry in its focus on the gendered division of labour and the transformation of the home. The community laundry is a part of the development of the Swedish political project Folkhemmet (People's Home) which began in the 1920s. Arguably a nationalist project constructed to create a particular type of responsible citizen, it paved the way for the constitution of the Swedish welfare state. Folkhemmet is built on the idea of the "good home," marked by equality and mutual understanding and manifested through the modernization of living conditions. The community laundry is key within this model as it is the place where neighbours meet and care for their dirty clothes. Yet, whilst it is a site of sharing labour it is also the site of battles around the different ways each of us lives. For us, it is a unique place for negotiating ideas and discussing the devalued labour that goes unseen in today's society. *Home Works* builds on the community laundry's history - which emanates from the walls of Konsthall C - to construct a space where new relationships can be made, diverse voices heard and political perspectives negotiated. Through our first year here, we have met, listened to, and learned enormously from all those involved in the programme; artists, visitors, friends and neighbours. Our exhibitions always begin with a question (posed by long-term collaborator, writer Gunilla Lundahl) which we invite artists and the public to speculate on. As a result, the exhibition shares what theorist Chantal Mouffe has to say in a discussion of the need for public spaces that aren't a place for consensual discussion but are places for antagonism and contestations. Our commissions and conversations have not always been easy, covering the difficult terrain between the personal and public spheres, but they have never been compromised; they always work with art to open up new ways of discussing and approaching our daily struggles.

**P-** Through your approach to Konsthall C as a site for research and collaboration you shift away from the historic position of the avant-garde artist as the artist working alone outside of a societal context. By beginning each exhibition with a question you invite artists in to speculate on the conditions that question deals with, inviting them to bring the skills they have to think through it. Your approach is much more about working with existing materials and experiences and how these can be employed to develop new modes of living and working together. Collaboration in this sense becomes key to how the gallery physically and ideologically expands.

**KC-** Yes, Konsthall C has always worked in different collaborative ways - we marked our emphasis on collaboration in the opening of *Home Works* and the collaborative exhibition of Mierle Laderman Ukeles with Marabouparken Konsthall and have since formed exciting new relationships, friendships and colleagues. The influence these relationships have on our programme and Konsthall C at large, could be described as a type of contamination, affecting the path of our discussions, events and exhibitions. Ciara Phillips' project in October 2015 exposed how collaboration becomes a method of public research - inviting people to join us in sharing their knowledge and experience, thoughts and concerns, allowing the programme to shape itself and its relevance to Hökarängen.

You could say this is how we try and work with democracy, allowing artists and artwork to show the way for social change. It ties to an ideology present within Hökarängen, as Hökarängen has always been seen as a test site for new experiments in urban planning - we map this onto the processes we employ at Konsthall C that encourage experimentation in order to challenge how we live and participate in society.

Today, we see a rise in Nationalist political parties across Europe. In Great Britain there has been a referendum on leaving the EU, a debate which has fostered an increase in nationalism, xenophobia and racism. When visiting Russia last year, we were struck by patriotic commercials and depictions of Putin on things like tourist T-shirts. Here in Sweden the racist party, the Swedish Democrats, are gaining more and more voters. Their rhetoric often romanticizes the time when the Folkhem project was first developing in Sweden, mobilizing its latent nationalist

and racist undertones. As the community laundry is a symbol of the folkhem, there is an urgent need to debate these ideas and actively challenge their ideology through our programme and in the space of Konsthall C. These issues are particularly debated in our current exhibition "Expansions of Homecraft" which explores the home as a site for radical creativity and the corrupted connection between home crafts and nationalist politics.

To return to our earlier discussion about Konsthall C as a place where these two components of physical architecture and social relations come together: last year we discussed the notion of developing Konsthall C as a "public home." We stand by this nuanced idea of the role of the cultural space today, in our aim to create a place where people, regardless of race, class or gender, feel welcome. If we think of the concrete space as this metaphor for the public home, we could describe our approach to working with others as employing the Swedish concept of the study circle; a format that brings new groups and individuals together, to shape and contribute to our programme, a process that is key to building the community and culture of Konsthall C. Events such as "Housewarming Dinners" invite people to join us in eating and discussing together around the dinner table in Konsthall C's kitchen/office.

**P-** The study circle has an interesting history. Olaf Palme in XXX discusses Sweden as a study circle democracy. The image he wants to build there is exactly the one you describe, one of people sitting around kitchen tables discussing what matters to them. He wanted to find ways in which that everyday situation had an impact on real politics.

It's interesting how the study circle as a process is rarely discussed. This format was the key in generating the ecology for the development of famous bands and artists around the country. In Sweden this format is supported by institutions like ABF who provide the resources for you to make "free-form research," research without a prescribed outcome to see what creativity can be generated. Of course the format itself isn't celebrated, but rather the success stories that raise from this process.

**KC-** You could say the study circle is central to how we develop the children's project *Back to the Future* within our programme and the issue you raise around the celebration of the individual is evident here. *Back to the Future* works with all of the preschools in Farsta (the district Hökarängen is located in). Whilst each preschool works on the project from within their different classrooms, what they create comes together as one collective project at the Konsthall. There are different moments in the process the teachers and children come together to meet the others involved. For the teachers it is very important that individual efforts are visible and praised rather than what we like to emphasize, which is the whole collective effort. This is a real issue that exists today - we are only taught to see and hear the individual narrative and forget to look at the process and the collective ecology that gives rise to these individual successes. The study circle is inspiring because it is about all learning together, self-education that is shared and mobilized to raise our consciousness about the conditions we share and live within and how to challenge them. It is interesting that such a format, with its roots in the history of workers' education, generally opposed to the state, is here, in the case of Palme and Sweden, encouraged. In the UK, for example, education is treated in a much more dogmatic way. The controlling of populations is executed through attacks on education to ensure people don't have the time or resources to educate themselves and find out how the system is working and exploiting them. It is very easy to see how politicians are aware of the radical potential of education and so seek to squash opportunities for self-education and collectivity.

**P-** Yes, you can also see this happening in Sweden in ways. In the 1940s meeting places were the central to encouraging a democratic society, but today democracy can be said to be seen as a problem - a problem to be managed. In Sweden you see it in the closing or privatization of spaces that could be used for coming together. Similarly, political parties like Moderaterna discuss how to reduce citizen engagement in urban planning. They get round this by pretending that each individual is able to have their say, but then their say has no consequences, it is purely gestural, in order to keep the image of democracy in place.

**KC- If we think of today then, and the challenges for bringing together the tools for democratic spaces - a concrete space and a collective of people to gather together, how do we address this? And what other resources and tools might we need to create these cultural spaces?**

**P** - In a recent exhibition I was part of, called *Performing the Common*, I addressed this question through proposing that the suburb of Husby - where the project was taking place - in order to develop its voice and position, needed to construct a stadsrådet (neighbourhood council) and an archive.

I made an archive for the area which I collected from people living there and then presented it in a visible space so it could be used as a focal point for people to meet around. The archive operated as evidence for the local people to be able to develop a shared voice on the real lived experience and narrative of the area. The archive was constructed as an open archive so that the residents can each donate stories and material to the archive, so that it developed with the locals' knowledge and generated collectivity through the process. The archive becomes a protective tool for the area to challenge the politicians and state institutions who want to make decisions without consulting those who live there.

The stadsrådet then comes in as another tool, but more of a political tool. By naming a group within the area of Husby as Husby's Stadsradet (just as Hökarängen did), it immediately formalizes the organization and affords it some kind of political potential and agency. This gesture of naming is incredibly effective in a country that is reliant on bureaucratic systems and structures.

But of course, to return to the beginning of this conversation, these new tools only work when you have space too, space to meet and discuss. With the loss of public space, DIY and self-organized, as well as publicly funded, culture spaces become ever more important as they offer a *free* space for people to meet. Many new urban planning projects like the one in Husby have plans for a culture space for people to use, but in these plans there is always the notion that you would rent the space and pay for that service. The introduction of paying for cultural space is really the simplest way of signalling the end of the democratic project in Sweden.

**KC- It is like in the 90s when the free community laundry was reorganized into private booths booked through an online booking system. No longer did you need to meet people in the laundry - it symbolized the breakdown of the socialization of domestic labour and the breakdown of the community that had been built through that reproductive work. Today, one of the main responsibilities of Konsthall C, as we see it, is to constantly question how to use this resource of space to provide a non-commercial site for democratic discussion.**

**This approach ties the contemporary art gallery with the democratic project of the Swedish culture house. You could say that our alignment politically and practically with the history of the culture house shifts the Konsthall C away from the questions and concerns of the white cube gallery, which from our position, feels firmly linked to the development of private and commercial art spaces.**

**In the UK, this dovetailing of cultural houses and visual art spaces is far from eroded. Still public galleries follow the values of the white cube gallery in which people (and labour) are cleaned from its walls and the act of silent visual engagement with an exhibition is privileged over collective animated discussion. You could say that the political history in Sweden which has always seen the effects of culture on the democratic project, never became mainstream in the UK. Culture has always been marginalized, activity for the privileged elite. In the UK, the history of community centres might better parallel the culture house and there are some interesting discussions and research going into the histories of community centres and their impact on the development of culture and visual art in the UK.**

**So how do we learn from these histories and political reforms in order to use them as effective political tools today?**

**P**- ABF (the workers' organization for extended learning) is an example of how this history lives on today. The tools could be said to be in the constitution of these state structures, and so the question becomes more about how we take these resources for ourselves today. How we can self-organize using these available tools?

**KC- The question of self-organization is interesting; as we've discussed, you can see that this is the dominant practice in the Stockholm suburbs, these marginalized sites of change in which self-organization is necessary to confront the changes projected upon these areas. However, in city centres, self-organization is much less evident, and the architecture is much more static, as are the people. This is also obviously a class distinction, as those able to afford to live in the centre often feel they don't experience challenges, and so have no need to organize around them. In this way, your note, Per, from before, about the vitality of culture moving from the suburbs into the city centre, is ever more important, and something we intend to insist upon and mobilize action regarding, in *Home Works* and the development of Konsthall C.**

# Konsthall C, Стокгольм

*Нижеследующее представляет собой запись беседы между художником Пером Хассельбергом (П), основавшим галерею визуального искусства «Konsthall C» в 2004 году, и нынешними ее директорами – Йенсом Страндбергом и Йенни Ричардс (КС). Был вторник, ранний вечер, когда мы встретились в центре Стокгольма, неподалеку от места работы Пера – Folkkrörelsernas Konstfrämjande («Народное движение в поддержку искусства»). Это место показалось нам подходящим контекстом для разговора о шведской культурной политике и нарративе о развитии Домов культуры в Стокгольме. Konstfrämjande – организация, сыгравшая ключевую роль в деле демократизации искусства в Швеции; ее позиция лучше всего суммирована в девизе «искусство для всех» и сейчас ее возглавляет Пер Хассельберг.*

**КС: Пер, не мог бы ты описать политико-культурный контекст, который привел к созданию «Konsthall C»?**

**П:** К этому меня подтолкнул интерес к некоторым шведским политическим реформам, имевшим отношение к планированию городских районов. «Konsthall C» тесно связана с вопросами демократии и тем, как их решают с помощью городского планирования, формирования сообществ и народного движение (folkkrörelsen). Разыскания, предшествовавшие этим реформам и изменениям в обеспечении жильем, особенно бурно развивались в 1933—1947 гг. при посредстве шведского «Bostadssociala utredningen» (Система опроса горожан), предпринявшего исследования того, как можно создать гражданское общество при помощи городского планирования. В каком-то смысле их находки стали концептуальным руководством для построения более демократического общества. И именно этот план был использован при разработке района Hökarängen, где расположен «Konsthall C».

Сейчас мы сидим в организации «Folkets hus» («Народный дом») и «Konstfrämjandet» (Поддержка искусства); можно сказать, что это здание символизирует шведское Народное движение. Между тем, когда мы говорим «народное движение» в контексте Швеции, мы имеем в виду ряд реформ, нацеленных на изменение общества, а не традиционную идею народного движения снизу. Для Швеции революция означает реформы. Эта идеология устанавливает рамки, подразумевающие, что если следовать здешней конституционной системе, со всеми

ее кабинками и процедурами, то при ее помощи можно достичь чего-то совершенно иного, чем то, для чего она предназначена. Можно сказать, вы реформируете структуры изнутри.

История народного движения восходит к свободной церкви в Швеции, широкая борьба за которую велась в 1850-е годы. Точно так же, как вы не были свободны от государства, вы не были свободны и от церкви – оба института оказывали мощное экономическое и идеологическое давление. Отделяясь и образовывая свободную церковь, люди отстаивали свое право самим толковать Библию и создать свои собственные пространства для общины. Переход к свободной церкви был, безусловно, революционным, но этот процесс не был тем, что можно описать как революцию. Можно проследить нарратив и процесс, начатые свободной церковью, вплоть до строительства Народных домов.

Эти исторические нарративы формируют невероятно мощные идеологические структуры в шведском гражданском обществе. Создавая «Konsthall C», я хотел изучить эти структуры, заглянуть в их механизм и спросить: почему они здесь столь сильны? Кому они служат? Как мы можем следовать этим концепциям и развивать альтернативные пространства?

**КС:** Твой тезис, таким образом, в том, что в структурном отношении демократическая организация исторически заимствована у свободных церквей?

**П:** Можно сказать и так. Однако нельзя весь акцент ставить на структурах, необходимо также подчеркнуть коллективность и организационный процесс. Всегда крайне важно заниматься организацией. Чтобы воздействовать на общество, нужно создать группу. Вместе с тем, если вы способны понять, как работает здесь система, становится легче организоваться внутри нее. Например, я вырос в «библейском поясе» в Швеции и быстро научился тому, как нужно себя организовать, чтобы задействовать различные ресурсы, которыми обладают свободные церкви.

**КС:** Наша текущая программа в «Konsthall C» называется «Домашний труд» и сфокусирована на работе по дому. Она ставит под вопрос гендерные, классовые и расовые подходы, организующие нашу жизнь. Многие выставки обсуждают ресурсы, необходимые для противостояния этим структурам, включая как конкретное пространство, где могло бы собираться сообщество, так и концептуальное или социальное пространство, созданное сообществом посредством коллективной мобилизации.

**П:** Да, эти два компонента исторически укоренены в развитии народного движения, которое в итоге создало Шведскую социал-демократическую партию. Контекстом было сочетание социальных и конкретных компонентов, чья политическая

цель заключалась в том, чтобы построить демократию, и по всей Швеции сегодня можно увидеть социал-демократические Дома культуры. Это были пространства, предназначенные не только для встреч, но и для того, чтобы учиться, как вести себя демократическим образом. Центральным для социал-демократической идеи было то, что вам нужна культура, пространство для встречи с культурой – с тем, чтобы стать демократичным гражданином. «Bostadssociala utredningen» («Исследование социального жилья») указало на это; оно следует идее, что вовлекаясь в культуру, вы учитесь обретать свой голос, после чего можете участвовать в демократических процессах и строить гражданское общество.

**КС:** Если следовать этому сочетанию пространства и коллективности, людей, работающих вместе, как главных составляющих для построения демократии, что происходит там, где подобные культурные пространства не созданы, где людям негде встречаться? Разве не это происходит в районе Hökarängen'e? Вместо планировавшегося Дома культуры там построили супермаркет! Не послужило ли это исходным пунктом для открытия «Konsthall C»?

**П:** Да, зачастую главная причина, по которой такие планы не приносят плодов, – это деньги. Интересно, однако, что Дом культуры становится средоточием самой идеи того, ради чего «мы», люди, работаем. Структурно в районе все было готово к появлению этого Дома, но он так и не был построен. Его не хватало и идеологически, и структурно. Так что когда я туда приехал в качестве художника и предложил идею Дома культуры, местные жители поддержали ее. Любопытно, что когда я первый раз обратился с этой идеей к домовладельцам, которым принадлежала прачечная, где я предложил создать «Konsthall C», им это не понравилось. Они посчитали, что эта идея далеко от местного образа жизни и что никто меня не поддержит, что говорит о нехватке знания о подобных учреждениях в пригородах. Точно так же и Стокгольмский городской совет решил, что это плохая идея, поскольку, по их мнению, в Hökarängen'e и без того достаточно культурной активности. Но совет, по крайней мере, имел представление об уровне этой активности в предместьях, уровне самоорганизации и политической вовлеченности. Я рассматривал «Konsthall C» как вклад в экологию района и очаг для распространения культуры, созданной на окраинах, по всему городу; тем самым я стремился перевернуть господствующий нарратив, что культура приходит из центра города (это попросту миф). Думаю, что вы подхватили эту идею, она легла в основу всей вашей деятельности в «Konsthall C» и программы «Домашние работы». Можно сказать, вы обращаетесь с ней как с настольной игрой, постоянно находя новые способы и формы организации, чтобы бросить вызов структурам, организующим культуру. Не могли бы вы описать свой подход к работе – как с точки зрения местонахождения «Konsthall C» в общественной прачечной, так и в плане

исторической связи этого пространства со шведскими идеями городского планирования и создания организации?

**КС:** Несколько слов о «Домашних работах»… Это программа, включающая в себя исследовательский проект и выставки, мы запустили ее в январе 2015 года. Она соотносится с местоположением «Konsthall С» в общественной прачечной, с гендерным разделением труда и трансформацией дома. Прачечная является частью развития шведского политического проекта «Folkhemmet» («Народный дом»), начатого в 1920-е. Вполне возможно, националистического проекта, призванного создать особый тип ответственного гражданина и проложившего путь к шведскому «государству всеобщего благосостояния». «Folkhemmet» строится на идее «хорошего дома», отмеченного равенством и взаимопониманием и выраженного в модернизации условий жизни. Общественная прачечная – ключевой элемент этой модели, поскольку это место, где пересекаются соседи и где они заняты одним и тем же трудом – стиркой грязной одежды. Но одновременно это место, где разворачиваются споры о разных стилях и образах жизни. Для нас это уникальная площадка столкновения идей и обсуждения обесцененного труда, который не замечается современным обществом. «Домашние работы» как бы надстраиваются над историей прачечной (которую излучают стены «Konsthall С») и создают пространство, где испытываются новые типы отношений, где можно услышать разные голоса и где обсуждаются политические взгляды.

В течение первого года мы повстречали, услышали и узнали невероятно много от тех, кто принял участие в программе: от художников, посетителей, друзей и соседей. Наши выставки всегда начинаются с вопроса (поставленного нашей давней сотрудницей, писательницей Гунилой Лундаль), о котором мы предлагаем поразмышлять наших художников и публику. В результате наши выставки разделяют позицию Шанталь Муфф, которая утверждает, что нам нужны публичные пространства не для консенсуса, а для выявления антагонизма и полемики. Наши задания и обсуждения не всегда бывают легкими, они касаются сложных промежуточных зон между частным и публичным, но они и не ищут компромисса; посредством искусства мы пытаемся обнаружить новые способы ведения дискуссии, новые подходы к повседневным трудностям.

**П:** Благодаря пониманию «Konsthall С» как пространства исследования и сотрудничества, вы отошли от исторической позиции авангардного художника как художника, одиноко работающего вне социального контекста. Открывая каждую выставку вопросом, вы предлагаете художникам поразмышлять об условиях, к которым имеет отношение вопрос, применить их навыки и знания в новой сфере. Ваш подход опирается на работу с уже существующим материалом и опытом и на то, как их можно использовать для развития новых моделей жизни и совместной работы. В этом смысле сотрудничество становится ключом к тому, как в идеологическом и физическом плане развивается галерея.

**КС:** Да, влияние, которое эти отношения оказали на нашу программу и на «Konsthall С» в целом, можно описать как своего рода контаминацию, воздействующую на ход наших дискуссий, мероприятий и выставок. Проект Сиары Филлипс в октябре 2015 года показывает, как сотрудничество превращается в метод публичного исследования – он приглашает людей поделиться своими знаниями и опытом, мыслями и заботами; в результате программа формируется открытым, гибким путем, с учетом ситуации в районе Hökarängen.

Это и есть, если угодно, наш способ работы с демократией, позволяющий художникам и их произведениям указать путь к социальным изменениям. Он увязан с идеологией, присутствующей в Hökarängen'e, ведь этот район всегда рассматривался как полигон для испытания новых подходов к городскому планированию: мы проецируем это видение на практику, задействованную в «Konsthall С», что, в свою очередь, стимулирует эксперимент и побуждает к изменению нашего образа жизни и участия в обществе.

Сегодня мы наблюдаем подъем националистических политических партий по всей Европе. В Великобритании прошел референдум о выходе из ЕС, дебаты вокруг него подогрели националистические настроения, ксенофобию и расизм. В прошлом году, во время посещения России, нас поразила патриотическая реклама и портреты Путина на футболках. В Швеции расистская партия – Шведские демократы – набирает все больше и больше голосов. Их риторика часто романтизирует времена, когда проект «Folkhem» делал в Швеции свои первые шаги, они прибегают к его латентным националистическим и расистским обертонам. Поскольку общественная прачечная является символом folkhem (народного дома), возникает насущная необходимость в обсуждении этих идей, в оспаривании их идеологии в рамках нашей программы и непосредственно в стенах «Konsthall С». Особенно остро эти вопросы ставятся на нашей текущей выставке «Экспансия домоводства», которая исследует дом как место радикального творчества и порочную связь между домоводством и националистической политикой.

Возвращаясь к разговору о «Konsthall С» как пространстве, где соединяются два компонента – материальная архитектура и общественные отношения; в прошлом году мы обсуждали идею развития «Konsthall С» как «открытого дома». Сегодня роль культурного пространства, на наш взгляд, в том, чтобы создать место, где люди – вне зависимости от расы, класса и

гендера – чувствовали бы себя желанными. И если применить метафору «открытого дома» к конкретному пространству, наш подход можно описать как сотрудничество, использующее шведскую модель учебной группы; этот формат сводит вместе новых участников, они формируют и вносят свой вклад в нашу программу – процесс, ключевой для построения сообщества и культуры «Konsthall С». Мероприятия, такие как «Горячительные домашние обеды», позволяют людям разделить с нами трапезу и, за общим столом на кухне «Konsthall С», принять участие в дискуссии.

**П:** У учебной группы интересная история. Улоф Пальме говорил о Швеции как о демократии учебной группы. Образ демократии, к которому он стремился, в точности совпадает с вашим описанием: люди сидят за обеденным столом и обсуждают то, что их волнует. Он искал пути сделать так, чтобы эта обыденная ситуация оказывала воздействие на реальную политику. Любопытно, что учебную группу – как процесс – редко вспоминают. Этот формат сыграл центральную роль в создании экологии и почвы для развития известных музыкальных и художественных коллективов по всей стране. В Швеции его поддерживает такие институции, как «ABF», они обеспечивают ресурсы для свободного исследования, исследования без заранее предписанного результата, позволяющего на практике увидеть, какого рода творческая активность может возникнуть. Причем сам формат пребывает в забвении, зато раздуваются истории индивидуального успеха, возникающие благодаря этому процессу.

**КС:** Учебная группа лежит в основе нашего детского проекта «Назад в будущее»; он, кстати, выявляет акцент на индивидуальности, о котором ты говоришь. Проект взаимодействуют со всеми дошкольными учреждениями в округе Farsta (в который входит Hökarängen). Каждое дошкольное заведение самостоятельно работает над проектом в своих стенах, а потом результаты предьявляются в качестве коллективного проекта в «Konsthall С». И для учителей крайне важно выделить именно индивидуальные достижения, тогда как мы хотим подчеркнуть коллективное измерение. Это действительно проблема – нас с самого начала приучают видеть и слышать только индивидуальный нарратив, забывая о процессе и коллективной экологии, из которых эти индивидуальные достижения вырастают. Учебная группа вдохновляет, потому что это модель совместного обучения, коллективного самообразования, которое способствует сознательному отношению к условиям, в которых все мы живем и которые нуждаются в изменении. Любопытно, что этот формат, чьи корни уходят в историю рабочего образования и который обычно противопоставляют государству, в случае Пальме и Швеции обретает актуальность. В Великобритании, например, к образованию относятся куда более догматично. Посредством атак на образование осуществляется контроль над населением – людей убеждают, что у них нет времени и ресурсов на то, чтобы заняться самообразованием и с помощью полученных знаний разобраться, как работает система, как она их эксплуатирует. Легко увидеть, что политики прекрасно знают о радикальном потенциале образования и поэтому всячески ограничивают возможности для самообразования и коллективности.

**П:** Это происходит и в Швеции. В 1940-е годы места встреч играли центральную роль в демократизации общества, однако сегодня на демократию смотрят, можно сказать, как на проблему – проблему, с которой нужно справиться. В Швеции это заметно по тому, как закрываются или приватизируются помещения, которые могли бы использоваться для собраний. Да и политические партии, такие как Moderaterna, говорят о том, как уменьшить вовлеченность граждан в городское планирование. При этом они делают вид, что заботятся о том, чтобы каждый имел возможность голоса, но затем эти голоса не учитываются, это чисто декоративный жест, помогающий сохранить видимость демократии.

**КС:** Если мы все же продолжаем думать о конкретных местах, где люди могли бы собираться и образовывать коллектив, встает вопрос: какие еще есть ресурсы и инструменты, чтобы создавать такие культурные площадки?

**П:** В рамках недавней выставки «Performing the Common», в которой я принимал участие, я подошел к этому вопросу следующим образом. Для того чтобы жители могли выработать свою позицию и заявить о ней во всеуслышание, я предложил создать в предместье Хусбю (где проходила выставка) районный совет (stadsrådet) и архив. Я собрал архив с помощью местных жителей и развернул его в видном месте, так что люди могли его использовать для встреч. Архив функционировал как свидетельство того, что местные жители могут коллективно высказаться о своем жизненном опыте и истории района. Архив был открытым: каждый житель мог поделиться своей историей или добавить иные материалы. Возник коллективный процесс. Архив, можно сказать, стал защитным инструментом для всего района, бросающим вызов политикам и государственным

учреждениям, которые хотели принимать решения без каких-либо консультаций с теми, кто здесь живет.

Затем появились советы как еще один инструмент, уже политический. Назвав группу Советом Хусбю (как это было и в Hökarängen'e), мы тем самым формализовали организацию и наделили ее определенным политическим потенциалом и статусом. Этот жест именованья невероятно эффективен в стране, полагающейся на бюрократические структуры.

Но, конечно, возвращаясь к началу нашего разговора, эти новые инструменты работают только тогда, когда у вас есть еще и пространство – пространство, где можно собираться и проводить дискуссии. С утратой публичного пространства, все пространства основанные на принципах «Сделай сам» (DIY) и самоорганизации, а также субсидируемые государством культурные пространства обретают колоссальное значение в качестве *свободных* площадок, где могут встречаться люди. Многие новейшие проекты городского планирования, как проект развития Хусбю, предполагают наличие культурных пространств, но одновременно в них предполагается, что вы будете арендовать такие помещения, платить за них. Введение платы за культурное пространство – простейший способ положить конец демократическому проекту в Швеции.

**КС:** Это как в 1990-е, когда общественная прачечная была преобразована в частные кабинки, резервируемые по Интернету. Вам больше уже не нужно было встречаться в прачечной с соседями – это символизировало распад социализации домашнего труда и распад сообщества, возникшего благодаря этому труду.

Одна из главных задач «Konsthall С» на сегодняшний день – постоянно задаваться вопросом, как использовать этот ресурс в виде пространства, чтобы обеспечивать некоммерческую площадку для демократической дискуссии. Этот подход увязывает галерею современного искусства с демократическим проектом шведского Дома культуры. Если угодно, наша политическая и практическая приверженность истории Домов культуры ограждает «Konsthall С» от забот и проблем «белого куба», каковой, с нашей точки зрения, твердо встроен в развитие частных и коммерческих арт-пространств. В Великобритании такая смычка Домов культуры и арт-пространств отсутствует, галереи там по-прежнему следуют ценностям и установкам «белого куба», в котором стены очищены от людей (и труда) и во главу угла ставится молчаливое созерцание произведений, а не коллективная дискуссия. Искусство там, в отличие от Швеции, где культура постоянно оказывала воздействие на демократический процесс, всегда было маргинализировано, выступало привилегией элиты. Для Великобритании более релевантной параллелью Домам культуры были бы общественные центры, в них происходят интересные дискуссии и изучается история таких центров, их влияние на развитие культуры и визуального искусства.

**Итак, какой урок мы можем вынести из этих историй и политических реформ, как использовать их в качестве эффективного политического инструмента?**

**П:** «ABF» (Рабочая организация для расширенного обучения) являет собой пример того, как продолжает жить сегодня эта история. Инструменты, можно сказать, находятся в самом устройстве этих государственных структур, поэтому вопрос переходит в практическую плоскость: как использовать эти ресурсы в своих целях? Как с их помощью запустить процесс самоорганизации?

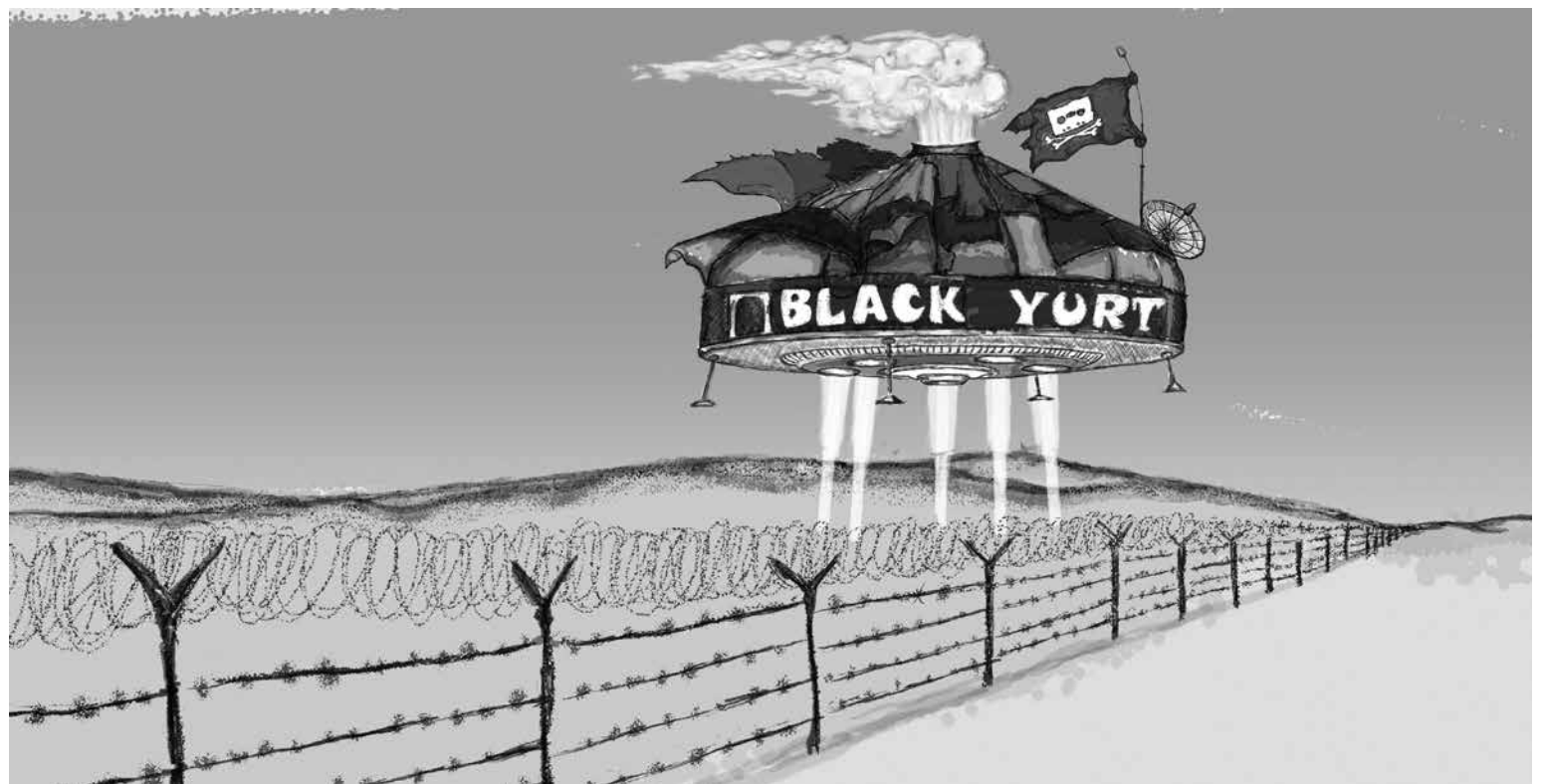
**КС:** Вопрос самоорганизации небызинтересен; как мы уже говорили, этот процесс развивается преимущественно на окраинах Стокгольма, в предместьях – поскольку эти районы подвергаются изменениям, самоорганизация необходима для противостояния планам их переустройства. А вот в центре самоорганизация заметна гораздо меньше. Здесь мы тоже видим классовое разделение, поскольку те, кто может себе позволить жить в более стабильном центре, зачастую просто не испытывают необходимости объединяться. В этом смысле, Пер, твоё замечание о практиках культуры, идущей от предместий в центр, становится еще более важным; мы будем настаивать на этом в наших «Домашних работах» и в развитии «Konsthall С».

*Перевод с англ. Александра Скидана*

# Мария Вильковская и Руфь Дженрбекова

## Культура без дома

**Искусство - в том значении слова, к которому мы привыкли, - появилось в Казахстане около века назад.** Сравнительно недолгая история позволяет яснее увидеть прямую взаимосвязь между возникновением ярких артистических движений и индивидуальностей, с одной стороны, и большими «безличными» институциональными процессами – с другой. Закономерным образом местные разновидности современных жанров возникали здесь как эффекты колонизации. Так, один из первых профессиональных художников, живший в Алматы с 1870-х годов, – Н.Г. Хлудов – был этнографом, много путешествовавшим по Туркестану, участвовавшим в научных экспедициях и даже получавшим царские медали за заслуги перед Императорским Русским Географическим Обществом. С приходом Советской власти именно он в 1921-м году встал во главе нашей первой художественной студии, где учились многие из тех, кто позже был канонизирован в качестве отцов-основателей казахстанского изобразительного искусства.



**Советизация и последующие два десятилетия стали болезненным периодом рождения нашей, казахстанской версии modernité.** То было время масштабного культурного строительства во всех новоиспеченных Советских республиках. Созданная в 1920–1940 годы инфраструктура по сей день является материальной и символической основой функционирования местной официальной культуры. В определенном смысле противоречия советской эпохи продолжают жить внутри и вокруг нас. Не секрет, что подходы и методы времен «культурной революции» существенным образом отличались от более поздних, приведших к тотальной монументализации и окостенению культурных институтов. Однако и во времена «развитого социализма» многие раннесоветские малые институциональные формы все еще сохранялись и даже продолжали изобретаться новые: клубы и дома культуры, красные юрты и красные чайханы, народные театры и оркестры, кружки самодеятельности, передвижные кинотеатры и выставки и т.д. Несмотря на то что в послевоенное время эти формы имели тенденцию к укрупнению, часто вырождаясь и приобретая ритуальный характер, все же заложенный в них изначально потенциал экспериментальности сегодня кажется очень важным и недооцененным. Многие из этих малых форм были своего рода импровизациями, чья пригодность в тех или иных контекстах выяснялась «на ходу». Так, в 1958 году правительством Казахской ССР был создан такой тип учреждений, как автоклуб – «культурный центр» на колесах, оборудованный электростанцией, киноаппаратурой, магнитофоном, музыкальными инструментами, настольными играми, мини-библиотекой. Высказывалось мнение, что автоклубы «исключительно перспективны» в условиях ускоренной модернизации Степи, когда «появились сотни новых населенных пунктов, отделенных друг от друга большими расстояниями» (1). Деятельность таких странствующих «домов культуры» включала самые различные жанры: «Как показал опыт работы автоклубов, эта новая форма культурного обслуживания не только вполне оправдывает себя, но и имеет ряд преимуществ перед красными юртами. Автоклубы проводят целый комплекс культурных мероприятий: лекционную пропаганду, передачу опыта передовиков сельского хозяйства, выступления агиткультбригад с концертами, продажу книг, методическую помощь работникам сельских культурных учреждений, показ фильмов и т.д.». В середине 1960-х годов в системе Минкультулы числилось более пяти сотен таких кочевых микроинститутов (2).

**Как известно, Советская власть понимала культурное строительство очень широко – как созидание «нового человека», – вследствие чего культурные учреждения ставили перед собой очень широкий круг политических и воспитательных задач, занимаясь образовательными, производственными, этическими, мировоззренческими вопросами. В отличие от нынешних способов официальной репрезентации, транслирующих представления элит о культуре как сакральной сфере «духовности», советский культпросвет основывался на куда более прогрессивных идеях. Научность, светскость, эгалитаризм, поддержка самодеятельности, акцент на образовании и общедоступности были принципиальны. В этой связи обращение современных художников к демократическому потенциалу раннесоветских практик не вызывает удивления. Любопытным образом противоречивая советская культура стала для нас не только вызывающим страх и отвращение одиозным олицетворением власти и контроля, но и своеобразным источником вдохновения, поводом для конструирования собственных генеалогий.**

Задавшись несколько лет назад вопросом о том, как функционирует культура в современном Казахстане, мы обнаружили все те же монументальные советские госучреждения, перекрашенные (в прямом и переносном смысле) в цвета независимости и получившие статус «национальных». В нынешнем обиходе этот эпитет двусмыслен, ибо отсылает и к «нации» как государству в целом, и к «национальности» как этничности. Проблема национализмов – довольно острая для постсоветской Центральной Азии, где все еще общепринятым является и разделение на национальности «титильные» и «нетитильные», и представление об аутентичной культуре как явлении вернакулярном, почвенном, вписанном в существующий административно-территориальный порядок. Практически все местные культурные учреждения оказались маркированы той или иной «национальностью», создавая ощущение, что каждый гражданин страны словно бы приписан к своему культурному центру в соответствии с этнической принадлежностью. Единственной институцией, занимавшейся собственно современным искусством, – Центр Современного Искусства Сороса – закрылась в Алматы в 2008 году, в результате чего отсутствие в городе культуры современности стало особенно заметным. В такой ситуации наиболее востребованными художественными практиками нам показались «учреждающие практики» (*instituent practices*), о которых писал Геральд Рауниг (3). В конце концов, создание воображаемых институций – это тоже своего рода жанр, имеющий традицию

(можно вспомнить имена Андре Мальро, Иэна и Ингрид Бакстеров, Марселя Бротарса или Ханса Ульриха Обриста). Мы попытались вообразить такой культурный центр, который, в идеале, должен бы существовать в Алматы, являясь, с одной стороны, специфически нашим местным, а с другой – транслोकальным и интернациональным, стоящим на антиэссенциалистских и радикально конструктивистских позициях. Помня о том, что для Казахстана Алматы всегда были центром современной, европеизированной культуры, создаваемой усилиями смешанного интеллигентского интернационала – главным образом, русскоговорящего, – мы искали теоретическую основу для описания этой ситуации – по всем признакам трансграничной, мультикультурной. Наши личные истории происхождения, в которых «местное» и «иноземное» переплелись до полного неразличения, не оставили нам иного выбора, кроме как обратиться к теории креолизации и назвать наш воображаемый культурный центр «креольским». Одним из главных источников вдохновения для нас послужила книга Эдуара Глиссана «Поэтика Отношения», в которой мы нашли – словно бы смутно знакомый с детства! – взгляд на глобальное сообщество Земли как на мир-в-креолизации, где любая культура возникает в результате столкновения и смешения предшествующих ей, а любая идентичность всегда расширена через отношение с Другим. Станным образом постколониальные ситуации Карибов и Центральной Азии – при всех очевидных различиях – вдруг обнаружили сходства. Казахская Степь, лежащая в пограничной зоне буддистского, арабского и христианского миров, была для Российской Империи традиционным местом ссылки, а со второй половины XIX века довольно активно колонизировалась. Во времена Большого террора в Центральную Азию были депортированы целые народности, жившие на Дальнем Востоке, на Кавказе, в Закавказье, Украине, Молдавии, Беларуси, Прибалтике. Огромное количество переселенцев приехало в Центральную Азию в XX веке по иным причинам, среди которых война, массовые мобилизационные кампании, отбывание наказания в лагерной системе или трудовое распределение. Туркестан и в дореволюционные времена представлял собой регион исключительно пестрый и не поддающийся этнографической классификации, в Советском же Союзе эта пестрота была усилена многократно. Учитывая все это, какую культуру следовало нам сделать нашей собственной – локальной и аутентичной? Мы не нашли ничего лучше, чем обозначить ее условно как «креольскую», полагая, что таким образом важные для понимания современности идеи карибских теоретиков можно сделать известными и у нас. Креольский центр был представлен публике в январе 2013 года.

В тот год мы работали в составе небольшого «креативного кластера» в самом центре Алматы, где на еженедельной основе устраивали мероприятия, приличествующие культурному центру: дискуссии, видеопказы, выступления, лекции, концерты, выставки, перформансы, встречи с артистами и литературные чтения. Нам было важно не только создать место для современного искусства, но и обозначить альтернативы доминирующей парадигме «национальных особенностей», показать сконструированность любой идентичности и принципиальную открытость художественной сферы – и в эгалитаристском, и в космополитическом смысле. Несмотря на то что наши мероприятия приобрели определенную популярность, руководству «креативного кластера» они приносили лишь хлопоты и расходы. После полутора лет сотрудничества с Креольским центром владелец принял решение отказаться от культурной составляющей в деятельности бизнес-кластера.

**С тех пор Креольский центр стал существовать сам по себе, то появляясь, то исчезая, кочуя от одной площадки к другой, словно кочевник степной автоклуб. Мы все еще проводим «презентации Креольского культурного центра», и те, кто на них приходят, прекрасно понимают, что имеют дело с самодеятельной театрализованной инсценировкой, а вовсе не с настоящей культурной институцией. Мы же не склонны думать, что разница между этими двумя вещами так уж велика – в конце концов, все жанры перформативны. Так или иначе, нашим воображаемым транспортным средством по-прежнему является «незавершенный проект» Просвещения, чьи пути, как мы неоднократно убеждались, неисповедимы, а пункт назначения и вовсе не предусмотрен. Однако наше бесцельное странствие (пользуясь термином Глиссана), ведомое принципом надежды (пользуясь термином Блоха), – продолжается.**

### Примечания:

1. А. Канапин. «Культурное строительство в Казахстане», Алма-Ата: Издательство «Казахстан», 1964. С. 274.
2. Там же. С. 275.
3. Gerald Raunig. «Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming» // Transversal webjournal. January 2006 (translated by Aileen Derieg) // <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>

# Maria Vilkovisky and Ruth Jenrbekova

## Culture without house

**Art, in the sense of that word to which we are accustomed, appeared in Kazakhstan about a century ago.** Its comparatively short history allows us to see more clearly the direct relationship between the emergence of colorful artistic movements and personalities on the one hand and large, “impersonal” institutional processes on the other. In a predictable manner, local varieties of modern genres arose here as effects of colonization. For example, one of the first professional artists living in Almaty from the 1870s on, N. G. Khludov, was an ethnographer who traveled frequently to Turkestan, took part in scientific expeditions and was even decorated with tsarist medals for his service to the Imperial Russian Geographic Society. With the coming of the Soviet era, it was he who in 1921 took the lead in forming the first Soviet artistic studio, where many of those who later became canonized as the founding fathers of Kazakh graphic art studied.

**The process of Sovietization and the two decades that followed were the painful period in which our Kazakh version of modernité was born.** It was the time of large-scale culture-building in all of the newly created Soviet Republics. The infrastructure created in the years 1920–1940 to this day remains the material and symbolic foundation upon which local official culture functions. In a certain sense, the contradictions of the Soviet age continue to live within and around us. It is no secret that the tactics and methods of the time of “cultural revolution” differed substantially from later approaches that led to the total monumentalization and ossification of cultural institutions. Nonetheless, even during the time of “developed socialism” many early Soviet institutional forms persisted and new ones even continued to be invented: clubs and houses of culture, red yurts and red teahouses, folk theaters and orchestras, amateur performance societies, mobile cinemas and exhibitions, and so on. Regardless of the fact that in the postwar period these forms tended toward [consolidation], often fading and taking on a ritual aspect, the potential for experimentation inherent in them from their founding today seems very important and unappreciated. Many of these small forms constituted a kind of improvisation, whose adaptability to various contexts became clear “on the go.” For instance, in 1958 the government of the Kazakh SSR created a new kind of establishment, the auto-club – a “cultural center” on wheels, equipped with a power station, cinematographic and sound recording equipment, musical instruments, board games, and a mini-library. Some have voiced the opinion that auto-clubs were “exceptionally far-sighted” in an age of accelerated modernization of the Steppe, when “hundreds of new population centers were taking shape, separated from each other by large distances.” (1). The activities of such traveling “houses of culture” encompassed a wide variety of genres: “As the experience of the work of auto-clubs showed, this new form of cultural service not only completely justifies itself, but has a number of advantages compared to red yurts. Auto-clubs provide a broad range of cultural events: propaganda lectures, fora for high-performing agricultural workers to share their expertise, meetings with culture brigades, including concerts, book sales, methodical assistance for workers from village cultural institutions, film showings, and so on.” In the mid-1960s, the Ministry of Culture system listed more than five hundred of these nomadic microinstitutions. (2).

**As is well known, the Soviet government understood culture-building very broadly – as the creation of the “new man” – and as a result, cultural institutions set themselves a very broad range of political and pedagogical tasks, taking on questions of education, industrial production, ethics, and philosophy. Unlike contemporary forms of official representation, which communicate elite concepts of culture as a sacred sphere of “spirituality,” Soviet cultural enlightenment was based on somewhat more progressive ideas. Scientific rigor, laicity, egalitarianism, support for a do-it-yourself approach, and an accent on education and accessibility to all were its fundamental features. In connection with this, it is not surprising that contemporary artists reference the democratic potential of early Soviet practices. In a curious way, the contradictory Soviet culture has become, for us, not only the frightening, repulsive, odious personification of power and control, but also a peculiar source of inspiration, a pretext for constructing one’s own genealogies.**

Since asking ourselves the question a few years ago of how culture functions in contemporary Kazakhstan, we have discovered these same monumental Soviet state institutions, repainted (literally and figuratively) in the colors of independence and endowed with the new status of “national” entities. In current usage this term is ambiguous, since it refers both to nation, i.e., the state as a whole, and nationality, i.e., ethnicity. The problem of nationalisms is quite an acute one for post-Soviet Central Asia, where both the division into “official” and “unofficial” nationality and the notion of authentic culture as a vernacular, soil-inhabiting phenomenon, inscribed into the existing administrative-territorial order, are generally accepted

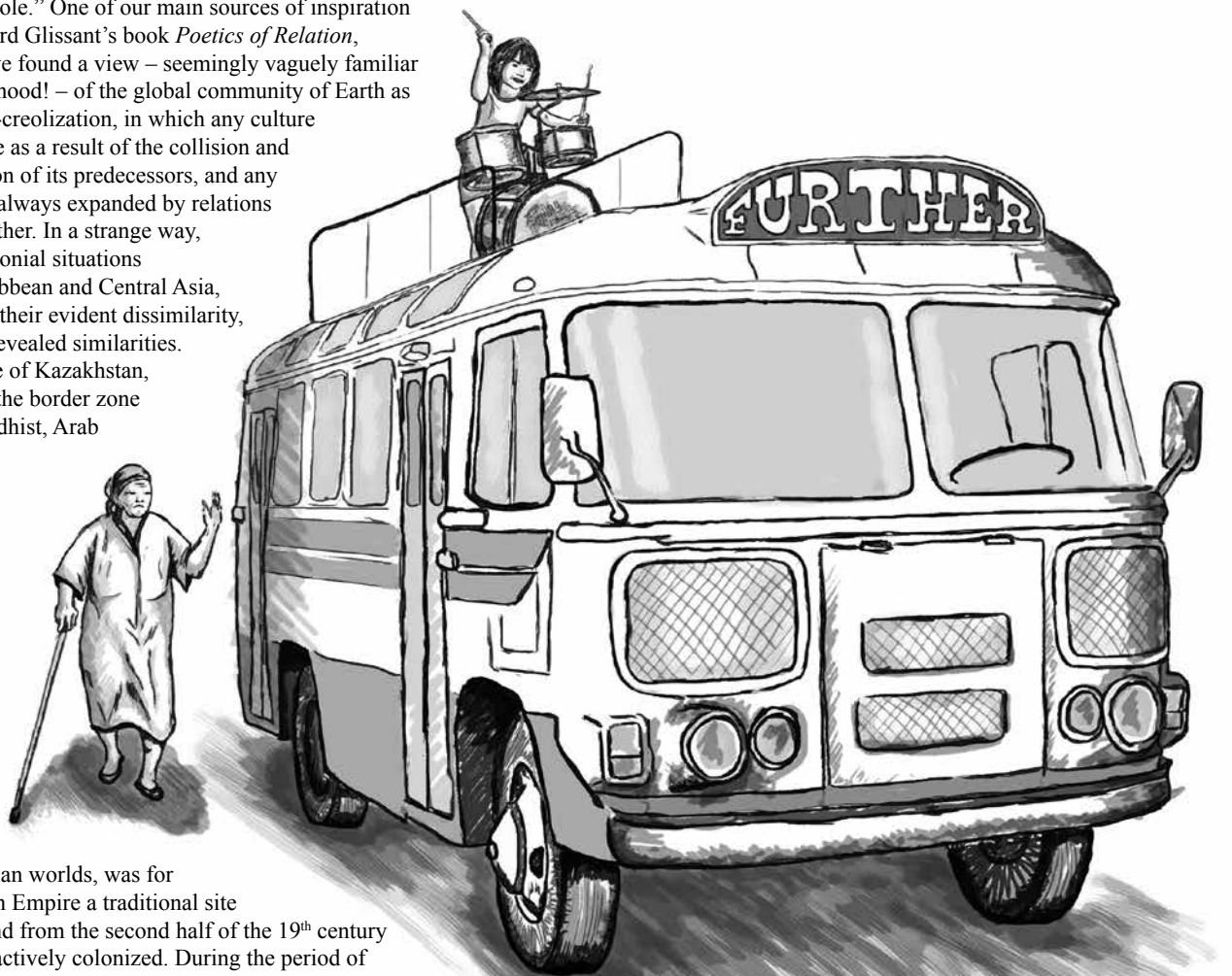
Practically all local cultural institutions have been revealed to be marked by some form of “nationality” or other, creating the impression that each citizen of a country is somehow assigned to his own cultural center based on ethnic allegiance. The only institution that is properly concerned with contemporary art, the Soros Center for Contemporary Art, closed in Almaty in 2008, with the result that the absence of contemporary culture in that city became particularly noticeable. In that situation, the most desirable artistic practices, it seemed to us, were the “instituent practices” that Gerald Raunig wrote about (3). In the end, the creation of imagined institutions is also a specific kind of genre, possessing a tradition (the names André Malraux, Iain and Ingrid Baxter, Marcel Broodthaer, and Hans Ulrich Obrist come to mind). We tried to imagine the kind of cultural center that ideally should exist in Almaty, being on the one hand specifically our local center and on the other hand, translocal and international, taking anti-essentialist and radically constructivist positions. Remembering that for Kazakhstan, Almaty was always a center of modern, Europeanized culture, created through the efforts of a mixed international composed mostly of Russian-speaking intelligentsia, we sought a theoretical basis for describing this situation – by all indications a transborder, multicultural one. Our personal background stories, in which “local” and “foreign” were interwoven to the point of indistinction, left us no choice but to consider the theory of creolization and call our imagined cultural center “creole.” One of our main sources of inspiration was Édouard Glissant’s book *Poetics of Relation*, in which we found a view – seemingly vaguely familiar from childhood! – of the global community of Earth as a world-in-creolization, in which any culture takes shape as a result of the collision and combination of its predecessors, and any identity is always expanded by relations with the Other. In a strange way, the postcolonial situations of the Caribbean and Central Asia, with all of their evident dissimilarity, suddenly revealed similarities. The Steppe of Kazakhstan, located in the border zone of the Buddhist, Arab

and Christian worlds, was for the Russian Empire a traditional site of exile, and from the second half of the 19<sup>th</sup> century was quite actively colonized. During the period of the Great Terror, entire ethnic groups were deported to Central Asia from where they had been living: in the Far East, the Caucasus, the Transcaucasus, Ukraine, Moldova, Belarus, and the Baltics. An enormous number of settlers moved into Central Asia in the 20<sup>th</sup> century for other reasons, including war, mass mobilization campaigns, to serve a sentence in the camp system or to carry out a work assignment. Already in the prerevolutionary era, Turkestan presented an exceptionally colorful region and one defying ethnographic classification; and after Kazakhstan entered the Soviet Union, its varicoloredness was greatly heightened.

**Taking all this into consideration, what kind of culture were we supposed to make our own local and authentic one? We found nothing better than to conditionally label it “creole,” believing that this way, some ideas important for understanding modernity, from Caribbean theoreticians, can gain wider familiarity here. The Creole Center was presented to the broader public in January 2013.**

During that year, we worked in the framework of a small “creative cluster” in the center of Almaty, where events befitting a cultural center were held on a weekly basis: discussions, video exhibitions, performances, lectures, concerts, exhibits, artist performance pieces, meetings with actors, and book readings. To us, it was important not only to create a place for contemporary art, but also to designate alternatives to the dominant paradigm of “national identities,” to show the constructed nature of any identity and the basic openness of the artistic sphere – in both the egalitarian and the cosmopolitan sense. Regardless of the fact that our events enjoyed a certain level of popularity, they brought the management of the “creative cluster” nothing but trouble and expense. After eighteen months of collaboration with the Creole Center, the owner took the decision to opt out of the cultural component in the business-cluster’s activities.

**Since then the Creole Center has existed on its own, appearing and disappearing, wandering from one venue to the next like a nomadic auto-club of the Steppe. We still continue to organize “presentations of the Creole Cultural Center,” and those who attend them understand perfectly that they are dealing with a bottom-up theatricalized production rather than a real cultural institution. Of course we are inclined to think that the difference between those two things is really not that great – when all is said and done, all genres are performative. In any case, our imagined means of transport continues to be the “unfinished project” of Enlightenment, whose ways, as we have repeatedly found, are inscrutable, and whose destination is by no means foreseeable. Nonetheless, our aimless wandering (to use a term favored by Glissant), led by what Bloch would call the Principle of Hope, goes on.**



### Notes:

1. Канарин, Амир. “Культурное строительство в Казахстане” (Culture Building in Kazakhstan), Alma-Ata: Izdatel'stvo “Kazakhstan,” 1964, p. 274.
2. Канарин, “Культурное строительство в Казахстане,” p. 275.
3. Gerald Raunig. «Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming» // Transversal webjournal. January 2006 (translated by Aileen Derieg) // <http://eicpc.net/transversal/0106/raunig/en>.

ing the house of the people was still an act that carried symbolic resonance. Part of the political effectiveness of the house of the people was precisely to make the most basic elements of social life, such as drinking a glass of wine in company, into an act of identification with socialism, at least in the broader sense of a popular movement for economic change and political inclusion of the working classes.

Whereas the bourgeois public sphere was based on bracketing economic status, the house of the people was premised on the need for the integration of politics and economics. The diverse forms of working-class mobilization—from theater groups, to political circles, to peasant leagues—would have been impossible to sustain without the financial resources generated through the cooperative. The opportunities for the worker and the bourgeois to participate in politics, even when legally equal, were functionally asymmetrical. Whereas for the bourgeois, the private home, working life, and the economy all generated the skills and resources necessary for full enfranchisement, the worker had to rely on the house of the people to achieve the same result. The bourgeois public sphere was premised on the public conversation of private individuals. This was a conversation between those citizens whose private property and familial intimacy produced the subjectivity that was the constitutive outside of the public sphere.<sup>24</sup> The working classes, of course, had neither property nor an intimate, private sphere for retreat and contemplation. The crowded, unsanitary workers' housing hardly provided "the space [that] was the scene of a psychological emancipation."<sup>25</sup> Given the extreme poverty that workers endured, the private sphere could only be a further source of disempowerment. Only a collective space could serve as the basis of psychological emancipation. Writing in 1901, Mazzinian journalist Giovanni Bacci explained, "Just as the traveler who is tired by the long road . . . dreams of his house where he can find relaxation and repose, similarly the worker dreams of association, the house of the people with its multiple institutions, mutualism, cooperatives, and instruction."<sup>26</sup> Bacci drew an explicit parallel between the function of the individual private home and that of the house of the people. Whereas the elite could afford the luxury of the salon, the billiard room, and the private cook, the workers had the house of the people. The bourgeoisie could obtain financial as well as social/psychological resources in the private sphere, whereas the workers were forced to compensate for individual privation through solidaristic structures.

### The House of the People

Houses of the people were built throughout Europe at the end of the late nineteenth and early twentieth centuries. The first record of the term *house of the people* in Italy can be found in 1893, when it was used to describe the initiative of a consumer cooperative in Massenzatico (Reggio Emilia). More than ten thousand workers were in attendance for its inauguration.<sup>27</sup> Most houses of people originally were financed by either cooperatives or mutual aid societies, which were uniquely able to accumulate collective resources from the numerous but economically marginal workers. According to Rochedale principles, most cooperatives sold merchandise at market prices and then distributed profits to the members in proportion to purchases. In addition, a portion of the profits was retained as reserves for the co-op, and a percentage was also devoted to social and political projects. According to the statutes, such projects had to be approved by the majority of members during periodic assemblies. The funds used to construct the houses of the people were the profits that would usually have been distributed to investors as return on capital.

Some houses of the people evolved out of the literacy campaigns that socialists organized in order to expand the working class's representation among the electorate. Because the law restricted the right to vote to those male citizens who possessed a school certificate or were able to pass a literacy exam, participation among the working classes was effectively limited. At first, the socialists rented rooms to organize evening literacy classes. These initiatives soon expanded to include a series of related activities: newspaper reading rooms, libraries, and political discussion groups. The problem was that in small urban and rural centers, the local elite effectively controlled real estate and sometimes refused to rent space to socialists. Alternatively, when political groups tried to meet in bars and cafés, those establishments were often closed by the local prefect, who selectively applied licensing laws to limit socialist groups' access to such supposedly public spaces.<sup>28</sup> Meeting in private homes, however, was not a solution. First, workers almost never had the space to host even moderately large groups. Second, hosting such a meeting increased the risk of police retaliation. Finally, because the socialist movement's goal was inclusiveness, meeting in private homes would be an ineffective mode of increasing broad participation. To overcome these difficulties, socialist activists were forced to build au-

many thanks to: all the authors, translators and participants of ROZA's House of Culture for inspiring experiences which run into composing this publication ||| огромное спасибо всем авторам, переводчикам и участникам ДК РОЗЫ за стимулирующий опыт, приведший к созданию этой публикации

This issue was published with the support of the project Draft. Initiated by Khanabadosh (Mumbai) and Institute for Contemporary Art Research (IFCAR), Zurich University of the Arts, Draft considers contemporary art that produces, provokes and contributes to public debates. The undertaking is anchored in nine cross-disciplinary collaboratives in Beijing, Cairo, Cape Town, Hamburg, Hong Kong, Mumbai, Mexico City, St. Petersburg and Zurich.

Эта публикация осуществлена при поддержке проекта Draft, инициированного Khanabadosh (Бомбей) и Institute for Contemporary Art Research (IFCAR), Академия Искусств Цюрих. Проект Draft рассматривает практики современного искусства, которые провоцируют формирование новых публик и публичных обсуждений.

Editor and design: Dmitry Vilensky | Graphic works by Ruth Jenrbekova

Редактура и верстка: Дмитрий Виленский | Графика: Руфь Дженрбекова

Back page: spread from the book Radical Space. Building the House of the People by Margaret Kohn

Translation and English proof reading: Timothy Williams  
all materials are available on-line at [www.chtodelat.org](http://www.chtodelat.org)

see more at [www.chtodelat.org](http://www.chtodelat.org) ||| contact: [info@chtodelat.org](mailto:info@chtodelat.org) / [dmvilen@gmail.com](mailto:dmvilen@gmail.com)

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.

