03 2020

Для Берта: эссе о бытии-под и бытии-вокруг

Совместное бытие искусства и философии, искусства и мысли, социальных и концептуальных машин, которыми оперирует Берт Тайс, не ограничивается практикой разговора, обсуждения, философствования как коммуникации и эрудицией художника в древней и современной философии. Скорее, это режим субъективации, связанный также с изобретательством и непослушанием, свойственными не одному индивиду, а распространяющимися как вирус в среде сопротивления, в экологии заботы. Художественно-концептуальная работа из центра круга, из окружения, внутри машины, на ней и под ней — это «диссамбляж», который все же сходится, соединяется, сгущается в одной фигуре: в Берте Тайсе и в его скандальном философско-художественном активизме, для которого свойственны упорная настроенность, принцип, установка на несогласие вне морализаторских и стандартизующих позиций. Так происходит сцепка винтиков концептуальных и социальных машин —

изобретение концептов переплетается с аффективными машинами искусства.

«Философ — друг концепта»[1] и «философия — дисциплина, состоящая в творчестве концептов»[2], — писали Жиль Делез и Феликс Гваттари в работе «Что такое философия?» Философия занимается не интерпретацией уже существующих и надысторических концептов, а их изобретением и смещением; именно поэтому творчество не сводится «к чувственным вещам и к искусствам»[3]. Изобретательность тем или иным образом проявляется именно во взаимодействии искусства и философии. Никогда не смешиваясь, они стыкуются в работах Тайса, и «в этом пункте — коррелятом творчества является <...> создание еще отсутствующих земли и народа»[4].

Отсылки к философии присутствуют уже в названиях его работ — от «Философской платформы» (1997) до «Сендвичей». Связь становится еще очевидней в многочисленных «текстовых работах» (как называл их сам художник)[5]. От ранних газетных вкладышей «Не участвовать в иконографическом загрязнении» (1994–1996) и «Европейского Пентагона, павильона безопасности и сожаления» (2005), созданного по случаю председательства Люксембурга в Совете Европейского союза, до апроприации Жана-Франсуа Лиотара «Не нам поставлять

реальность» (2004). Тайс экспериментировал с переворачиванием философских высказываний, с двусмысленными формами текстового перформанса, (не)читаемостью и неожиданной де- и реконтекстуализацией. В то же время письмо, слова и высказывания в этих текстовых и концептуальных работах уже были смещены в физическом и семантическом пространстве — перепридуманы, увлекаемые желанием сцепиться с социальными машинами.

«Язык — довольно несовершенное средство коммуникации»[6], — комментировал Тайс текстовую работу «Настоящий художник...» (2003). Слово «несовершенное» здесь нужно понимать не просто как негативную характеристику, а прежде всего, буквально, как указание на открытость и фундаментальную незавершенность языка — в особенности языка самих текстовых работ. Кроме того, обращаясь к Делезу и Гваттари, мы можем утверждать, что философия имеет столь же мало общего с коммуникацией, как и искусство: «Философия не занята ни созерцанием, ни рефлексией, ни коммуникацией»[7]. Если философия представляет себя как «непрерывное творчество концептов»[8], искусство «мыслит аффектами и перцептами»[9].

Если в текстовых работах Тайса, вышедших из традиционного художественного контекста, смыслообразующей является парадоксальность

высказывания, то политическая работа в Изоле — квартале в Милане, где деятельность Тайса разворачивалась в последние два десятилетия, — движется по линии разрешения противоречий. Социальными практиками в обветшалом пространстве[10], практиками, более не сводимыми к искусству, он пытался чертить траектории и следовать им, не отказываясь от многообразия возможных штрихов. В местности, облик которой стремительно менялся в результате спекуляций и джентрификации, было важно сместить фокус с шифров, дешифровки или их разнообразных интерпретаций. На первый план вышел диссамбляж концептов, который сцеплялся с социальными машинами и работал внутри них. Около 2000 года, на фоне беспощадной джентрификации, в Изоле возникла мощная и неукротимая учреждающая практика, поднялись самые разнообразные по форме и содержанию силы сопротивления.

Взять, к примеру, изобретение такого стратегического понятия, как «грязный куб». В качестве сопротивления среде, подобной итальянской художественной сцене, — строго следящей за чистотой стен своих белых кубов и стремящейся осушить, опустошить, распутать и разъединить сцепление социальных и художественных машин — казалось естественным выбрать стратегию загрязнения, осквернения и контаминации. Так, введение художественных объектов в заводские

пространства Ла Стекки[11] не только превратило их в сайт-специфичные работы в концептуальном смысле, но и размыло границы между искусством и архитектурой, открыв стратегические пространства для действия. Загрязнение белого куба происходило и в более широком смысле — как активация и комбинация в повседневной жизни завода ремесленных, рукодельных, художественных, градопланировочных и общественных практик. При этом грязный куб предвосхитил другую практику «загрязнения окружающей среды», которая в контексте джентрификации Изолы стала более значимой, чем восстание против компульсивной чистоты художественного рынка.

Парадигма креативных индустрий занята не столько установлением границ, сколько непрерывным регулированием и валоризацией изобретения. Пресловутый термин для этой экономической формы оказания услуг — «инкубатор» — этимологически близок слову «куб» и, возможно, даже предшествует ему. Или, как назвал его волк джентрификации в художественно-архитектурной овечьей шкуре Стефано Боэри — «incubatore dell'arte» («инкубатор искусства»). Благодаря постоянному обновлению участников, краткосрочному вовлечению и строго ограниченному по времени использованию защищенного от внешней среды пространства, инкубаторы изолируют своих резидентов от участия в экономических и

политических вопросах, одновременно повышая финансовую привлекательность района с помощью неиссякаемого потока новых креативных проектов, соответствующих культурным запросам образованной и обеспеченной необуржуазии. Неудивительно, что в пластиковой социальности плодящихся по всему миру инкубаторов искусства ничего нельзя создать, ничего нельзя изобрести, ничего нельзя разложить или составить заново как диссамбляж. В культурном поле машинного капитализма концепты и практики, в которых участвовал Берт Тайс, всегда были на шаг впереди, и их маленькие шипы порой кололи при проглатывании.

«Отсутствующая земля» — это территория Изолы, где ре- и детерриториализация разных этапов практик сопротивления исследовались и испытывались почти два десятилетия. «Отсутствующий народ» — это социальность Изолы, которая никогда не выглядела как гомогенная группа или иерархическая решетка, но как общественная оболочка, обтрепанное бытие-вокруг, непокорная окружность. Близилось время восстать против валоризации, восстать хитро и настойчиво, провести более четкие линии — линии ускользания, борьбы, изобретения. Был найден новый термин: не ограничиваясь сайт-специфичностью грязного куба, особенно после выселения из Ла Стекки, художественный центр Изолы породил работы,

которые называли уже не сайт-специфичными, а «файт-специфичными»[12]. Они больше не вступали в диалог с пространством и не комментировали условия своего размещения, а использовали художественную деятельность как метод вовлечения в специфическую для конкретного места борьбу.

После сноса Ла Стекки Берт Тайс описывал линию ускользания так: «Центр, существующий для искусства и для сообщества, не есть здание, а исключительно идея, программа. Они просчитались, решив, что, разрушив здание, где мы работали с 2003 по 2007 год, они разрушат художественный центр Изолы. Центр рассыпался, но он все еще жив. Выставки и встречи рассредоточились по всему кварталу, они проходят в ассоциациях, в магазинах, в ресторане, на площадях и на магазинных защитных рольставнях»[13]. Начиная с 2007 года, ежедневная борьба этого «бездомного центра искусства», занимавшего магазины, книжные, общественные центры и защитные рольставни, характеризовалась неистовой трансверсальностью, отбрасывавшей императивы послушания, участия и (само)одомашнивания, свойственные инкубаторам креативной индустрии.

Трансверсальность борьбы, раз за разом заражающая среду, — это также экология заботы. Не в последнюю очередь эта

терминология проясняет функцию, которую Тайс взял на себя, — винтик социальной машины: вместо того, чтобы инсценировать патерналистскую «cura», заботу-озабоченность куратора, которая нарциссически высвечивает и подчеркивает личность курирующего и цементирует социальные иерархии, он практиковал окружающую, обволакивающую, отзывчивую социальность. Любовь Тайса к слову «субкуратор», возможно, восходит к практике сапатистских субкоманданте. Однако путь, который ведет от субкоманданте к субкураторскому компоненту экологии заботы, довольно извилист. Здесь «суб» означает не просто «под» чем-то, это не иерархическая категория, а — окружение, среду, опасную, неидентифицируемую, трансперсональную обстановку. Субкураторство — не задача индивида, а вопрос бытия-вокруг, совместных усилий по сохранению среды, умножения, распространения и дифференцирования условий заботы. А значит — заботы не только о конкретных людях, но и о вещах, телах и машинах совместно с вещами, телами и машинами (в частности, с летающими машинами, которые Тайс делал ближе к концу жизни). А также заботы о призраках и вместе с призраками, которые раз за разом будут с нами, вокруг нас и среди нас.

Впервые опубликовано в *Bert Theis. Building Philosophy—Cultivating Utopia. Edited by Christophe Gallois, Marion Vergin, in collaboration with Enrico Lunghi and Mariette Schiltz. Milan: Mudam Luxembourg and Mousse Publishing, 2019.* Перевод печатается с разрешения автора.

---

[1] Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. С. 9.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 126.

[5] *Hansen J.* Extensions du domaine de la lutte. Interview with Bert Theis // *d'Lëtzebuerger Land*, August 26, 2011. P. 19.

[6] *Theis B.* The True Artist Never Tells the Truth // *Musée info, bulletin d'information du Musée national d'histoire et d'art* no. 17 (December 2004). P. 25

[7] Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 11.

[8] Там же. С. 13.

[9] Там же. С. 76.

[10] Имеется в виду завод по производству льда La Stecca, который в 2003–2007 гг. занимал Центр

искусств Изолы. В 2007 г. завод вместе с двумя близлежащими парками был эвакуирован и снесен, уступив место высотным зданиям. Прим. пер.

[11] См. *Theis B.* The Three Strategies of Isola dell'Arte // Fight-Specifc Isola: Art, Architecture, Activism, and the Future of the City. Berlin: Archive Books, 2013. P. 96–100.

[12] От англ. fight — борьба, сражение. Прим. пер.

[13] *Theis B.* Пресс-релиз выставки «Берт Тайс: построение философии». Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2009.