

СКОВОРОДА

ЗНАННЯ / МИСТЕЦТВО / ПОЛІТИКА

#0

Що таке «Сковорода»?

«Сковорода» – не лише прізвище філософа та місце зустрічі його стихійних послідовників. «Сковорода» – це простір для обговорення життєво важливих питань, що дедалі частіше вилучаються з обговорення. Простір, який виник у відповідь на провальну спробу шляхом адміністративного втручання прибрати з Контрактової площі пам'ятник Григорію Сковороді. Ця подія виявила давно назрілу потребу радикально переозначити поля, в яких ми так чи інакше перебуваємо, часто не помічаючи їхнього нівелювання апаратами влади. Йдеться про поле знання, поле мистецтва та поле політики.

Знання. Сучасний ідеологічний апарат робить усе, щоб представити знання як різновид товару. Для цього воно розкладається на кількість годин, необхідних для його засвоєння, вимірюється в кредитах та конвертується в грошовий еквівалент. Студенти мусять купувати знання в університеті, а випускники – продавати його на ринку праці. Але знання – це те, що ми набуваємо не лише в процесі оплаченого (нами чи державою) навчання, а й унаслідок практично кожного пережитого досвіду. Сучасні технології бомбардують нас різноманітними формами знання незалежно від нашого бажання чи потреби його мати. Індустрія розваг дедалі більше підтверджує стару тезу про попультуру як засіб привчити маси до нових, незвичних форм досвіду. Замість того, щоб уникати нав'язуваного в такий спосіб знання, його варто задіювати на власний розсуд.

Мистецтво. З усіх форм нашої діяльності саме мистецтво має найбільше засобів безпосередньо творити наше майбутнє. Мистецтво авангарду розчинилося в повсякденності, надавши нову форму нашому сприйняттю світу. Дизайн та реклама – приклади суцільного поглинання мистецтва новими формами організації суспільства. Але мистецтво не вміщується в ці форми. Його надлишок – усе, що не можна звести до реклами чи дизайну – вихлюпується назовні, в музеї та галереї, де може тішитись ілюзією автономії від суспільства. Таким чином мистецтво відчужується від політики. Мистецтво, говорять нам, існує або для розваги, або для терапії. Тим часом влада моделює поведінку масової людини саме за допомогою мистецтва, що втратило своє ім'я. Мистецтво має вийти з галерейного гетто не для того, щоб оформити собою публічний простір, а щоб повернути собі статус лабораторії суспільних форм.

Політика. Нам говорять, що політика – це бруд, підступність і шахрайство, політикою краще не займатися. Причому говорять це професійні політики. Чому? Бо політика, принаймні в нашому суспільстві, перебуває в летаргійному сні. Ті, хто називає себе політиками, займаються не політикою, а постполітичним управлінням такими сферами життя, як злочинність, освіта, охорона здоров'я тощо. А також щодня беруть участь у медійному спектаклі, що приховує за миготінням облич і «поглядів» принципову пустку на тому місці, де мало б відбуватися політичне розв'язання суспільних антагонізмів. Проблема в тому, що управляти можна клерками в офісі, стадом в отарі чи грошовими потоками на біржі. Соціальними антагонізмами – єдиним реальним предметом політики – управляти не можна, їх треба розв'язувати. Саме для цього люди винайшли політику, бо без неї ці антагонізми стають нищівними. Тож якщо «політики» не займаються політикою, її мусимо робити ми самі.

Редакція



16 вересня цього року численні засоби масової інформації повідомили про намір Подільської державної адміністрації знести пам'ятник Григорію Сковороді та побудувати на його місці Козацький магістрат за проектом початку XIX століття. Щодо вмісту майбутньої споруди думки посадовців розійшлися: за одними даними, там мав бути розташований зал для прийомів київської мерії, за іншою – торговий центр площею від 15 до 30 тисяч квадратних метрів. 29 вересня у вечірньому ефірі ТСН вийшов сюжет на аналогічну тему, що містив пряму мову чиновників Подільської РДА. Посадовці заспокоювали публіку, що зносити Сковороду назовсім ніхто не буде: його, мовляв, просто переставлять на інше місце, де він не буде заважати реконструкції Контрактової площі. 7 жовтня в Подільській РДА відбулася нарада, де на питання про можливість перенесення пам'ятника Сковороді посадовці відповіли, що це непорозуміння, що вони взагалі не знають, звідки взялася ця інформація, нарешті – що голова адміністрації Євген Романенко «просто обмовився» під час інтерв'ю.

Не сумніваймося: якщо Романенко й обмовився, то це була класична обмовка за Фрейдом. Швидка реакція на можливість знесення Сковороди змусила посадовців отямитись і почати відхрещуватися від власних слів. Та це не повинно нас заспокоїти. Реконструкція Контрактової площі все одно насувається. Її концепцію вже затверджено – тишком-нишком, без проведення громадських слухань, себто незаконно. Ця концепція передбачає не лише перетворення Контрактової площі на пішохідну

зону та зведення перед першим корпусом НаУКМА пам'ятника Петру Могилі (чий бюджет складає 10 мільйонів гривень при собівартості в 1,5 мільйони), але й побудову вищезгаданого Козацького магістрату – замість скверу на Контрактовій, тобто між пам'ятниками Сковороді та Самсону. Неважко собі уявити, на що перетвориться цей острівця загальнодоступного публічного простору, коли туди вчашатимуть гості київського мера.

Ми не можемо допустити остаточної комерціалізації Контрактової площі. Люди, що ходять нею щодня, мають право розпоряджатися цим простором і пристосовувати його до власних потреб. Зрозуміло, що Контрактова має бути реконструйована. Нам набридло обходити нескінченні трамваї на виході з метро й щодня натрапляти на нові кіоски, що обступили Сковороду колом. Але влада засвідчила: вона повністю втратила нюх і навіть близько не відчуває реальних потреб Контрактової площі та її громади. Зазіхання на пам'ятник Сковороді треба використати як привід для повномасштабної контратаки, що змусить владу дослухатися не лише до думки підприємців зі свого оточення. Першочергові завдання – ліквідація кіосків навколо Сковороди, що спотворюють ансамбль пам'ятника, та захист скверу від вирубування. Крім того, варто заявити про власну версію розвитку Контрактової площі та нав'язати її владі.

Вони хочуть побудувати на Контрактовій гіпермаркет і салон для власних потреб. А чого хочемо ми? Майбутнє Контрактової залежить саме від цього.

Олексій Радинський

ЦВЯХОМ І МОЛОТОМ

Сквер навколо Сковороди під загрозою. На його місці збираються збудувати зал для прийомів київської мерії. Якщо влада не дослухається до наших аргументів, нам допоможе простий, як усе геніальне, метод радикальних захисників природи – шипування дерев.

Унеможливити вирубку дерев, зробити її надто дорогою для забудовників або принаймні загальмувати процес нищення природи й отримати часову фору для здійснення інших запобіжних заходів – усе це можливо за допомогою шипування дерев, себто вертикального забивання цвяхів у їхні стовбури. Цей метод було винайдено наприкінці XIX століття американськими лісозаготівельними компаніями як засіб нечесної конкуренції. Як часто буває, згодом цю практику було привласнено активістами радикального екологічного руху. Вони почали масово вбивати цвяхи у дерева на лісових масивах, яким загрожували продаж та вирубка. Коли електропилка натрапляла на непомітний іззовні цвях, вона не лише виходила з ладу, але й могла завдати шкоди самому лісорубові. Це змусило компанії, що випускають електропили, оздобити їх спеціальними захисними засобами. Тож тепер можемо з чистою совістю шипувати дерева, не турбуючись про здоров'я їхніх кривдників.

Яка користь від шипування дерев? Окрім нанесення прямого економічного збитку суперникам, це – важливий тактичний захід у боротьбі зі знищенням природи, що має довготерміновий стримувальний ефект. Шиповані дерева заведено позначати спеціальним символом (у нас це буква «Ш»), що по-

переджає про небезпеку при його спилуванні. Це неодноразово змушувало лісозаготівельні компанії відмовлятися від економічно не вигідного вирубування певної ділянки лісу. В окремих випадках завчасне шипування дерев навіть запобігало купівлі лісового масиву під вирубку. Шипування часто використовується і в міських парках, яким загрожує знищення.

Для шипування дерев найкраще використовувати важкий молоток (вагою приблизно 1 кілограм) та цвяхи довжиною 120-150 міліметрів. Забивати цвяхи варто від самої землі до метрової висоти (пиляти вище зазвичай не має сенсу). До дерева діаметром 30-40 міліметрів достатньо вбити 5-8 цвяхів довжиною 120 міліметрів. Для менших дерев можна використовувати 80-міліметрові цвяхи, а зовсім молоді дерева шипувати не варто. За допомоги гвинторізних станків необхідно зрізати шапки з цвяхів й добити їх стамескою, що унеможливить їхнє усунення. Цвяхи треба вбивати настільки паралельно до стовбура дерева, наскільки це можливо. Це зменшить кількість цвяхів і полегшить неминуче страждання живого організму. В деяких ситуаціях краще нанести дереву мінімальну шкоду, щоб вберегти його від загибелі.

Шипуванням дерев краще займатися вночі, не здійснюючи при цьому зайвого галасу. Та часом є сенс робити це відкрито і публічно, таким чином демонструючи, що в боротьбі з будівельним свавіллям ми не обмежимося петиціями та мітингами.

Євген Похмурий

наші патрони

Нам кажуть, що історія робиться за допомогою зброї. Але зброя буває не лише холодною чи атомною. Ідеї змінюють перебіг історії незгірше від бомб, але не так чутно. Замість бойових набоїв у хід ідуть інтелектуальні патрони. Від їхньої якості залежить перемога.

Наші патрони – це троє філософів, не пов'язаних між собою нічим, крім тієї обставини, що в певний час у певному місці за певних обставин фрагменти їхніх текстів склалися в ситуативну мозаїку. Видається, ця мозаїка пропонує модель взаємодії теорії з практикою, модель, якої бракує сучасним активістам так само, як інтелектуалам.

Перший з них – Сковорода, що для більшості з нас є пам'ятником, місцем чи назвою газети. Тим часом Сковорода – наш сучасник. Його максимум «світ ловив мене, та не впіймав» заведено тлумачити як лібертарне самопроголошення автономного суб'єкта. Та чи не відповідає цей вислів сучасній ситуації нетривкої, плинної суб'єктивності, змушеної безперервно дрейфувати поміж сталими ідентичностями, які продукує система? Фраза Сковороди постає не девізом емансипованого гуманітарія, а радше щоденною стратегією виживання тут і тепер. Його байка про співвідношення знання, науки та досвіду цілком могла б відсилати до актуального поняття нематеріальної праці, в яку задіяна більшість із нас.

Короткий текст Вальтера Беньяміна «Газета», пов'язаний із його знаменитим есеєм «Автор як виробник», допомагає визначити поле діяльності друкованого видання в сучасних умовах. Розпорошення науки, культури та політики, про яке пише Беньямін, є сьогодні настільки ж відчутним, як і в момент написання цього тексту. Та замість проводити сумнівні паралелі із занепадом Веймарської республіки, варто поглянути на перспективу, яка відкривається перед інтуїцією Беньяміна щодо словесного представлення праці в добу блогів і соціальних мереж.

Нарешті, три фрагменти з книги Славоя Жижека «Паралаксне бачення» можуть, на перший погляд, здатися реакційною пропагандою «не-участі» в суспільному житті. Парадоксально, але саме «не-участь» в усталених механізмах протесту та критики постає дійсно радикальним актом в умовах, коли сама влада нав'язує нам безперервний та безрезультатний «діалог», поступово ставлячи на обговорення речі, що в принципі не мають обговорюватися. Текст Жижека про те, що робити в ситуації, коли не робити нічого ми вже не можемо.



Малюнок Люби Малікової

Григорій Сковорода. ДВІ КУРКИ¹

Випало якось Дикій Курці залетіти до Домашньої.

— І як це ти, сестро, живеш у лісах? — спитала Домашня.

— А точнісінько так, як інші лісові птахи, — відповіла Дика. — Годує мене той самий бог, що й диких голубів.

— Вони ж літати добре можуть, — проказала господиня.

— Це так, — згодилася Дика, — одначе і я можу літати й цілком задоволена крильми, які мені дано від бога...

— Ось у те я, сестрице, не можу повірити, — сказала Домосида, — бо я ледве-ледве можу перелетіти он до того сарая.

— Не перечу, — каже Дика, — але дозвольте, голубонько моя, згадати, що ви з мальства, як тільки народились, зволите на подвір'ї гніти гребти, а я щодень мусила досвідом поповнювати своє літання.

С и л а.

Багато хто, не маючи змоги щось зробити, не вірить, що можуть це інші. Безліч є таких, хто з солодкої мlosti відучені мандрувати пішки. Це свідчить, що практика без природженості бездільна, а природженість утверджується працелюбністю. Яка користь знати, як робиться діло, коли ти сам його не зробиш? Взяти не важко, важче зробити. Наука та досвід — це одне й те ж. Вона не в знанні самім живе, а в роботі. Знання без діла — це мука, а діло — без природи. Ось чим різняться scientia et doctrina*.

* Знання та наука (лат.)

Славой Жижек. ПОЛІТИКА БАРТЛБІ³

Проти закликів до скромної локальної «практичної» дії я мушу процитувати одну з провокативних тез Бадью: «Краще не робити нічого, ніж брати участь в оформленні видимості того, що Імперія вже визнає за наявне». Краще не робити нічого, ніж вступати в локалізовані акти, чий справжнім завданням є забезпечити безперерйне функціонування системи (акти на кшталт надання простору для множини нових суб'єктивностей тощо). Загроза сьогодні походить не від пасивності, а від псевдо-активності, потягу «бути активним», «брати участь», маскувати ницість того, що відбувається. Люди безперервно втручаються, «роблять щось»; університетські інтелектуали беруть участь у позбавлених сенсу «дебатах» тощо, і справді складним кроком є відступити та віддалитися від усього цього. Можновладці часто навіть віддають перевагу «критичній» участі, діалогові, перед мовчанням — лише для того, щоб задіяти нас у «діалог», переконатися, що зловісну мовчанку перервано.

Бентежне очікування, що нічого не станеться, що капіталізм і далі існуватиме нескінченно, відчайдушна потреба зробити

Вальтер Беньямін. ГАЗЕТА²

Протилежності, котрі за щасливіших часів взаємозапіднювались, в нашому письмі перетворились на нерозв'язні антиномії. Так, наука та белетристика, критика і літературна творчість, культура і політика безладно розпорошуються і втрачають будь-який зв'язок один з одним. І сценою цього літературного безладу є газета; її зміст — це «тема», яка не терпить жодної іншої форми організації, крім організації, накинutoї нетерплячістю читача. Адже нетерплячість — це духовний стан читача газет. І це не просто нетерплячість політика в очікуванні інформації чи спекулянта в пошуку ексклюзивних даних про біржові справи; за всім цим жевріє нетерплячість виключених, котрі вважають, що мають право на вираження своїх інтересів. Ніщо тісніше не прив'язує читача до газети, ніж ця ненаситна нетерплячість, ніж ця жага нової щоденної поживи, — і з цього вже довго користались видавці, котрі постійно відкривають нові колонки, апелюючи до питань, поглядів та протесту читачів. Тому поруч із нерозбірливим засвоєнням фактів йде таке саме нерозбірливе засвоєння читачів, котрих постійно підносять до рівня

співробітників. Проте тут ховається діалектичний момент: занепад письма в цій пресі виявляється формулою його відновлення в іншій. Адже якщо письмо наздоганяє в широті те, що воно втрачає в глибині, то загальноприйняте розрізнення між автором та публікою, якого дотримувалась преса (хоч воно й послаблювалось в ході щоденної праці), втрачається, причому це соціально бажаний факт. Читач за всіх часів готовий стати письменником — тобто тим, хто описує, і навіть тим, хто приписує. Як експерт — може й не в певній дисципліні, але на посаді, яку він займає — він отримує доступ до авторства. Тепер час заговорити самій праці. І словесне представлення праці стає частиною здатності, необхідної для її виконання. Тепер літературну компетенцію здобувають не на основі спеціального навчання, а на основі політехнічної освіти, і тому вона стає суспільною власністю. Іншими словами, саме олітературення умов життя дає раду антиноміям, які інакше вирішити неможливо. І саме на сцені безмежного приниження слова — тобто в газеті — готується його спасіння.

Переклад Володимира Артюха

щось, революціонізувати капіталізм, є фальшивою. Воля до революційних змін постає як поштовх, як «я не можу зробити інакше», або вона нічого не варта. У термінах розрізнення між «маю» і «мушу», справжня революція за визначенням виконується через Мушу — вона є не чимось, що ми «маємо робити», ідеалом, за який ми боремось, а тим, що нам тільки й залишається робити, коли інакше ми не можемо. От чому занепокоєння сьогоднішніх лівих, що революція не настане, що глобальний капіталізм так і триватиме нескінченно, є оманним тією мірою, якою воно перетворює революцію на моральне зобов'язання, на те, що ми маємо робити, змагаючись тим часом з інерцією капіталістичної сучасності.

<...>

Всі ми знаємо поп-психологічне поняття «пасивно-агресивна поведінка», котре зазвичай застосовується щодо домашньої господарки, яка замість того, щоб активно протистояти своєму чоловікові, пасивно саботує його. І це повертає нас до того, з чого ми почали: можливо, нам варто оголосити цю

позицію пасивної агресії доречним радикальним політичним жестом, на противагу агресивній пасивності, стандартному «інтерпасивному» способу нашої участі в соціо-ідеологічному житті, де ми активні весь час лише щоб переконатися, що нічого не станеться, нічого насправді не зміниться. За такого розкладу першим справді критичним («агресивним», насильницьким) кроком є відмова через пасивність, відмова від участі — «я не волю би» Бартлбі — необхідний перший крок, який, так би мовити, розчищає ґрунт, відкриває місце для справжньої активності, для акту, що насправді змінить конфігурацію.

Переклад Анни Кравець та Назарія Совсуна

¹ Байки Харківські, №10.

² Березень 1934. Gesammelte Schriften, II, 628-629.

³ Із книги: Žižek, Slavoj. The Parallax View. MIT Press, 2006. P. 334, 342. Назва походить від редакції.

Гвалт культури

Утопічні течії від летризму до «Класової війни»

Вступ

«Цей світ намагається взяти під крильце найрадикальніші жести: субкультурний аванґард прагне, щоб здавалося ніби, змагаючись із Режі Дебре, він є тотожний із ним, тотожним, своєю чергою, Пантерам, які є тотожними партії Миру та Свободи, що є тотожною партії Молодіжного Інтернаціоналу (Yippies), що є тотожною до Ліги Сексуальної Свободи, що є тотожною рекламам на звороті, що є тотожними ціні на обкладинці. The Barb, The Rat, Good Times тощо – жодної різниці. Старе шоу, нові ринки».

«Практика теорії» американської секції (спекто)Ситуаціоністського Інтернаціоналу (вміщено у «Ситуаціоністському Інтернаціоналі» №1, Нью-Йорк 1969)

Якщо термін «мистецтво» набув сучасного значення у вісімнадцятому столітті, тоді всяка традиція опозиції до нього має датуватися тим періодом – або пізнішим.

У стародавній Греції та середньовічній Європі категорія «мистецтво» охоплювала безліч дисциплін, багато з яких зараз редуковано до статусу «ремесла». Тими практиками, що зберегли звання мистецтва, тепер займаються «геніальні» чоловіки (sic).

Мистецтво захопило функцію релігії, не тільки як фундаментальна – і фундаментально непізнана – форма пізнання, але також як легітимізована форма чоловічої емоційності. «Маскулінний» автор вважається «генієм» за вираження почуттів, що «традиційно» відносять до «фемінних». «Він» конструює світ, у якому чоловіка героїзовано за вияв «жіночих» рис; жіночу роль редуковано до непримітності та підкореності [1]. «Богему» колонізовано буржуазними чоловіками – деякі з них «одержимі генієм», більшість «ексцентричні». Буржуазні падруги¹, які поведінкою нагадують «чоловіків-геніїв», виключаються як «істеричні» – в той час як пролетарів обох статей, що поведяться в такий спосіб, просто таврують як «безумних». Мистецтво, і на практиці, і за змістом, є класово і ґендерно визначеним. Хоча його апологети величають «мистецтво» «універсальною категорією», це просто неправда. Кожний підрахунок відвідувань галерей та музеїв демонструє, що «поціновування» «мистецтва» обмежується майже повністю індивідами, які належать до прошарків з високим заробітком [2].

Оскільки «мистецтво» як категорія проектувалося на середньовічні релігійні образи, не дивно, що його опоненти мають перебувати в «утопічній течії», яку вони, своєю чергою, виводять із середньовічних ересей. Постфактум досить легко досягнути традиції, що йде від Вільного Духу через письмо Вінстанлі, Коппа, Сада, Фур'є, Лотреамона, Вільяма Моріса, Альфреда Жарі, далі до футуризму й дада – потім через сюрреалізм до летризму, різноманітні ситуаціоністські рухи, флюксус, «мейл-арт», панк-рок, неоїзм та сучасні анархістські культи. Беручи це за нашу гіпотезу, – ми не перейматимемося, чи така перспектива є «історично коректною» - ми сконструюємо «змістовну» оповідь з даних фрагментів. Незалежно від того, чи є наша «белетристика» фактично правдивою, вона допоможе нам зрозуміти суперечливі феномени.

Середньовічні вияви утопічної течії зазвичай розглядалися як, по-суті, «релігійні» за змістом; однак упродовж двадцятого століття ця традиція передусім розглядалася як художня за своєю природою. Така категоризація висвітлює редукаціоністські стратегії академії: утопічна традиція завжди прагнула об'єднувати всі види людської діяльності. Середньовічні еретики воліли скасувати роль церкви та здійснити рай на землі, а їхні наступники у двадцятому столітті воліли кінця суспільного розшарування через одночасне протистояння «політиці» та «мистецтву» [3].

Дискурсивний зсув у цій традиції, що відбувся з футуризмом, було викликано розвитком сучасних технологій та систем масового транспортування. Щоб задовольнити ідеологічні потреби своїх замовників, історики зазвичай трактували футуризм як черговий мистецький рух зламу стилів. Але футуризм вийшов за межі малярства, поезії та музики, щоб творити «футуристичний» одяг та архітектуру і, головне, футуристичну «політику», котра змішувала

Від перекладачки

Стюарт Хоум більше відомий своїми романами, що пародіюють популярне субкультурне чи провокаційне читиво. Але, крім цього, він – блискучий, продуктивний неакадемічний дослідник. Якщо Жижек – це Елвіс культурної теорії, то Хоум – як мінімум, Сід Вішес. «Гвалт культури» (The Assault On Culture) – фундаментальна, інформативна та цілковито упереджена робота, що являє собою альтернативний зріз історії культури ХХ століття, увінчаного неоїзмом під знаком ситуаціонізму. Хоум пише з усією ускладненістю теоретика, серйозністю документатора та пропагандизмом інсайдера. Його пародія на історію мистецтва, яку треба читати з натхненням обличчям і дулею в кишені, спонукає до провокацій та радикалізму. Цей путівник по утопічному мистецтві другої половини ХХ століття стане в пригоді усім, для кого університетська історія мистецтва завершилася на позначці «1914».

лася з іншими футуристськими практиками у заново відкритій «тотальності» («Ми вже живемо в абсолюті, тому що ми створили вічну всюдисущу швидкість» – Перший Маніфест Футуризму). Дискредитація футуристичної політики як фашистської є однаково узвичаєною та хибною. На початках футуризм перебував переважно під впливом письма Прудона, Бакуніна, Ніцше і, особливо, Жоржа Сореля («То хай придуть, жаркі розпалювачі з обпеченими пальцями! Ось вони! Ось вони!.. Вперед! Полум'я на бібліотечні полиці! Загатіть канали, щоб затопити музеї!.. О, вітха бачити як величні старі полотна виринають без ладу в цих водах, пожухлі та пошарпані!.. Хапайте свої мотики, сокири та молоти і трошіть, трошіть царствені міста, безжалюно!» – Перший Маніфест Футуризму).

Дада у своєму апогеї дали утопістам більш зв'язну теорію-практику, ніж футуризм. Дада починалося в Цюриху, але здійснилося в Берліні. У маніфесті «Що є дадаїзм і що він хоче від Німеччини?» [4], Рихард Хюльзенбек домагався «введення прогресивного безробіття через повну механізацію усіх сфер діяльності» та запровадження «дадаїстського дорадчого комітету для перемодельовання життя у кожному місті, населення якого перевищує 50000». У своєму есеї «En Avant Dada? Історія дадаїзму» (1920), Хюльзенбек далі прояснив відношення свого власного «бренду» утопізму до «мистецтва», стверджуючи: «Дадаїст вважає за необхідне виступати проти мистецтва, оскільки він розпізнав його оману як запобіжний клапан моралі». І далі, «Дада – це німецький більшовизм. Буржуа потрібно позбавити можливості «скуповувати мистецтво для свого виправдання». Мистецтво теж має отримати здорового стусана, і дада відповідає за цей стусан з усію снагою своєї обмеженої натури».

У своєму пізнішому есеї, «Дада живі» (1936), Хюльзенбек подає ключ до того, що зробило можливим для істориків трактувати дада як мистецький рух. Він говорить: «Тцара, у Парижі, відняв від дадаїзму його революційний та творчий елемент і спробував конкурувати з іншими мистецькими рухами... Дада – це вічний, революційний «пафос», націлений на раціоналістичне буржуазне мистецтво. Сам по собі це не мистецький рух. Як висловився німецький канцлер, революційний елемент у дада завжди був більший за конструктивний. Тцара не винайшов дадаїзм, і не розумів його повністю. Під Тцарою в Парижі рух дада деформувався на користь приватного вжитку кількох осіб, тож його діяльність була майже снобістська».

Паризький дадаїзм пізніше було перейменовано на сюрреалізм. Під цією назвою він став найбільш дегенеративним виразом утопічної традиції в передвоєнні роки. У той час, як берлінські дада відкидали мистецтво і працю (теми, що пізніше підхопив Ситуаціоністський Інтернаціонал), сюрреалісти прийняли живопис, окультизм, фрейдизм та численні інші буржуазні містифікації. Насправді, якби сюрреалізм був самостійним рухом, а не дегенерацією дада, усякі твердження про його належність до утопістської традиції були би під питанням.

У цих передвоєнних рухах виявляються суттєві риси утопізму двадцятого століття. Учасники цієї традиції мають за мету інтеграцію не лише мистецтва та життя, але всіх людських практик. Вони критикують суспільне розшарування та ідею тотальності. Від 1920-х років утопісти почали усвідомлювати належність до традиції, що простягалася принаймні від дада та футуризму, і завжди знали, що в попередніх віках подібні «вірування» маніфестувалися у певних «релігійних» ересях. Ця традиція містить аспект саміздату³, що дозволяє їй залишатися – принаймні частково – автономною від культурних та комерційних інституцій панівного суспільства. Через це нью-йоркських «нео-дада» та європейський nouveau realisme, що організовувалися навколо критиків та галерей, не можна

вважати частиною традиції, незважаючи на те, що «історики» мистецтва часто характеризують їх як історично похідних від дада. Навіть Group Zero, що долучалися до самвидаву та самоорганізованих виставок, не можна вважати утопістами, оскільки вони зводили свою діяльність до «мистецтва». У двадцятому столітті прихильники утопічних принципів працювали між «мистецтвом», «політикою», «архітектурою», «урбанізмом» та іншими галузями, що постають від розподілу. Утопісти прагнуть «створити» «новий» світ, де цих спеціалізацій більше не існуватиме.

Упродовж тексту я припускаю, що читач розуміє, що описувані рухи протиставляли себе споживацькому капіталізму, але виникли у суспільствах, базованих на такому способі організації, і тому повністю не ухиляються від ринкової логіки. Особливо це помітно у зв'язку з пристрастю до концепту інновації, що ідеально відображає надлишки суспільства, заснованого на планованому старінні. Однак рухи, які я розглядаю, не завжди зазнають поразки у пориванні з ідеологією панівного соціуму, і хоча вони часто мають справу з тими ж проблемами, що й серйозна культура, вони, як правило, роблять це з іншої перспективи [5].

Окрім факту породження панівним суспільством, ми маємо також розуміти, що ці рухи, принаймні частково, є реакцією на довгий період бретонівського зледеніння, чий негативний вплив на утопічну традицію не був відмінним від ефектів сталінізації на робітничий рух.

Я не писав багато про стосунки між утопічною традицією та домінантними модусами організації, тому що, мені здається, сучасний читач може чудово здійснити таке порівняння без моєї участі. Але я мушу наголосити, що здійснена мною ізоляція певних течій від цілого суспільної активності аж ніяк не означає, що ці течії існують ізольовано; моя мета полягала, радше, в тому, щоб подати коротку історію політико-культурного феномену, досягнення якого лишилися – до пори – або невідомими, або повністю утаємниченими в англomовному світі, аніж повністю описати позицію, яку він займає у панівному суспільстві.

Примітки:

- Див. розділ «Велике мистецтво та велика культура» («Great Art and Great Culture») у «SCUM Manifesto» Валері Соланас (Olympia Press, New York, 1968). Джейн М. Тейлор схристалізувала точку зору, висунуту Соланас, у розмові з автором.
- Для детального статистичного аналізу відносин між мистецтвом, соціальним класом та фахом див.: П'єр Бурдьє «Відмінність: соціальна критика судження смаку» («Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste») (Routledge & Kegan Paul, London, 1984).
- Термін «мистецтво» використано в тексті у ряд суперечливих способів. У строгому сенсі він стосується високої культури панівного класу. Проте, дехто з тих, про кого я пишу, використовують його для позначення культурних виробництв, котрі протиставляють себе культурі панівного класу. Оскільки немає фіксованого зв'язку між означником та означуваним, у своєму поточному, популярному вжитку, термін «мистецтво» зазвичай стосується серйозної культури (висока культура панівного класу). Це значення імпліцитне, радше, ніж експліцитне, у популярному сприйнятті мистецтва як вираження індивідуального генія («щось глибоке»); я торкаюся цієї суперечності глибше в розділі 7.
- Цей маніфест підписав також Рауль Хаусманн.
- Грант Кестер, пишучи у 1987-му до жовтневого числа «New Art Examiner», сказав про один із рухів, з якими я маю справу: «Неоїзм має особливе значення, оскільки він охоплює велику кількість питань, розглянутих недавніми постмодерністськими працями. Критика «оригінальності» або комодифікація, підхоплені такими художниками, як Шері Левайн та Джеф Кунс, оплачуються зсередини самого світу мистецтва, через продукування арт-об'єктів. Неоїзм, виходячи з флюксусу та ситуаціонізму, котрі надали перевагу необ'єктним діяльностям, пропонує цінну альтернативну модель. Неоїзм надходить із переконливою критикою комодифікованого мистецького виробництва, водночас надаючи систему підтримки, що уможливорює безперервний процес теоретичного та практичного діалогу».

Примітки перекладачки:

¹ В оригіналі – 'wimmin'

² «Дада вперед»

³ у Хоума – samizdat

Переклад Лесі Прокопенко
Далі буде