

КУЛЬТУРА І ПОЛІТИКА

УДК 7.036+7.01+32.001

Черепанин В. М.

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИЧНЕ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОВПЛИВУ

У статті розглядаються деякі концепції соціально-політичних інтенцій сучасного мистецтва від футуризму та конструктивізму до неофіційного/альтернативного пізньорадянського мистецтва і західних художніх течій другої половини ХХ ст. Дана проблематика пов'язується з феноменом естетизації політики, марксистською теорією мистецтва і політизацією культури.

Питання, винесене у заголовок, надзвичайно багатомірне та гетерогенне, має стільки різних відтінків, що хоча б окреслити спроби його постановки чи концептуалізації видається практично неможливим. Розглядаючи мистецтво і політику, ми матимемо на увазі, що разом вони можуть розіграватися потрібно: у формі політики мистецтва, політичного мистецтва/естетизму та естетизації (або фігурації, як це називає Філіп Лаку-Лабарт) політики [1]. Специфічність їхнього взаємозв'язку полягає в тому, що ніяка естетика чи художня практика з фундаментальних причин, що коріняться в самій сутності мистецтва, не може заявити про свою політичну безгрішність, тобто політично невинної естетики не існує. І прирікає мистецтво на політику не «все є політикою» тоталітаризму, а саме мистецтво, яке є не просто однією з політичних ставок, а самою ставкою політики. Це знаходить завершення у націонал-соціалізмі та сталінізмі: Kunstpolitik означає не політику мистецтва, а естетичну політику - політику як твір мистецтва [2]. Отже, мистецтво закладене в самому принципі політики, політична діяльність має художню природу. (До речі, соцарт саме й виникає із виявлення волі до влади в художньому проекті, що здається опозиційним, та художнього проекту в стратегії політичного насильства [3].) Грецькою моделлю мистецтва було техне. З часів Платона мистецтво розумілося як платтейн - зображення-зліпок, і на цей міметичний лад і намагалася формувати спільноту політика, переслідуючи той чи інший метафізичний ідеал: існувала та існує тісна кореляція між мистецтвом політики й мистецтвом як таким

(за словами Геббельса, політика - це пластичне мистецтво держави). Нацизм (як і сталінізм) перевернув співвідношення мистецтва й політики: тут мистецтво дублює політику, мета якої - Gesamtkunstwerk, тотальний твір мистецтва. Така тенденція і є естетизацією політики, що її Лаку-Лабарт називає «націонал-естетизмом» [4]. Отож один із можливих засновків може звучати так: будь-яке мистецтво має певну політику, але коли воно стає політичним мистецтвом, тобто політизується, політично ангажується, це, умовно кажучи, «нацистська» ситуація: воно стає на службу політиці, дублює її. Коли ж мистецтво не політизується, його політична серцевина, звісно ж, зберігається, і воно, безперечно, здійснює вплив на політику.

В контексті цього питання не можна не розглянути теорії, для якої момент Політичного чи не найважливіший, - а саме марксизм. Неприязнь Маркса і марксистів до всього, що стосується художньої діяльності, добре відома. Бадью взагалі вважає, що марксизму так і не вдалося осмислити особливості мистецтва [5]. Як відомо, у Маркса немає окремої роботи про мистецтво. Загалом, у марксизмі на мистецтво дивляться крізь призму класового підходу: мистецтво історичне, виникає з класовим розподілом суспільства, з появою дозвілля. Оскільки мистецтво історичне, воно зникне. Форми мистецтва залежать від форм соціальності: мистецтво є автономним і незалежним, але є формою, зміст якої - соціально-економічні процеси. Як зауважує англійський мистецтвознавець Гордон Грем, хоча сам Маркс мало говорив про мистецтво, на

фундаменті його понять було розроблено марксистські теорії мистецтва. Альтюсер взагалі вважав, що справжнє розуміння мистецтва можливе тільки через марксистські поняття. Марксизм насамперед цікавить практично-політичний вплив мистецьких творів і чи слід їх з огляду на це прийняти чи відкинути. Отже, увага - до соціо-економічного контексту та політичного впливу мистецтва. Революційне мистецтво як інструмент радикальних змін суспільства оголює реальність, руйнуючи хибні ідеологічні переконання глядача.

Тут варто зробити важливе зауваження. Якщо соціальна теорія марксизму помилкова, то помилкова і марксистська теорія мистецтва, але навіть якщо марксистська соціальна теорія істинна, то її застосування до мистецтва все ж таки може бути помилковим. Таким чином, можна досліджувати марксистську естетику незалежно від загальної теорії марксизму. «Мистецтво» для марксистської теорії мистецтва - як «держава»: це одне з тих абстрактних визначень, які не мають відношення до справжньої соціальної дійсності, тому марксистисти послідовно домагаються «зникнення мистецтва». Якщо справжній сенс творів мистецтва полягає в їхній соціальній функції, то він виводиться не за допомогою дослідження їхніх змісту чи форми, а за допомогою марксистського аналізу ролі мистецтва в суспільстві. Марксистські теоретики можуть створити власний матеріал, який співвідноситься з тим, що можуть створити художники. Фактично не тільки суть роботи, а й сама робота залежить від того, що про неї скаже марксистська критика. Оскільки мистецтво - хибна абстракція, яку треба подолати, не може бути ніякої теорії мистецтва, включно з марксистською. Доведений до логічного кінця, марксизм щодо мистецтва є не іншим методом, а відмовою від будь-якого методу взагалі. Теорію мистецтва потрібно замінити дослідженням суспільства. Послідовний марксизм означає не ревізію, а кінець естетики [6].

Проаналізуймо взаємодію сучасного мистецтва та політичності на конкретних прикладах. Найпоказовішим тут є випадок авангарду, який у своїй естетиці розіграв карту, що її згодом на практиці розіграли сталінізм і фашизм, за що більшість із цих художників особисто поплатилися [7]. В Росії революція змела всі «царські» заклади художнього життя, і в утворений вакуум ринули художники-авангардисти. Членами художніх колегій призначаються, головним чином, футуристи і конструктивісти. Створюється Інститут художньої культури, першим завідувачем якого був Кандинський, а директором ленінградського відділення - Малевич. Утворюється

нова система художньої освіти і керування художньою культурою, і художники, які посіли в ній керівні посади, отримали реальну владу.

В цей же час у день муссолінівського путчу вулицями Рима поряд із членами фашистських бойових загонів ідуть італійські футуристи. Цей союз мав давню історію. Ще в 1915 р. Марінетті і Муссоліні були разом арештовані, і футуристи вітали майбутнього дуче як «людину футуристичних прагнень». Починається особиста дружба Марінетті та Муссоліні. В 1919 р. Марінетті обирається в ЦК фашистської партії, його ім'я - друге після Муссоліні у списку партії на виборах до парламенту. Марінетті - член Фашистської академії і голова Союзу фашистських письменників. Мабуть, уперше зв'язок політики і мистецтва став настільки очевидним. У 1918—1919 рр. в Італії відкриваються перші клуби фашистів-футуристів. За іронією долі в цей же час у Петербурзі засновано організацію комуністів-футуристів (комфутів), які поставили себе на службу революції так само свідомо, як і їхні італійські колеги. У № 2 «ЛЕФа» один із авторів писав: «Італійський футуризм поставив на сильного. Зараз сильним здається фашизм. Завтра - революція. Будь-який рух у світі, який ставить на сильного, ставить на революцію. В Росії радянська влада - вони з нею. В Італії фашистська - вони з нею. Маяковський був би в Італії Марінетті, а Марінетті був би в Росії Маяковським». Сам Марінетті вбачав у фашизмі здійснення естетичної програми футуризму. Малевич вважав, що кубізм і футуризм - революційні рухи в мистецтві, які передбачили революцію в економічно-політичній сфері. Ель Лисицький виводив комунізм із супрематизму Малевича. Спорідненість художника і революції прямо й наївно висловив Марк Шагал - тоді ще комісар від мистецтва при Наркомосвіті Луначарського: «Ленін перевернув Росію догори ногами - як я роблю це у своїх картинах». Схожих уявлень з певними варіаціями притримувалися майже всі авангардні художні групи, спільні в одному: функція мистецтва - радикальна перебудова дійсності.

Російські художники знайшли своє застосування на службі у більшовиків у сфері політичного плакату, реформувавши її до рівня високого мистецтва, використовуючи досвід кубізму, дада і футуризму, - колаж і фотомонтаж. Італійські футуристи пішли цим самим шляхом. Авангардисти зіграли важливу роль і в перемозі нацизму в Німеччині. Нацистські плакати, які поширилися в кінці 20-х - початку 30-х років, під час політичних кампаній висіли там, де й плакати німецьких комуністів, і часто тільки з присутності

на них свастики чи серпа і молота, вусиків фюрера чи бритого черепа Тельмана можна було встановити їхню політичну приналежність. Стилістична схожість кидалась у вічі: ті самі символічні образи з однаковим змістовим навантаженням (фігура робітника, який розриває ланцюги, робітничий кулак б'є по голові капіталіста чи по парламентському столі, молот, павук світового імперіалізму, павутина корупції...). Коли ж тоталітарні режими укріпилися при владі, всі революційні художні течії відразу ж знищуються, а в Італії відсуваються на глибоку периферію художнього життя. Мало того, оголошується війна будь-якому модернізму. Авангардне мистецтво спочатку підтримують, бо воно допомагає зруйнувати стару картину світу. А художники авангарду підтримують нову владу, яка допомагає їм вийти на перші ролі в художньому світі. Однак у міру закріплення нової картини світу влада переходить до підтримки традиційного мистецтва, оскільки воно здатне закріпити стабільну картину світу [8].

Травмовані такою насильницькою політизацією культури, яку проводили їхні держави, східноєвропейські художники другої половини ХХ ст. хворобливо ставляться до соціальної місії мистецтва: вони уникають очевидних політичних повідомлень і позицій, не пропонують, за словами М. Тупіциної, чіткої політики означеного [9]. В результаті деякі радикальні куратори і критики на Заході почали від них дистанціюватися: для них це мистецтво не мало соціополітичного сенсу, який ці критики й куратори могли б чітко ідентифікувати. Ліві критики, які відстоюють важливість означеного, відверто критичні щодо, наприклад, соц-арту через неартикульованість його політичного апріорі, у зв'язку з факультативністю політики означеного. Яскравим прикладом «партійного» ангажованого критика з вираженою політичною позицією є головний редактор часопису «October» (чого тільки варта сама назва!) Розалінд Краус. На протигагу аполітичності означеного, означник багатьох творів східноєвропейського мистецтва несе політичний заряд, навіть більший, ніж у роботах західних митців. Політика означника - це простір, який контролює значення, що виникають у роботі. Політика ж означеного - позиція художника щодо цього простору - невизначена. Політика означника маніфестується через сильні сигніфікації форм і фігур. Але щодо характеру особистої політики відносно матеріалу художники ухиляються. Політика форми превалює над політикою змісту, бо це мистецтво розвивалося в ідеологічно статичному просторі.

Альтернативне мистецтво пізньорадянської доби, виключене з офіційної практики, на Заході часто називали дисидентським, хоча воно не мало нічого спільного з політично ангажованим мистецтвом. Метою було саме звільнення мистецтва від офіційного тотального використання з політичною метою. Тому підкорення політичній опозиції теж заперечувалося. Звісно, відвоювання вільного простору в умовах тоталітаризму було і політичною стратегією. Соц-арт, московський концептуалізм прагнули не політичної ангажованості, а нейтрального та об'єктивного опису специфічного радянського візуального та ідеологічного контексту, що не приводило їх до протесту і вимоги замінити цей панівний контекст правильним. Московські концептуалісти намагалися точно його визначити і зрозуміти як один із можливих. Цим пояснюється їхній інтернаціональний успіх після зникнення радянського контексту, адже тільки тоді виник попит на дистанційований погляд, що його це мистецтво змогло розвинути [10].

У 1990-х рр. ситуація повністю змінилася. «Політика аполітичності» (politics of nonpoliticality) художнього авангарду 60-80-х рр. не поширюється на наступні генерації художників [11]. Починають говорити про те, що заклик до деполітизації мистецтва при ближчому розгляді виявляється неоконсерватизмом, адже згідно з марксистською доктриною не існує нейтрального, неполітичного мистецтва. Аполітичність творчого жесту - це мовчазне схвалення існуючих порядків. Ангажованість не обов'язково в тому, щоб прямо проголошувати ідеологічні програми, а іноді і в згоді не порушувати кордонів. Підкорення нормам - теж вид ангажованості [12]. За таких умов існує певний ризик: коли такі критичні практики починають домінувати в культурній ситуації, мистецтво може просто стати формою їх ілюстрування [13]. Різниця ж між суто художнім проектом і проектом владним у тому, що «тоталітарне» мистецтво відчуває себе практично корисним, а сучасне мистецтво - незатребуваним і безглуздим. Гарантія від фашизації мистецтва у тому, щоб його не використовувала влада. Актуальне мистецтво саме й відчуває свою абсолютну непотрібність або, в термінології російського критика К. Дьоготь, потенційність [14]. Хоча сьогодні й справді особливо перформанс набуває форми псевдосоціального проекту, коли твором мистецтва надаються різні послуги художником для глядачів. Тільки в західному варіанті естетики це базується на принципі комерції та економіки - художні проекти часто передбачають створення реальних чи фік-

тивних інституцій або підприємств. Сучасні ж російські художники створюють радше псевдополітичний, ніж псевдокомерційний проект: Кулик організує «Партію тварин», Осмоловський - ліворадикальні кола, Гутов - інститут із вивчення марксистської естетики [15].

Такі соціальні обставини вдало характеризує Д. Прігов [16]: зараз, хоч хто б виходив на авансцену, культура його запитує: «Ти художник?» - «Художник». - «Тоді, - кажуть, - все гаразд. Навіть дивитися не будемо - мистецтво». Тобто власне мистецькі явища абсорбувалися соціумом, тому треба наголошувати на соціальному, оскільки культурно-соціальні проекти володіють більшою могутністю, бо тоді художники визначають ту соціальну відповідальність, яку здатні на себе взяти. Для російського концептуаліста Ю. Лейдермана [17] сучасний художник має стати політичним художником, натомість як консенсус було прийнято не бойсівське уявлення про мистецтво, яке містить ідею соціальної місії та бажання змін, а ворхолівське розуміння, основу якого складають гроші та слава. Як говорить американський художник мексиканського походження П. Хелгуера, чия творчість пов'язана з критикою ієрархій та расової політики художнього істеблішменту США, за рідкісними винятками зараз соціальність стала ілюстративною, справжня соціальна місія більше не популярна і не рентабельна, художники не готові поступитися статусом в ієрархії ринку - головною є турбота про підвищення статусу [18].

Ворхола взагалі люблять порівнювати з Йозефом Бойсом як злого генія з добрим: мовляв, у Ворхола - тупе прагнення потрапити в залежність від ЗМІ, зробити мистецтво медіативним, посереднім. Бойс же говорив про свою роботу з матеріалом як про психологічний процес самолікування, наголошував на терапевтичній меті мистецтва, його біофілії. Опозицію «Ворхол - Бойс» дуже вдало аналізує історик сучасного мистецтва К. Андреева [19]: порівнюючи лікувальні властивості акцій Бойса і його творів, всіх цих мертвих зайців, пакетиків з бурою рідиною - заячою кров'ю, койотів тощо, та висловлювання Ворхола, вона визнає, що останні звучать набагато екологічніше, ніж модерністичне мистецтво-лікування-через-жертвоприношення Бойса. Апостол постмодернізму Ворхол передав цей трагічний тип світосприйняття Бойса, що марно прагне дива як зцілення, в одній із найпізніших своїх робіт - «Камуфляжах», гігантських горизонтальних шовкографіях з різними версіями маскувальних візерунків. Камуфляж - важливий символ історії мистецтва ХХ ст. (він виникає ще

в кубізмі): це пейзаж, перетворений на карту, схему. У виконанні Енді цей символічний візерунок набуває якості не декоративної, а просторово-семантичної композиції, поллоківської прихованої глибини, що бореться із поверхневим натягом. На такому тлі у 1986 р. (у рік смерті Бойса) Ворхол друкує знаменитий фотопортрет Бойса в незмінних капелюсі та плащі так, що обличчя стає змістом камуфляжу, бореться з темною задушливою тінню плям, борсається в сітях камуфляжу.

Якщо Ворхол віддавав перевагу декомпозиції чи перекомпозиції травматичного матеріалу, то модерніст Бойс вбачав вихід у революційному впливі на світ, в оперативній зміні соціальної пластики. Постмодернізм - наслідок розчарування у революційному активізмі, у нав'язуванні світові закону абсолюту. «Камуфляжі» Ворхола унеможливають виокремлення одиничного зі своєї глобальної поверхні; своєю неохопною протяжністю сітчастого візерунка вони втілюють ідею невидимості, неуявності простору/об'єкта, нібито прихованого за цією плоскою глибиною; вони блокують, як сітка, будь-який різкий рух, інтелектуальний чи фізичний (як відомо, чим більше борсаєшся, тим більше заплутуєшся), - це певний архетип сучасної цинічної ситуації. Вони подають пейзаж як тотальну ілюзію, через яку неможливо прорватися до певного гарантованого буття. Фактично Ворхол вказує Бойсу на те, що його революційний порив зумовлений і залишається в інституційних межах мистецтва, ставлячи його у позицію хлопчика Буратіно, який теж прагнув потрапити в утопію - в закартинний простір, де «солодкий, як мед, виноград», але результат його зусиль відомий - проштрикнута носом картина.

Насправді це можна розглядати як нову модифікацію давньої суперечки про можливість існування деполітизованих зон - «сліпих плям» (blind spots) у політизованому середовищі. З одного боку, «сліпі плями» призводять до втрати критичної пильності, з іншого - їх відсутність виявляється, як у романі Оруелла «1984», тріумфом тотальної прозорості. І наполягання на такій позиції сьогодні - прояв «просвітницького цинізму» (у термінології Слотердайка) [20]. Звісно, як риба не може виділити сіль із води, в якій живе, так не можна і виділити політику з життя, в якому живемо. Але інтерпретувати все з політичної точки зору вчить марксистська догма. За допомогою будь-якої іншої теорії теж можна інтерпретувати будь-що. Будь-яке життя і будь-який твір мистецтва складається з усього на світі, але переважно обирають легкий шлях, наприк-

лад, політизуючи мистецтво [21]. Художники після Другої світової війни почали докладати зусиль для вичищення із простору предмета мистецтва всіх нав'язаних йому смислів тоталітарних ідеологій, таємно чи явно приклеєних до форм зображення: фашистської та комуністичної фігуративності, лівацького абстракціонізму чи ескапістського сюрреалізму. Поп-арт, італійське *arte povera*, *nouveau réalisme* у Франції шукали і знайшли відповідь на те, що таке мистецтво без ідеології: це простий предмет, який презентує сам себе, лише свою матеріальну сутність - підрамник, матеріали [22]. Правда, як з'ясувалося, матерія мистецтва, що здавалося острівцем істини в морі ідеології, сама виявилася ідеологізованою [23].

Візьмемо для прикладу московську групу АЕС (Арзамасова, Євзович, Святський) з їхнім «Ісламським проектом» (1996 р.). Ці художники ніколи не позиціонували себе у сфері політичного мистецтва, не намагалися передбачити нову кон'юнктуру, а мали на меті вивчити механізм сприйняття, що базується на нескінченному ряді візуальних штампів. Це балансування на межі візуального гламуру та інтелектуального радикалізму, продуманого епатажу і великосвітського хуліганства, тонка робота на грані фолу, а не політичні маніфестації [24]. Для художника важливо не перетворитися на знак певної ідеології, він має навчитися ковзати між сектами та ідеологіями, адже рано чи пізно якась із них виявиться панівною і, як свідчить сумний досвід авангарду, це найжахливіше для художника [25]. Цю амбівалентну ситуацію дещо інакше описує В. Мізіано [26]: з одного боку, чим критичніше дистанціюєшся щодо системи, тим більше ти художник. Тому фаталістичне прийняття системи важко відрізнити від провінційного конформізму. З іншого боку, тотальне протистояння системи можна зрозуміти і як «таємну змову». Протистояння - це позиціонування себе щодо системи. Чим послідовніше будувати ідентичність на логіці заперечення системи, тим менше автономного від системи простору залишається. Ніщо так не допомагає системі продемонструвати свою силу, як єдиноборство з нею, й аналогічно ніщо так не допомагає художнику приєднатися до могутності системи, як спроби цю могутність зруйнувати. Партизанську «герилью» проти системи важко відрізнити від наївної волі до успіху. Коли ж мистецтво - частина соціального і політичного досвіду, воно перестає бути автономною сферою [27]. Революційний критичний жест хоч і виглядає романтично привабливим, але видається архаїчним. Саме всі подібні «революції» давно

апропрійовані капіталом і мають свою нішу на ринку. Мистецький жест може співіснувати з політикою та економікою тільки тоді, коли виходить з-під їхньої влади, не вступає на їхню територію: у протистоянні він завжди програє [28]. Можливо, зараз повертається ідея слабого жесту, який не протистоїть політиці і суспільству, а уникає їх, вислизає. «Лінії вислизання» (Дельоз) набагато важче знайти, ніж прості агресивні жести [29]. А Гройс взагалі вважає, що реальні політичні контексти й умови, що нібито визначають мистецтво і повинні знайти відображення в художній системі, - всього лиш ілюзії та мрії, які проектується самою художньою системою на своє зовнішнє [30].

Аналізу політичної репрезентативної функції мистецтва Б. Гройс присвячує цілу статтю під назвою «Мистецтво демократії» [31]. На його думку, сучасне мистецтво таке ж універсалістське, як і демократичний устрій. Політичні інституції не в змозі репрезентувати все багатоманіття, тому страждають дефіцитом легітимності, який компенсується за рахунок культури, зокрема мистецтва. Мистецтво несе політичну функцію репрезентації того, що не репрезентується політично. Тобто художня репрезентація корелюється із політичною: скажімо, мистецька репрезентація політично визнаного сприймається як тавтологічна, нецікава; мистецтво ж має бути «альтернативним», забезпечити естетичну репрезентацію там, де відсутня політична. Тут знаходять притулок проекти, обійдені увагою політичної реальності: антидемократизм, абсолютність, насильство, утопізм тощо. Музеї і великі виставки теж укладаються за парламентським принципом: представництво усіх регіонів, різних художніх партій.

Межа між політичною і художньою репрезентацією, зазначає Гройс, постійно змінюється. Політичні ідеології, які здаються подоланими чи нереалізованими, вітаються як художні рухи. А певні художні рухи стають політичними. Відбувається постійний обмін, що визначає художні та політичні стратегії. Межа між мистецтвом і політикою постійно порушується в обох напрямках, що призводить до тверджень, що її можна повністю усунути/деконструювати. Це й привело авангард початку ХХ ст. до проекту, за яким увесь світ мав отримати художню репрезентацію. Свої претензії на соціальну владу авангард, як ми пересвідчилися, за різних обставин реалізував [32]. З одного боку, авангардні проекти були радикальніші, тотальніші, аніж те, чого прагнули і реалізовували політичні рухи, а з іншого - авангард зберігає внутрішню залежність від

демократичних інституцій репрезентації і не може справді поставити їх під питання. Скидання цих інституцій, чого авангард прагнув і що відбулося, зробило його зайвим. Тобто авангард, виступаючи з вимогою радикальної утопії тотального перетворення життя, боїться за інституції, без яких він немислимий.

Хоча сьогодні ніхто не виступає за тотальне підкорення політики мистецтву чи мистецтва політиці, але наявне прагнення зняти між ними межу, довести, що будь-яка стратегія репрезентації є одночасно політична та естетична, тому чітка фіксація неможлива. Дійсно, і художником, і політиком рухає воля до успіху, вони добиваються свого тоді, коли подобаються - перетворюються на фетиші, здатні притягувати до себе енергію мас. Але межа між мистецтвом і політикою визначається саме тим, до яких інституцій потрапляє ця енергія, тобто різниця практична і стратегічна, а не теоретична, і як така не може бути знята. Можливо лише подорожувати через цю межу, вести торгівлю різними об'єктами, позиціями, творами, які отримують то політичне, то естетичне значення. Але ці переходи не означають, що межа зникла: навпаки, таким чином вона постійно заново укріплюється. Порушення межі існують, щоб її конструювати, робити видимою. Художники та політики користуються можливостями, наданими їм цим становищем, щоб розвивати свої персональні стратегії [33].

Як слушно зауважив арт-критик А. Ковальов, сучасне мистецтво піддає критичній рефлексії суспільні мови, зайняте критикою соціальних і культурних інституцій [34] - це те, що сутнісно характеризує сучасне мистецтво як таке, те, що робить його contemporary art'ом. Насамкінець тут слід врахувати дуже важливий момент. Те, що сучасні художники здебільшого уникають прямих політичних висловлювань, зовсім не означає, що вони займають «несвідому» позицію: незнання теоретичних та художньо-критичних дискурсів і «просто» створення невинного і відстороненого візуального ряду неможливе для contemporary artist'a - це не сучасне мистецтво, а декоративізм, таке продають на Андріївському узвозі у Києві, московському Арбаті чи коктебельській набережній. Сучасне (або актуальне) мистецтво - це завжди пряма інтервенція у соціальний простір і розширення інституційних меж, це та його політика, яка й робить його сучасним (згадаймо те принципове розрізнення, з якого ми починали: політичне/політизоване мистецтво і політика мистецтва). Навіть антиполітична та антибойсівська ворхоловська традиція - рішучість оперувати банальними об'єктивізованими категоріями - свідчить про відповідальну соціальну дію. Мабуть, і в цьому питанні образ Ворхола постає еквівалентом, яким він є для мистецтва і критики другої половини ХХ - початку ХХІ століть.

1. *Лаку-Лабарт Ф.* Musica ficta (Фигуры Вагнера). - СПб.: Аксиома, 1999. - С. 11.
2. Там само. - С. 19, 44.
3. *Гройс Б.* Утопия и обмен. - М.: Знак, 1993. - С. 75.
4. *Лаку-Лабарт Ф.* Вказ. праця. - С. 214-215.
5. *Бадью А.* Манифест философии. - СПб.: Machina, 2003. - С. 35.
6. *Грэм Г.* Философия искусства. Введение в эстетику. - М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. - С. 220-226.
7. *Деготь Е.* Террористический натурализм. - М.: Ad Marginem, 1998. - С. 44.
8. *Соколов К.* Картина мира и искусство в периоды социальных перемен // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / Отв. ред. Н. Хренов. - М.: Наука, 2002. - С. 73-78.
9. *Тулицына М.* Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. - М.: Ad Marginem, 1997. - С. 219-221.
10. *Гройс Б.* Комментарии к искусству. - М.: ХЖ, 2003. - С. 76-80.
11. *Тулицына В.* «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980 - 1995 гг. - М.: Ad Marginem, 1997. - С. 30.
12. Там само. - С. 34, 212.
13. Там само. - С. 331.
14. *Деготь Е.* Вказ. праця. - С. 44.
15. Там само. - С. 97, 85.
16. *Пригов Д.* Конец 90-х - конец четырех проектов // ХЖ. - № 28 - 29.
17. *Лейдерман Ю.* От «истории современного искусства» до блаженных частных II Рассказы о художниках. История искусства XX века. - СПб.: Академический проект, 1999.
18. *Хелгуэра П.* Сочиния гимны среди развалин // ХЖ. - № 41. - С. 75.
19. *Андреева Е.* Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. - С. 280-281.
20. *Тулицына В.* Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. - М.: Ad Marginem, 1998. - С. 190.
21. *Ковалев А.* Именной указатель. - М.: НЛО, 2005. - С. 202.
22. Там само. - С. 311.
23. Там само. - С. 305.
24. Там само. - С. 27-29.
25. Там само. - С. 114.
26. *Мизиано В.* «Другой» и разные. - М.: НЛО, 2004. - С. 110-111.
27. Там само. - С. 201.
28. *Аронсон О.* Искусство без произведения искусства // Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). - М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. - С. 78.
29. Там само. - С. 86.
30. *Гройс Б.* Вказ. праця. - С. 12.
31. Там само. - С. 41-49.
32. Там само. - С. 41-44.
33. Там само. - С. 46-49.
34. *Ковалев А.* Вказ. праця. - С. 241.

V. Cherepanyn

**CONTEMPORARY ART AND POLITICALLY:
PROBLEMS OF INTERACTION**

The article explores some concepts of social and political intentions of contemporary art from futurism and constructivism to unofficial/alternative late soviet art and Western artistic trends of the second part of the XX-th century. These problems are analyzed in the context of aesthetization of politics, Marxist art theory and politization of culture.