

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

парадоксальная оптика ХИТО ШТЕЙЕРЛЬ

А. О. ЖУРАВЛЕВ

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пioneрская, д. 12
azhuravlev@hse.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-302-307

Штейерль, Х. По ту сторону репрезентации.
Эссе 1999–2009 гг. / Штейерль Хито; пер. с нем.
Е. Маленинска. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021.
200 с.: ил. (Новые медиа).



Хито Штейерль. How Not to Be Seen:
A Fucking Didactic Educational.MOV File. 2013.
Музей современного искусства, Нью-Йорк

В 2021 году в издательстве «Красная ласточка» вышла книга эссе немецкой художницы и исследовательницы Хито Штейерль «По ту сторону репрезентации. Эссе 1999–2009 гг.». В книгу также были включены визуальное эссе художницы «Война по Ebay» 2010 года, предисловие, написанное куратором Мариусом Бабиусом, статьи киноисторика Томаса Эльзессера и куратора, критика Саймона Шейха, продолжающие размышления художницы и вступающие с ней в диалог, а также обращение издателя за авторством Евгении Сусловой. Издание книги было подготовлено при поддержке Музея современного искусства «Гараж» в рамках грантовой программы для издателей. В 2017 году Хито Штейерль возглавила рейтинг самых влиятельных деятелей современного искусства ArtReview «Power 100»¹. Начиная с середины 90-х годов в своих фильмах и инсталляциях художница последовательно осуществляет политизацию изображения в самых разных его проявлениях — от кинематографа до генеративной нейросетевой графики — и регулярно участвует в значимых международных выставках современного искусства, таких как Манифеста, Документа и Венецианская биеннале. С конца 90-х Штейерль начинает активно публиковать статьи в открытом доступе в онлайн-журнале Европейского института прогрессивной культурной политики, «transversal» и «e-flux Journal». Статьи и книги художницы не раз вызвали оживленные дискуссии в международной художественной среде, выступая катализатором происходивших в ней изменений. Включенные в сборник тексты художницы написаны в период с 1999 по 2009 год. Все их объединяет представление о том, что изображение может не только отражать то, что происходит в реальности, но и оказывать на нее влияние, о чем свидетельствует и название книги. «Изображения не просто показывают реальность — они ее порождают» — пишет в предисловии Мариус Бабиас (с. 12). Тексты внутри издания разделены на главы: «Скитающиеся изображения», «Возвращение реального», «После культуры» и «Фабрики культуры», каждая из них раскрывает разные аспекты существования изображений в современном мире.

Глава «Скитающиеся изображения» открывается эссе «В защиту бедных изображений», в котором незначительные, низкого качества файлы становятся своеобразным пролетариатом цифровой визуальности. С одной стороны, их существование — результат незащищенности культуры в ситуации рыночной экономики, с другой — их неконтролируемое размножение способно подорвать монополию медиакорпораций на распространение информации. Одной из центральных тем в искусстве и статьях Штейерль начала 00-х является переосмысление роли политического кинематографа. В эссе «Артикуляция протеста» она анализирует два подхода к рассказу о политических событиях при помощи движущихся образов. Один из них принадлежит авторам фильма «Столкновение в Сиэтле», другой — режиссерам фильма «Здесь и там» Жан-Люку Годару, Жан-Пьеру Горену и Анн-Мари Мьевиль. В то время как авторы «Столкновения в Сиэтле» пытались

1 Power 100 // ArtReview [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://artreview.com/power-100/?year=2017> (дата обращения: 20.04.24).

сделать все, чтобы рассказывать зрителю о событиях максимально правдиво, обнажая для этого сам процесс монтажа, Годар, Горен и Мьевиль использовали монтаж, чтобы, по мнению Штейерль, подвергнуть сомнению правомерность беспристрастного повествования, часто превращающегося в перечисление визуальных феноменов, порожденных политическим событием. «Здесь и там» свидетельствует о том, что «соединительное „и“ в монтаже, с помощью которого одно изображение связывалось с другим, отнюдь не невинно» (с. 30). Смешение друг с другом различных голосов, часто выдвигающих противоречивые требования, в конечном итоге способствует тому, «чтобы все оставалось по-прежнему» (с. 36). Как пишет Саймон Шейх, в тексте «Со всей ясностью: еще раз об эстетике протеста», также опубликованном в данной книге, «эссе „Артикуляция протеста“ можно рассматривать в связи с одновременно создававшимся ею [Хито Штейерль] фильмом „Ноябрь“ (2004), который, в свою очередь, представляет собой эссе о монтажных отношениях между изображениями и политикой. В этом смысле идеологическая критика изображений насквозь пронизывает их производство, и критик здесь становится производителем» (с. 185).

В тексте «Империя чувств» Штейерль описывает механизмы управления коллективными аффектами населения и коллективной идентичностью. По мнению художницы, выражением нынешнего состояния общества, в котором власть сопряжена скорее с аффектом, чем со знанием, может быть лишь нечто бесформенное, аналогичное беспредметной живописи, а именно — монохромам. «Цвет стал фирменным знаком определенного политического аффекта» (с. 66). Штейерль отмечает кризис репрезентации одновременно и в политике, и в искусстве. Проблема монохромного представления чувств людей заключается в том, что оно скрывает разнообразие аффектов и навязывает каждому необходимость чувствовать одно и то же, в основном, страх. Белый квадрат Казимира Малевича может указывать на выход из ситуации: несмотря на все попытки пробиться к беспредметному, в нем, согласно Алену Бадью, остается неустрашимое минимальное различие². Это позволяет рассматривать монохром не как всеобщее согласие, но как возможность не забывать о различиях, а также о судьбах различных угнетенных и их чувствах.

В следующей главе «Возвращение реального», в работе «Документализм как политика истины», художница вводит термин «документалитет», опираясь на концепцию «правленитета» или «правительности» Мишеля Фуко³. Один и тот же набор документов может

“правительность”, однако в целях сохранения основополагающей семантической связи в терминологии, употребляемой Хито Штейерль (нем. *Gouvernementalität* — *Dokumentalität*), мы отдали предпочтение приведенному варианту».

быть использован по-разному исходя из представлений о том, что считать истиной, то есть «политики истины»⁴. Документалитетом Штейерль предлагает называть подобный способ использования документов, соответствующий задачам производства истины и власти. Как художник-документалист она не может не ощущать влияние различных практик работы с документом на искусство и предлагает иное понимание его природы: «власть документа основывается также на его способности быть доказательством того, что внутри таких отношений власти не предусмотрено: он должен выражать непредставимое, замалчиваемое, неизвестное, избавительное и даже чудовищное, создавая тем самым возможность для изменений» (с. 78). Кроме того, художница выступает против релятивистской интерпретации изображения, которая, например, сделала бы ничтожными все усилия заключенных Освенцима по тайной документации того, что происходило в концлагере. Таким образом, материальность документа проявляется там, где он оказывается неподвластен сложившимся практикам документалитета.

Глава «После культуры» включает эссе, общей темой которых является современный неолиберальный капитализм и его различные проявления: постколониализм, глобализация, политика идентичности, современная культура. В эссе 1999 года «Магические географии глобального» Штейерль рассматривает проблему производства идентичности «универсального чужого» в рамках современной культурной политики западных стран, в частности, Германии. «Универсальный чужой», воспринимаемый со знаком плюс или со знаком минус, до недавних пор являлся инструментом контроля идентичности незападных людей, а вместе с ней и их перемещений в пространстве глобального капитализма. Когда же «универсальный чужой» становится «центральным символом фрагментирования постмодернистских идентичностей» (с. 104), традиционализм коренного населения, в том числе и стран Запада, мешающий вписаться в современную культуру или систему рыночных отношений, неожиданно превращается в проблему. Отмечая противоречие в различном отношении к идеализированным незападным меньшинствам (в том числе беженцам, мигрантам) и локальным западным, Штейерль пишет: «первые представляли собой модель идентификации с новой парадигмой глобальной культуры и считались способными выражать ее динамичные и гибкие свойства. Локальные же меньшинства считались безнадежно устаревшими, ретроградными, примитивными, эссенциалистскими, фундаменталистскими и фольклористскими» (с. 106). Иными словами, предполагаемое разнообразие культурного наследия и вынужденная гибкость мигрантов выгодно отличает их в глазах «универсальных, динамичных и отчужденных управленцев» (с. 106). Изучение подобных феноменов ставит под сомнение доминирующие в мире западные представления о мультикультурализме.

Исследование проблемы продолжает эссе «Могут ли угнетенные говорить по-немецки?», чье название обыгрывает заголовок другого известного

² Badiou A. *Passion des Realen und Montage des Scheins* // Badiou A. *Das Jahrhundert*. 2005. Zurich: Diaphanes. 2006. Pp. 63–74.

³ Примечание переводчиков книги: «этот термин М. Фуко обычно переводится на русский язык как

⁴ Lemke Th. *Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität*. Berlin, Hamburg: Argument. 1997. Pp. 31–32.

текста, принадлежащего Гаятри Спивак, — «Могут ли угнетенные говорить?»⁵. Необходимость вновь и вновь декларировать мультикультурность скрывает «непрерывное воспроизведение окультуренного неравенства» (с. 114), позволяющее эксплуатировать «универсального чужого», его культурное наследие или его самого. В следующей статье «Культура и преступление» художница вслед за Ханной Арендт и Вальтером Беньямином проводит параллели между культурой, насилием и понятием приватного. Штейерль отмечает, цитируя Беньямина, что «культурные ценности — это добыча победителей», и далее приводит еще одну его цитату: «все без исключения культурные сокровища... существуют благодаря не только усилиям великих гениев, создавших их, но и безымянному подневольному труду их современников»⁶. Соответственно, современная культура может восприниматься как выражение культурной политики глобального капитализма, описанной в предыдущих статьях: «способы производства глобального капитализма напрямую затрагивают практически каждого: кого-то в виде культуры, а кого-то — в виде преступления» (с. 123).

Международная ярмарка EXPO-2000, проходившая в 2000 году в Ганновере, приводится в одноименной статье Штейерль как пример буржуазной утопии. Так же как и для Герберта Маркузе⁷, утопическое мышление для художницы — объект критики. Разбирая историю всемирных выставок, Штейерль демонстрирует, что практически всегда подобные мероприятия были призваны показать, что человечество сотворило для себя лучший из возможных миров, иными словами, утопию, организованную в полном соответствии с текущим пониманием человеческой природы. Значительное место и на ярмарке, и в статье отводится актуальной на тот момент проблеме клонирования. Историю клонирования овец и распространения овцеводства в Англии XVI века, заставившего часть крестьян покинуть сельскую местность и стать городскими пролетариями, Штейерль использует для описания логики современной утопии свободного рынка: «капиталистическая утопия осуществляется только в акте самовоспроизводства в некапиталистических регионах, проливает свет на парадокс утопической репродукции — так называемого закона свободного рынка, который утопия избрала себе в качестве естественного закона репродуцирования того же самого в других местах. А закон применяется только в утопических условиях, возникающих в процессе его самовоспроизводства: экспроприации, эксплуатации, депортации и колониального угнетения» (с. 137).

Четвертая глава книги посвящена критическому осмыслению способов производства современного искусства и его критики. В эссе «Институт критики» Штейерль исследует условия производства и воспроизводства критического дискурса, а также — различных форм субъективности. «Институциональная критика с ограниченным полем действия не только конституировала

буржуазный класс, но и до сих пор поддерживает его существование и воспроизведение. Так, критика стала самостоятельным институтом — средством правления, которое производит приспособляющиеся субъекты» (с. 140). Проблему музеев и других институций современного искусства автор видит в том, что, с одной стороны, они подвергаются давлению критики, произведенной локальными сообществами, требующими репрезентации, с другой стороны — давлению «неолиберальной институциональной критики» (с. 145), то есть реалий рыночной экономики. Выход, который предлагает сегодня институциональная сфера искусства, — интеграция локальных сообществ в рыночную экономику. «...Кажется, что единственная легко достижимая интеграция возможна только в сферу прекарного труда» (с. 146) — констатирует Штейерль.

В тексте «Музей — это фабрика?» художница размышляет о трансформациях современного музейного пространства. С точки зрения Штейерль, музеи производят не только культуру, но и особый тип зрителя. Изменения происходят, в первую очередь, благодаря включению фильмов и видеоарта в музейную экспозицию. Длительность произведений, а также их количество на выставке не позволяет зрителю целиком критически их осмыслить, лишая его возможности занять позицию суверена, то есть «взять показываемое под контроль» (с. 156). Художница видит в этом потенциальную возможность формирования нового субъекта. «Кино в музее требует мультиплицированного, не коллективного, а общего взгляда. Этот взгляд является неполным и процессуальным, отвлеченным и разрозненным, но хорошо подходит для монтажа различных секвенций и комбинаций. Общий взгляд является не продуктом совместного труда, а сосредоточивается на том, чтобы ввести в парадигму продуктивности момент разрыва. Музей-как-фабрика и его кинематографическая политика препятствуют появлению недостающего мультиплицированного субъекта. Но, делая видимыми отсутствие и недостаточность этого субъекта, они одновременно порождают стремление к нему» (с. 158).

Неослабевающий интерес к собранным в книге эссе Штейерль, о котором свидетельствует число специалистов, участвовавших в ее создании (с. 9), говорит и об интуиции художницы, и о справедливости многих ее заключений относительно современного капитализма, и о том, что капитализм, в соответствии с данным ему описанием в эссе художницы, продолжает самовоспроизводиться, в том числе, благодаря порождаемым им культуре и искусству.

5 Спивак Г. Ч. *Могут ли угнетенные говорить?* // Введение в гендерные исследования. Часть II: Хрестоматия. СПб.: Алетейя, 2001. С. 649–670.

6 Беньямин В. *Историко-философские тезисы* // Левая Россия. 2001. № 7 (20).

7 Маркузе Г. *Конец утопии* // Логос. 2004. № 6 (45). С. 19.