



## М. А. Чехонадских

# ПУТИ МИГРАЦИИ НОВОЙ ГЕНЕРАЦИИ

15 января 2009 года маленькая галерея Х.Л.А.М. на Депутатской улице Воронежа была до отказа заполнена зрителями. Здесь открылась выставка молодого художника Арсения Жиляева «Новый музей революции», что дает основания считать ее своеобразным стартом для развития на местном уровне платформы актуального искусства. «Своеобразный старт» — умышленная ирония, поскольку задолго до того, как Арсений Жиляев стал одним из ведущих молодых московских художников, его деятельность началась именно в этом городе, так же как и деятельность автора этой статьи. Арсений Жиляев родился в Воронеже, и после окончания ВГУ, пополнив ряды мигрантов, — уехал в Москву. Возвращение Арсения Жиляева не случайный жест, а скорее предсказуемое и логичное «завершение гештальтов», своих давних амбиций создания художественной, интеллектуальной и культурной платформы для современного искусства в Воронеже. Такая формулировка не должна казаться чем-то неожиданным, ведь пока мы жили в Воронеже, каждый из нас с разных сторон проводил определенный фронт работ, создавая выставки, тексты, обсуждения, учреждая сообщества и группы. За это время образовалась маленькая, но сплоченная сеть, которая распределяла между собой зоны участия и активности. В результате чего, можно сказать, так же и возникла галерея Х.Л.А.М., инициированная А. Ю. Горбуновым.

Мы, как организаторы выставки, были удивлены такого рода активностью, поскольку привыкли видеть на московских открытиях публику, интересующуюся современным искусством и только. Здесь целевая аудитория расширялась, представляя собой не только круг специалистов и художников, но так же включала в себя представителей культурных и политических активистов, эмо-подростков, студентов, интелигенцию старшего поколения, менеджеров и служащих, кого здесь только не было! Приятно удивившее нас разнообразие на самом деле является симптомом

дефицита в регионах активной культурной жизни. Не удивительно, что такое событие, как выставка актуального искусства вызывает подобный всплеск. Ситуация вакуума остается ключевой проблемой регионов, как на художественном, так и на интеллектуальном уровне, создание подобных инициатив способствует сближению различных социальных групп, для которых современное искусство служит поводом для обсуждения актуальных проблем политического и социокультурного порядка.

Художественная деятельность сегодня не ограничивается репрезентацией произведений искусства на территории выставочного пространства. Она предполагает массированный фронт работ, связанный с различного рода активностью: культурной, социальной, политической. Современное искусство служит эффективным инструментом познания действительности, критики властных, общественных структур и институтов. В условиях российской действительности такая позиция представляется необходимой базой для существования искусства, поскольку деинтеллектуализация принимает критические масштабы даже на профессиональном теоретическом и практическом уровнях.

Сложившаяся культурная ситуация требует активного участия художника не только в пределах официальных, престижных выставочных проектов, которые зачастую расчитаны на коммерческий успех, но также заставляет его искать возможные альтернативы: такие площадки, где дискурсивный и критический «постпродакшн» является главной целью произведения искусства.

При работе на альтернативных площадках, отличных от классического музея или галереи для художника открывается возможность проникновения в ландшафты локальной культуры. Арсений предлагает пересмотреть стереотипное маркирование территорий: региональных, соседских. Используя материалы повседневной жизни для создания художественных артефактов, ему удается проникнуть в ядро проблем общественного характера: производства, потребления, миграции.

Заостряя данный круг проблем, художник добивается максимальной демократизации

средств искусства, приближается к пониманию социокультурного контекста, в котором он работает, легитимирует возможность «высказаться» тем социальным группам, которые остаются анонимными акторами российского общества. Речь может идти о рабочем населении, потребителе культурной индустрии, менеджере среднего звена, студентах, интеллигенции и т. д. Анонимные творцы современной городской жизни, участники производства и потребления, формирующие образ жизни, публичные и приватные городские пространства, могут узнать акты своего труда и общения в используемых художником материалах: спецодежде, лопатах, печатной продукции, деревянных ящиках, обрывках лозунгов, текстов, речи.

Художник призывает к ответственности и гражданской солидарности, демонстрируя, что система городского общежития людей складывается непосредственно самим человеком в его повседневном труде, общении и действиях. Традиционное «шептание по кухням», заклинание большого Другого (власть), который якобы виноват во всех бедах человечества, должно сегодня смениться требованием четкой позиции. Данное требование, вменяемое деятельностию художника, фундировано не только (и не столько) политикой, здесь основной акцент направлен на трансформацию культурных установок и практик, поведения и активности людей.

В общем виде можно сказать, что данные установки воплотились в воронежской выставке «Новый музей революции», где Арсений Жиляев манифестирувал позитивную сущность утопии, продолжая свои размышления о возможных трансформациях социальной жизни людей в городских пространствах.

Конструктивным элементом для всей экспозиции является инсталляция «Постамент», которая собрана из деревянных ящиков, и портрет из гвоздей Теда Качински, представленный во втором зале галереи.

Основой для создания деревянного двухметрового «Постамента» послужил воронежский памятник Ленину. Его инсталляция заменяет классические памятники вождям и революционным деятелям, являясь идеей колективного действия революции. Вокруг нее по стенам ритмически «разбрзганы» бумажные портреты революционеров и простых бастующих, изображения которых собираются в слово «революция».

Второй зал рассказывает зрителю историю математика Теда Качински, который оставил кафедру и отправился жить отшельником в лес, выражая таким образом свой протест

против техногенной цивилизации. Единственной связью с внешним миром для него служила своеобразная переписка с корпорациями в виде деревянных ящиков, набитых опилками и взрывчатыми устройствами. Его сообщения стали по-настоящему вредоносными, когда опилки были заменены гвоздями. Портрет Качински, сделанный из гвоздей, служит нарративной связкой для деревянных взрывов, которые, словно застыв во времени, расположаются по стенам выставочного зала.

Интерес Арсения Жиляева в его творческой деятельности всегда начинался с эстетики, внутренних проблем искусства, средствами которого возможно было решать широкий круг социальных проблем. Зритель и его восприятие, условия существования современного человека в городе оказывались соподчиненным модусом в решении концептуальных и эстетических задач.

Такого рода платформа формировалась Арсением в течение многих лет. В студенческие годы он организовал художественную группу ИПИ (Институт пограничных исследований), где напрямую реализовывал попытки интерактивного взаимодействия со зрителем. Группа просуществовала в течение нескольких лет, завершившись финальной выставкой «Безусловный Рефлекс» в 2006 году.

Арсений Жиляев в то время учился на факультете философии и психологии ВГУ, где тогда царила творческая атмосфера и активная студенческая жизнь. Он организовывал дискуссии и кружки для обсуждения литературы, искусства и философии. В этот круг входили в основном студенты ФиПси, которые обучались на разных отделениях.

Университетская среда для нас была местом встречи и диалога. Как и большинство молодых людей, мы, прежде всего, интересовались последними тенденциями в научной и философской мысли, поэтому нашими фаворитами стала французская философия постструктурализма, синергетика и современное искусство. Постепенно идеи, которые в то время носились в воздухе, обсуждались и были перенесены из книг, трансформировались в художественное объединение ИПИ. Изначально в группу входили Арсений Жиляев, Илья Долгов и Александр Синозерский.

Важной установкой для группы ИПИ была рефлексия новых форм существования человека в условиях медиализации культуры. Наше поколение прошло все этапы становления капиталистической системы в России и достигло своей зрелости в 2000 году — эпоху «жидкой современности». Эта метафора Зигмунда Баумана имеет принципиальное значе-

ние для понимания новой генерации арт-сообщества. Тенденция изменений ценностей нонконформизма, радикализма сменяется эпохой «холодной умеренности», когда эти ценности адаптируются, присваиваются и поглощаются массовой культурой.

Существование человека в условиях медийных образов, рекламы конституирует «образ мира», в котором мы живем. Этот «образ мира» выдает себя за «реальность», однако очевидно, что такой способ «видеть» и «проживать» является лишь некоторой конвенцией по поводу реальности: «Что это за мир?». Достаточно включить телевизор или радио, выйти на прогулку в город, купить еженедельную или ежедневную газету, чтобы узнать, что этот мир построен через договоренность утверждения, через режим знака, выражение которого может быть названо рекламой.

Для молодого художника, с раннего возраста получившего доступ в Интернет, погружение в мир новых медиа способствовало быстрой адаптации ко всему новому, развиваю социальную мобильность, «реактивность». С другой стороны, усиливалось ощущение холодного, нейтрализованного потреблением и рекламой существования: симулякры, стереотипы, культ «буржуазного» образа жизни. Именно эти интуиции впоследствии стали почвой для проекта деконструкции условий конвенциональной действительности средствами искусства.

Арсений опирался на идеи московского концептуализма, условия творческой активности которого в некотором отношении совпадали с воронежской ситуацией того времени. Увлечение московским концептуальным искусством было для ИПИ своеобразным лекалом поведенческих стратегий. Ситуация изоляции воронежских художников от арт-сообщества на каком-то уровне совпадала с железным занавесом. Однако в нашем положении свобода и открытость не являлись чем-то недоступным, напротив, казалось, что свобода настолько доступна, что никому в голову не приходит ей пользоваться. Не имея институциональной поддержки, аудитории, инициативы, акции Арсения Жиляева в то время представляли собой фактически аналогии апарт-арта и «поездок за город» московских концептуалистов, участия в которых принимал герметичный круг одних и тех же людей.

Эта формальная похожесть поколения 2000 годов с диссидентствующими художниками-нонконформистами формируется на базе новых условий существования и совпадает с бумом информационных технологий, новых

медиа, расцвета поп-культуры, нематериального труда и общества потребления в постсоветской России.

Сохраняя традиционные для концептуального искусства техники манипуляции контекстами, работы с языковыми штампами, текстами как частью дискурсивных практик, в ИПИ возникает субъекто- и социо-центрическая художественная модель. Текст изымался из привычной среды своего бытования и помещался в чужеродный ему контекст, образуя своеобразный shift, смешение смысла. Подвергая деконструкции привычные практики, такие как телесмотрение, разговор, феномены повседневной жизни, практики и коммуникации трансформировались, обретая онтологический и экзистенциальный смысл. Достучаться до «истинной речи» реципиента, вырвать его из тисков символической блокады было целью таких акций как, «Футбол футбол» и «Балет».

Акция «Футбол футбол» проблематизировала феномен комментария, за счет которого практики, артефакты, произведения искусства обретают дискурсивное обоснование. Речь футбольного комментатора была записана в письменном виде и размещена художником в Интернете. Помещая комментарий в другой контекст, речь теряла свои привычные свойства, нейтрализовывалася ее смысл и функции.

Акция «Балет» впервые работала со зрителем. «Балет» состоял из трех актов: в первом, приглашенные шли по предложенному маршруту от указанного места в центре города, до места действия. По задумке художника, передвижение образовывало нарратив и его комментарии участниками акции. Вторая часть действия проводилась в помещении, где зрителям была продемонстрирована запись футбольного матча «ЦСКА» — «Партизан». Однако вместо диктора, комментарии озвучивал один из участников группы ИПИ, зачитывая ее по бумажке. Зрелишность и смысл футбола сразу потеряли свое привычное содержание и значение. Зрители чувствовали неловкость, разрушались границы их обыденного опыта телесмотрения. Передача футбола трансформировалась в литературный спектакль, где комментарий приобрел новые и неожиданные культурные смыслы. Второй тайм сопровождался специально созданным художником саундскейпом. Арсений Жиляев использовал речи Сталина и Гитлера, которые были раздроблены и размножены до эффекта гула трибун. В некоторых местах можно было услышать отдельные реплики, а иногда сквозь нагромождения гула прорывалась музыка Шостаковича. В третьем акте предлагалось

обсудить результаты и эффекты проведенной акции. Футбол в современном обществе превратился в целый институт контркультуры фанатов, неофашистскую идеологию, стал государственным механизмом обоснования силы и моши, выражавшемся в победе одной команды над другой на уровне национального превосходства.

В 2005 году группа ИПИ трансформировалась в ПОППИ (Популярные Пограничные Исследования). Обновленный состав группы, куда вошел так же Иван Горшков, сконцентрировался на решении пластических задач. Для создания объектов, живописи, инсталляций художники обратились к критике массовой культуры в дадаистском, ироническом ключе. Работа с пластикой по-прежнему сочеталась с интерактивными установками.

Отсутствие профессионального сообщества и возможностей обучения стали основной причиной отъезда Арсения Жиляева в Москву. Поступив в Институт проблем современного искусства, художник продолжил свои наработки в области пластического языка, избрав главным принципом своих произведений работу с материалами городской среды.

Деревянные скульптуры и инсталляции Арсения Жиляева демонстрировались на Второй Московской Биеннале современного искусства, в специальном проекте куратора Станислава Шурипы «Материя и Память», на «Арт Москве» в 2007 году.

Дипломный проект художника «Площадь с вкраплениями красного» проблематизировал исчезновение в современном городе публичных пространств. Рынок, как место коммуникации, торга и обмена, сегодня исчезает, заменяясь стерильным и анонимным пространством супермаркета. Публичное сменяется анонимным, приватным, за которым установлен незримый контроль «всевидящего ока» камер слежения, смотрителей. Такую систему подробно описал М. Фуко в работе «Надзирать и наказывать», в его знаменитом пассаже о паноптикуме.

Арсений Жиляев успел стать участником знаменитого московского сквота (сквот от англ. *Squat* — нелегально занятое помещение. Самовольное заселение покинутого, незанятого или заброшенного здания). «Типография Оригинал», где молодые художники впервые обратили на себя внимание московской критики. Альтернативное пространство сквота инициировало свободную деятельность художников, независимых от диктатуры кураторов, арт-дилеров, принципов моды на тот или иной

тренд в искусстве. «Типография Оригинал» была насыщенным во всех отношениях местом: исторический памятник архитектуры XVII века, расположенный в районе Китай-города, издавна излюбленного места для художников и различных неформальных объединений, а также здания бывшей типографии, которая печатала классическую литературу. Напротив «Типографии Оригинал», в здании заброшенного детского сада, в середине 1980 годов появился первый в СССР сквот «Детский сад», который «посещал» к слову, Д. Пригов.

Жизнь в Москве для молодого художника связана со многими трудностями, начиная с дорогой арендной платой, высокой степенью динамики городской жизни и возможностями интеграции в местное арт-сообщество. «Типография Оригинал» для многих служила способом решения этих проблем, поскольку объединяла художественные инициативы молодежи, а коммунитарный принцип общежития во многом решал трудности экономического характера. Это место очень быстро стало популярным, и практически сразу обратило на себя внимание местных бизнесменов, которые решили «делать деньги» и превратить некоммерческие инициативы молодежи в успешный и прибыльный проект. Символическая арендная плата резко возросла, свободные мастерские пытались ликвидировать, заселяя плошади дизайнерскими студиями. Вскоре арендодатели решили превратить сквот в очередной бизнес-центр с модными ночных клубами и барами. В результате художники были вынуждены покинуть мастерские.

Для многих «Типография Оригинал» стала стартовой площадкой, где молодые авторы могли заявить о себе в качестве самостоятельных творческих единиц и участников современной арт-сцены, не зависимых от кураторов, галеристов и продаж своих работ. Арсений Жиляев как подающий перспективы молодой художник был приглашен куратором ГЦСИ (Государственный центр современного искусства) Дарьей Пыркиной в Испанию для участия в проекте «Digital Media 1.0» в 2008 году. Его интерактивная инсталляция «О чём молчит современное искусство» состояла из проекции эквалайзера на стену выставочного зала и микрофона. Эквалайзер менял частоту звучания и амплитуду колебаний от шагов и голосов зрителей. Художник еще раз подтвердил скрытое творческое влияние анонимного зрителя на процессы культурного формотворчества.

Затем последовало участие художника в Московской биеннале молодого искусства, где он выставлялся одновременно на территории нескольких площадок, две выставки в Швеции и, наконец, приглашение от гетеборгского университета «Valand School of Fine Arts». В настоящее время Арсений Жиляев проходит обучение по магистерской программе в Швеции, имея возможность регулярно работать в Москве.

Воронеж оказался хорошей базой и стартом для нашей деятельности, культурной, интеллектуальной и творческой активности, и мы надеемся, что достойно сможем представлять интересы локального сообщества также на международной сцене, повышая статус и престиж провинции, формирующей сегодня основную часть талантливых людей нового поколения.



*А. Жиляев на открытии выставки «Новый музей революции» — справа, в центре директор галереи Х.Л.А.М. А.Ю. Горбунов*



*А. Жиляев. «Портрет Теда Кочински»*