

Таня Бругера: «Художник не имеет права избегать преисподней»

Анна Пантуева · 12/10/2010

Автор радикальных и жестоких перформансов верит в то, что искусство способно изменить порядок вещей

© Nashashibi Skaer



*2010 году Музей Нойбергер в колледже Перчейз (штат Нью-Йорк) организовал первую персональную выставку кубинки **Тани Бругеры**, художницы радикального перформанса, на которой воспроизведены ее перформансы и инсталляции за последние пятнадцать лет. Бругера поселилась в Нью-Йорке на месяц, чтобы проследить за организацией выставки, и встретила с корреспондентом **OPENSOURCE.RU**.*

— На выставке в Музее Нойбергер воспроизведены твои перформансы и инсталляции, которые были сделаны для показа в других местах и другой публике. Как ты решилась на такой повтор?

— Эта выставка, мне кажется, самый большой риск, на который я в своей карьере пошла. Все мои перформансы были построены на взаимодействии с конкретной аудиторией, а здесь я показала их в отрыве от контекста. Но искусство ведь не про физическое место, а про политический момент. Я попробовала изобрести как можно больше разных способов воспроизведения перформанса — не копировала прежние работы, а попыталась как бы включить и выключить их политический смысл путем нового контекста. В работе «Шепот Татлина №6» стоит та же сцена, люди в форме, голубь, но микрофон для выступающих, в отличие от первоначального варианта на Гаванской биеннале в 2009-м, не работает. Получился такой памятник перформансу — тишине, пустой сцене и тому, что политический момент невозможно повторить.

— Но ты также «выключила» смысл тех перформансов, где главным участником когда-то была ты, поставив вместо себя других людей?

— Это не совсем так, и смысл не пропал. Мне хотелось демистифицировать перформансы с моим участием. В Нойбергере я могла бы все сделать сама — жевала бы землю, разделась бы и тому подобное. Но потом я подумала о тех художниках, которые говорят, что никто не может сработать за них, — а я как раз утверждаю обратное. Мои работы не требуют технических навыков и какого-то особого умения. (Хотя, как преподаватель, я с уверенностью могу сказать, что у некоторых людей дар к подобному искусству.) Но мой гаванский перформанс «Груз вины» сильно мистифицировали: рассказывали всяческие истории, обсуждали мое «эмоциональное состояние». И я решила смахнуть всю эту мистику и за деньги наняла другого человека — она тоже была обнаженная, на ней тоже висела туша ягненка, и она тоже ела землю. Я изначально исхожу из того, что эту работу нельзя воспроизвести «так, как было» — да и «Шепот Татлина» тоже нельзя, даже если бы я это делала на Кубе! И уже от этой точки начинаю работать.

— Однако в инсталляции «Без названия (Гавана)» в музее все было сделано так же : в темном коридоре лежал подгнивший сахарный тростник , стояли голые люди — было жутковато , а запах преследовал меня по крайней мере сутки. Эту тюремную атмосферу не «выключишь».

— Вот и хорошо. Мои нынешние «сценарии» направлены на аудиторию — моя задача состоит в создании ситуации и атмосферы, а не зрелища. Я пытаюсь сделать так, чтобы тело вообще нивелировалось в перформансе. И тогда зрители будут видеть не декорацию, а самих себя. Например, я наняла слепых людей, они работают гидами и рассказывают о работах на выставке. Дело тут не в том, что видишь, а что у тебя при этом происходит в голове.

— Известный критик Ян Верворт недавно **писал о том , что перформансы истощают художника . От него требуют зрелищ , потом переваривают увиденное и спокойно идут домой . Ты поэтому самоизолировалась и переключилась на проекты, где перформанс делает публика?**

— Это забавная история, как это получилось. Мои ранние работы середины 1980-х... ну, там долго всё объяснять, но так получилось, что началась цензура. И я стала думать: что делать, как дальше существовать? И начала делать проекты с тем, что было, — со своим собственным телом.

— **По этой же причине перформанс так распространен в Латинской Америке, и особенно в странах, где у власти стояла или стоит диктатура.**

— Да, и это очень важно иметь в виду. Меня очень смущает, когда начинают валить всё вместе. Перформанс, который возник в результате того, что не было средств, потому что по-другому было просто нельзя, и ты вне закона, и доступа у тебя нет, и вообще ничего, кроме себя любимого, нет, — это одно. А перформанс, возникший на почве обеднения языка искусства как бунт против коммерциализации галерей и т.п. — это совсем другое. Эти два вида очень важно различать.

— Сколько таких работ со своим собственным участием ты сделала, прежде чем переключилась на коллективные сценарии?

— Всего четыре или пять проектов, но известна я как раз из-за тех работ десятилетней давности! Я уже давно занимаюсь совсем другим, а пишут всё о старом. В какой-то момент я поняла, что меня стали воспринимать в физическом и сексуальном плане, а не в политическом. Смотрели на тело, а не задавались смыслом. Но клянусь Богом, что я никогда, никогда не делала чего-то ради скандала! Все, что я делала, для меня в тот момент было единственно возможным, правильным и, как бы странно это ни звучало, разумным шагом. Ну и я поняла, что начался вуайеризм. Вообще, мне, как художнику, очень повезло, что у меня некрасивое тело. Потому что, извините меня, я здесь не для того, чтобы ублажать кого-то! И не для того, чтобы отвечать чьим-то сексуальным потребностям.

— Но обнаженное тело часто является основой перформанса политических художников, особенно женщин. Вот Регина Хосе Галиндо появляется на публике голой — «обнаженной» было бы неверным словом. Как отнеслись к твоим тогдашним перформансам женщины и феминистки?

— В 1999 году, когда я начала учиться в Чикагском институте искусств, я сделала пару своих гаванских перформансов, и меня сразу же записали в ряды феминистской теории и искусства. Я феминистка, и мои работы можно рассматривать под этим и под множеством других углов зрения, но мой перформанс совсем не об этом. В ответ я сделала проект *Nkisi Nkonde* в Гаване, когда надела глухой костюм из красной глины и прошла по улицам (работа 1998—1999 годов; Бругера переделась в божество **сантерии**. — OS). Это была я, но моего тела никто не видел. Я хотела доказать своим преподавателям, что могу делать перформанс со своим собственным телом и при этом не быть художником-феминисткой.

— В 2009 год у в Центре «Гараж» в Москве воспроизвели перформанс **Сантьяго Сьерры**, но только вместо полулегальных иммигрантов наняли на пару часов студентов вузов — в общем, кастрировали проект, а один из моих приятелей-художников, который был там, сказал, что «актуальное искусство стало неактуальным». Как ты относишься к тому, что искусство может быть неактуально по сравнению с жизнью, войной, теленовостями и прочим?

— Интересно, это кто же такое в «Гараже» сделал? Кураторы часто не понимают, что произведение современного искусства — это не пейзаж, которым можно любоваться. Перформанс — это не эстетическое зрелище. То есть он становится эстетическим, но уже впоследствии, когда закончится. Важна прежде всего этика, а не эстетика. Когда женщина вытягивает из влагалища ленту бумаги — это об этике, а не об эстетике. Вот если бы они положили в «Гараже» младенцев из семей нелегальных иммигрантов, это было бы намного ближе к тому, что делает Сьерра, чем простое «параллельное» копирование. Кроме того, кураторы иногда не понимают, что перформанс — это не театрализованное представление и не декорации, хоть театральные приемы и заимствуются. Я, например, заставляю своих студентов переигрывать мои собственные перформансы. Но это педагогический процесс. А тут их наняли, потому что заведению так было дешевле провести мероприятие — дерьмовая довольно ситуация (*that is fucked up*). Я незнакома с куратором, который руководит «Гаражом», зато история мне знакома. Перформанс — это работа. За нее надо платить. Страховку иногда людям оплачивать, если с ними что-то случится, художнику платить. Это вопрос уважения. Это давно пора усвоить.

— **Понятно. А как же все-таки насчет влияния политического искусства по сравнению с «реальной жизнью»?**

— К сожалению, я из тех людей, которые верят в то, что искусство способно изменить порядок вещей. Оно не может делать это постоянно и навсегда — это могут сделать политики. Искусство может влиять как пример, как симптом. Мы, художники, обладаем символической властью, которая вызывает реакцию публики, что, в свою очередь, может повлиять на принимающих решения. Это действительно в нашей власти. Это моя цель в жизни — если я могу сделать перформанс, который заставит почувствовать что-то политика, то это действительно моя цель. Так что искусство — это мощное средство, что бы там ни говорили. И дело не в массовом влиянии, а в точности языка. Если я сделаю политическую работу и использую пропагандистский язык 1970-х (или даже не пропагандистский, а китч), то она не пройдет. Ее смысл не воспримут, потому что все по горло сыты китчем, она послужит просто объектом для воображения. Но если я сделаю что-то в максимально интеллектуальном изысканном виде, то тогда никто не поймет, какого черта я вообще пытаюсь сказать. Поэтому я всегда пытаюсь найти язык, который позволил бы публике говорить о моем проекте.

— **Какие из твоих работ были наиболее успешны в плане влияния на аудиторию вне арт-мира и на политиков?**

— Газета *Memoria de la postguerra* («Воспоминания послевоенного времени». — OS), три номера которой я выпустила в Гаване (в 1993-м, 1994-м, 2003 годах. — OS). Сестра моего отца служила в политической полиции. Мы как раз выпустили очередной номер газеты, и она мне позвонила и сказала: «Ты что вообще делаешь?!» Оказывается, на одном из каких-то там партсобраний обсуждали возникшую политическую проблему — мою газету. Я была просто счастлива, бесконечно счастлива, когда услышала это! На улицах люди о ней тоже говорили. И я показала ее на своей выставке, потому что это был действительно успешный проект. Кроме того, тогда на Кубе не было независимой прессы.

— **В России ее, по-моему, до сих пор нет.**

— Ну, это не для записи на диктофон тема. Мне еще в этом предстоит разобраться. В общем, газету я закрыла, но это был шах и мат правительству. И «Шепот Татлина №6» в Гаване был успешным проектом в политическом плане. Я надеюсь, что правительство он на время просто поставил в тупик.

— **Как кубинское правительство отреагировало на этот проект, где кубинским гражданам предоставлялась сцена, трибуна и одна минута свободного слова? Ведь на следующий день его официально осудил комитет биеннале?**

— Никак, верхи были как парализованные и не могли отреагировать, потому что все было согласовано с ними заранее и они же это одобрили. В подготовке к биеннале они играли в либеральные игры — «выставка, международная общественность будет наблюдать» и т.п. Теперь меня уж точно туда больше не пустят. Но это как раз пример того, что у художника есть привилегия: ему или ей предоставляют финансы, сцену, поддержку — всё, чего нет у простых людей. И это хорошо, что предоставляют; этим ресурсом нужно пользоваться, потому что можно сделать что-то настоящее, что-то изменить. Из этих ресурсов можно создать этическую и политическую ситуацию. На выставке я как раз пыталась это показать — что политическое качество не постоянный атрибут, но его можно создать в определенной ситуации.

— **Возвращаясь к биеннале : Коко Фуско** (художница кубинского происхождения, живущая в Нью-Йорке, декан факультета искусств в Школе Парсонз. — OS) **написала письмо в журнал *Artforum*, в котором высказалась, что ты и критик Клер Бишоп, написавшая рецензию на твой проект, недооцениваете сложнейшую ситуацию, в которой находятся художники на Кубе. Что ты об этом можешь сказать?**

— Несколько пунктов. Первое — да, кубинское правительство ограничивает художников, я не могу сказать, что мы живем в либеральной системе...

— **То же самое происходит и в Штатах, где мы сейчас с тобой находимся, и в России, и во многих других современных демократиях.**

— Именно. Вопрос, как с этим работать. Поэтому в проекте для биеннале я решила играть по правилам правительства: «О'кей, вы либеральные — прекрасно, давайте делать свободное искусство!» Я загнала их в такое положение, когда они произносили привычный лозунг «свобода» и им пришлось действовать в соответствии с их заявлением. То же самое я сделала в недавнем проекте в Боготе. И я могла бы ответить автору письма, но решила этого не делать.

— **Почему — потому что ты художник и не участвуешь в дискуссиях?**

— Нет, я художник и именно поэтому готова постоять за свою работу. Но несколько месяцев назад я наблюдала очень похожую ситуацию — Роберт Сторр, Окви Энвезор и Джессика Морган на одной дискуссии, где обсуждалось что-то еще, стали приводить такие же доводы, что и автор письма. Это все дележ профессиональной территории, и я не хотела бы в нем участвовать. Но в письме, по той или иной причине, было несколько ошибок. Конечно же, я сразу хочу оговориться, что есть *El Espacio Algotinador* — единственная галерея актуального искусства, и занимаются они очень реальными вещами, и мы с ними дружим, и тому подобное. Но очень странно, что автор письма на время решила забыть, что современные художники на Кубе подыгрывают правительству.

— **Что значит «художники подыгрывают правительству»?**

— На мой аутсайдерский взгляд, произошло вот что: году в 2000-м на биеннале приехало много иностранцев, и правительство решило, что эту корову можно доить. И быстренько создали галерею, которая представляет кубинское искусство и в Берлине, и в Париже, и на Армори в Нью-Йорке. Да-да, я их вижу нередко. Они находятся под патронажем правительства и совсем этого не скрывают. И таких вещей я могу перечислить массу, по пальцам, а пальцев у меня для этого много! Художники решили, что они устали думать о том, как там сосед и не случилось ли чего с ним; что они просто хотят нормальное жилье, машину, капитализм и буржуазный стиль жизни. И вот эта история — что все художники на Кубе сопротивляются, борются, — извините, этого не происходит, к сожалению. Ментальность уже не та.

— **Но это совсем не та Куба, которую мы знаем.**

— В том-то и дело, что совсем не та. Многие молодые художники освоили этот «универсальный» язык, и теперь все говорят: ах, как хорошо, какого это высокого европейского качества искусство! И оно продается. Поэтому я и открыла и десять лет вела школу искусства и перформанса, чтобы поддерживать диалог именно с молодыми художниками. О'кей, мы живем в необычном месте. Что мы можем делать по-другому — не так, как все? Если мы можем отреагировать на идеологическое давление, то давайте это делать.

— На Западе, и особенно в Штатах, студентов обучают в очень формалистской манере, их работы — комментарии к произведениям прошлого. Абстракция здесь важная вещь, что не плохо, конечно, но симптоматично. А как ты относишься к 90 процентам остального искусства, то есть не сугубо политического?

— Люди занимаются искусством без критической надобности и без насущной необходимости быть радикальным. Я не говорю, что все искусство должно быть политическим, оно вообще не должно каким-то быть. Но многие художники работают как раз без этой насущной критической необходимости. Если она есть, можно заниматься абстрактным искусством, каким угодно, дело не в стиле. Кроме того, некоторые молодые художники — карьеристы. Они учатся, как имитировать «престижное» искусство, и потом этим занимаются. И, наконец, в большинстве вузов в Штатах не преподают перформанс: его боятся. Все думают, что перформанс — это когда кто-то кого-то режет, так что колледжи боятся, что на них подадут в суд. А к ним и так идет много абитуриентов, без перформанса, так что они стали машинами по зарабатыванию денег.

— А как тебе в аспирантуре давалась история искусств, которую преподают в Штатах, ведь в анналы записывают тоже только формалистское искусство в основном?

— Это правда, так оно и было. Я поступила в аспирантуру уже с опытом и знанием истории кубинского перформанса, а там мне начали промывать мозги. Рассказывали о художниках из Соединенных Штатов 1970-х годов и все такое прочее. Едва упоминали Марину Абрамович. Поэтому я и придумала термин «искусство поведения», а не перформанс, для своих проектов. Американские учебные заведения похожи на армейские лагеря — постоянная муштра. Молодым художникам это сложно критиковать, поскольку они только определенную точку зрения и знают. Поэтому перформанс и превращается в американское искусство, а концептуализм возможен, только если комментируешь более ранние произведения искусства. Конечно, можно и стоит комментировать ранние произведения. Например, сейчас я делаю проект, который основан на работах Дюшана. Посудите сами: я женщина, не с Запада, кубинка — и посмела заляпать руками того, кто на Западе неприкасаем. Так что должен быть способ делать концептуальное искусство и сохранять критический настрой, не уходя полностью в формализм. И последнее: в здешних вузах преподают так, что студенты делают работы для галереи или музея, то есть для узкой публики. А что же делать с нормальной широкой аудиторией? О ней нельзя забывать. Я всегда стараюсь делать проект на доступном уровне. Люди могут его не понять в силу различных причин, например отсутствия политической грамотности. Но точки соприкосновения там всегда есть. Как сахарный тростник в гаванском проекте («Без названия (Гавана)», 2000. — OS) — на Кубе он везде, его все знают.

— Хорошо , это о формализме . Но есть ведь еще и другое искусство , на котором уже лет десять , вплоть до нынешнего экономического кризиса, делались миллионы — подвешенные сердца из стали или заспиртованные акулы. Как ты воспринимаешь его?

— Ну что сказать — иногда люди считают искусством то, что искусством не является. Кроме того, один тот факт, что работа иронична, не делает ее автоматически искусством.

— Да, у Джеффа Кунса иронии хоть отбавляй.

— Да, и у этого, который с акулой, тоже. И я не хочу сказать, что то, что они делают, не искусство, просто одной иронии недостаточно. Кроме того, иногда нас с вами, простую публику, смущает то, что они делают произведения, рассчитанные на особую аудиторию. Эти художники просто поднимают работу до определенного уровня «продакшена». Аудитория с деньгами привыкла к особому визуальному и материальному уровню, а нам с вами его не понять. Поэтому эстетическая составляющая для такой аудитории должна быть должного качества, чтобы соответствовать их привычному миру. И, конечно, часто это заслоняет политическую составляющую той или иной работы.

— Да , на Западе есть такой термин — *overproduced*, «эстетическое перепроизводство».

— Да, и именно поэтому более широкая аудитория не понимает работ этих художников.

— Ну, ты к ним слишком великодушна.

— Нет-нет, это правда. Ведь дело не только в ограниченном количестве экземпляров, эксклюзиве и прочем, а в знакомых публике вещах. Дэмиен Херст это понимает. Кстати, я давно мечтаю взять у него интервью. Его аудитория привыкла к бриллиантам, и у нее отношение к этим камешкам совершенно другое, нежели у нас с тобой. Вот только недавно на открытии выставки Херста я видела даму с огромной бриллиантовой заколкой. Мне это чуждо, но для нее все эти бриллианты, которые использованы в его произведениях, очень знакомы. В Боготе я сделала проект с кокаином. Если бы я сделала его в Нью-Йорке, то смысл был бы совершенно другой. В двух словах: то, что эти художники зарабатывают сумасшедшие деньги на своих работах, не означает, что все эти работы одинаковы. Так что важно отделить деньги от стратегии. Хотя иногда деньги этой стратегией и являются — как у Херста. У него вообще очень материальные работы.

— С этого момента мы все с нетерпением ждем твоего интервью с Дэмиеном Херстом. Что касается политического искусства, то его чаще всего (логично) причисляют к левому, марксистскому, оно — о диалоге с народом, а не об исключении. В твоём скандальном перформансе с кокаином в Боготе ты против этого народа и пошла.

— Перформанс в Боготе был о политике левых.

— Означает ли это, что «правильная» политическая позиция делает хорошее искусство?

— Нет, одно к другому не ведет.

— Но перформанс в Боготе был довольно жестким, если не жестоким, по отношению к публике. Это что, такая шоковая терапия — сделать больно, чтобы потом стало лучше?

— Интересная точка зрения. Многие компоненты моих работ чисто интуитивные. Я нащупываю что-то, а потом смотрю, куда это меня приведет. И это хорошо, когда приводит в нерегулируемые, неизвестные зоны. В политическом искусстве стратегию часто путают с темой. В Боготе было незаконное вещество, но это стратегия, которая поможет привести к чему-то позитивному, а не предмет. Конечно, я не буду лукавить, я знала, на что иду, когда делала проект в Боготе. Я попыталась привнести вещи, типичные для этого конкретного места. В кампусе университета, где проходил проект, все было так либерально, полный 1968-й, поэтому проект и получился. Идея его была такая: возможен ли герой нашего времени, особенно в такой стране, как Колумбия.

— Герой ? Все обсуждения этого проекта в интернете говорят только о кокаине.

— Видите, что получилось? Вот трое участников колумбийского конфликта — герилья, офицер и переселенка — сидят и ведут довольно традиционный диспут о том, возможен ли герой. И происходит это все при наличии этого незаконного вещества, которое значительнее всяких дискуссий. Этот проект доставил мне массу неприятностей, но на данный момент он для меня самый любимый. Публика его не поняла, они зациклились на предмете и не поняли стратегии. Я занимаюсь «самосаботажем» — использую непопулярные методы. Мой перформанс в Венеции на биеннале тоже был самосаботаж («Самосаботаж», 2009. — OS).

— Кого ты набирала на твои курсы в домашней школе в Гаване и как проходили занятия?

— Это называлось школой перформанса, но фактически это было политическое искусство. Официально об этом сказать я не могла. Просто так открыть школу у себя дома я бы тоже не смогла, но по приглашению института в Гаване согласилась преподавать — с условием, что буду это делать в своем доме. Целью было создать базу для дискуссий и дебатов. Это как раз пример того, о чем мы с тобой говорили, — зрелый художник, достигший некоторых высот, обладает привилегиями и должен ими пользоваться, чтобы сделать что-то, что обычному человеку недоступно в плане социального капитала. Со студентами занималась я сама, а также приглашенные мной политические художники. Я намеренно пригласила нескольких художников из бывшего социалистического блока — из Албании, Польши... Ведь на Кубе распад соцстроа тоже произойдет. Поэтому важно, чтобы кубинцы увидели и занесли себе в записную книжку, что происходит после распада и с чем при этом приходится иметь дело художнику.