

# ИНДУСТРИЯ ОБРАЗОВ И ОБРАЗ ИНДУСТРИАЛЬНОСТИ: ПРАКТИКИ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ

Наталия Анфёрова<sup>1</sup>

## Abstract

In the article the author analyses theoretical approaches to the phenomena of industrial study and analysis of practices of working with industrial space that determines self-identification and image-creating process in a city. Industry played the leading role in the Soviet economic system, industrial discourse was all-absorbing in Soviet culture and factory space was almost sacral. A lot of films, songs, TV-reports, performances were devoted to industrialization, power of industry, workers and their heroism. Being sacral for the Soviet era, today the industrial space have become Terra incognita, a heroic image of working men and industry have changed into a negative image, Russia is associated with an idle factory and romantic and nostalgic attitude to industrial culture and spatiality is not typical for contemporary culture and for citizens.

Post-soviet city space tends to be a space of post-fordism, the industrial areas are hidden by the city maps and ejected from post-soviet citizens' mental maps. Currently there is an increasing interest to the industrial culture revealed in different ways of working with industrial space: from revitalization to deindustrialization, from functional renewal to rethinking of cultural sense of industry. Art practices of working with industrial areas became the subject of the analysis in this article. The contemporary art's meditations and representations on industry and its place in city image and city geography are analyzed as a fixation of dichotomy of industrial/postindustrial and connected contradictions.

**Keywords:** industrial space, fordism/post-fordism, deindustrialization, contemporary art, image of the city, mapping, industrial mentality.

## Производство как характеристика современной культуры

В этой работе я представляю анализ особенностей функционирования и трансформации в современной ментальности представления об индустриальности, которая в конечном

<sup>1</sup> Наталия Анфёрова – аспирантка факультета философии НИУ – Высшая школа экономики (г. Москва, Российская Федерация).

счёте может быть рассмотрена как метафорическая характеристика ментальности. В частности, моей целью является показать стратегию работы с заводскими пространствами в городе на примере практик современного искусства. Такое осмысление роли индустриального производства отсылает, *во-первых*, к экономическому пониманию индустриальности в контексте материального производства и, *во-вторых*, к распространению этого понятия на иные сферы культуры. В частности, речь идёт о дискурсивном производстве, что становится тем более актуальным в свете проявляющихся тенденций переосмысления советской культуры, для которой индустрия и связанные с ней политический, социальный и художественный дискурсы являются во многом определяющими. Вопрос осмысления индустриальности приобретает актуальность также с учётом практических потребностей трансформации функций городского пространства, обусловленной стремлением властей следовать деиндустриализационным планам городского развития.

В качестве объекта анализа я избрала практики работы с индустриальным пространством в городе Екатеринбурге, некогда столице «опорного края державы», теперь же – городе, который в течение по меньшей мере последних 10 лет разнообразными способами стремится к избавлению от этого образа посредством позиционирования себя как локуса развития современной постиндустриальной экономики, как важнейшего логистического узла и торгового центра современной России, связывающего два мира – Европу и Азию.<sup>2</sup> В частности, в данной работе представлен анализ художественных практик работы с индустриальностью на примере состоявшейся осенью 2010 Первой Уральской биеннале современного искусства.<sup>3</sup> Биеннале является частью масштабной программы «Уральские заводы: индустрия смыслов», реализуемой Екатеринбургским филиалом Государственного центра современного искусства; эта программа работает с городской идентичностью, образом города, городской мифологией. Внимание будет уделено кураторским текстам, а также репликам представителей властного сообщества Екатеринбурга. Я попытаюсь продемонстрировать противоречивость стратегий интерпретации современным искусством бытования индустриального пространства, понимаемого в качестве функционирующего в двух экономических модусах – экономики знаков и классических экономических законов.

<sup>2</sup> Что, прежде всего, основывается на мифологии пограничного положения города (условно, город располагается на границе Европы и Азии; указанная особенность активно эксплуатируется городскими властями для обоснования реализации политических и экономических проектов).

<sup>3</sup> См. каталоги: *Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Ударники мобильных образов. Основной проект* / Кураторы выставки и авторы-составители каталога: Е. Дёготь, К. Костина, Д. Рифф. Екатеринбург, 2010; *Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Специальные проекты* / Под ред. К. Фёдоровой, А. Щербенка. Екатеринбург, 2010.

Рассуждая в трендовой сейчас логике картирования и признания изоморфизма пространственных и ментальных карт, важно отметить закономерность: на карте города отсутствуют заводы, они превращены в серые пятна, часто даже не сопровождающиеся легендой, вследствие чего как горожанин, так и приезжий не сразу определит, что прячет карта. Такая ситуация может служить метафорой отношения части горожан к индустриальным объектам. Для современного горожанина, далёкого от производства, сформировались антиобразы рабочего, промышленности, промышленного пространства, в то время как образ России нередко ассоциируется с простаивающей фабрикой.

Что касается советской эпохи, то здесь индустриальность играла определяющую роль в экономике и имела всепоглощающую дискурсивную способность. В современной культуре некогда сакральное пространство завода превратилось в *terra incognita*, вещь для себя, о которой все слышали, внимали аудиовизуальной продукции, обсуждали и анализировали, но не видели. Однако промышленные пространства – неотъемлемая часть наших повседневных практик, даже если эти практики не имеют отношения к промышленному производству: зоны промышленности структурируют логику движения в городском пространстве, претерпевают функциональную трансформацию, становятся частью ментальной карты, частью нашего исторического опыта, несмотря на декларируемый переход к постиндустриальности и повсеместной критике индустриального типа советской экономики и ментальности. В этом смысле современное искусство декларирует свою возможность стать своеобразной «локодицей»<sup>4</sup> для этих пространств:

«Современное искусство, помещённое в заводской контекст, призвано не вытеснить индустриальность, а переосмыслить её значимость в контексте города и региона, балансирующего на границе индустриального и постиндустриального. Биеннале выдвигает на первый план современное искусство в качестве образа мышления, способного активизировать смыслы индустриального наследия, сделать их видимыми и значимыми в культурном пространстве города»<sup>5</sup>.

Рассмотрим два фокуса включения индустриального в современное дискурсивное поле. Первый фокус – это само производство, индустриальное наследие: можем ли мы запечатлеть момент перехода от индустриальности к постиндустриальности, действительно ли он является характеристикой современности и способен маркировать переход от советской к постсоветской ментальности? Второй фокус – положение индустриального пространства в совре-

<sup>4</sup> Термин В.В. Абашева (см., напр.: Абашев В.В. *Пермь как центр мира. Из очерков локальной мифологии* // НЛО, 2000, № 46. [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/bashev.html>. Дата доступа: 30.07.2010).

<sup>5</sup> См.: *Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Специальные проекты*, указ. соч., с. 24.

менном городе и актуальные стратегии работы с ним. В связи с этим интересен вопрос *относительно места и значения образа индустриальности для конструирования новой идентичности города и механизмов, заставляющих сменить политику умолчания поиском новых смыслов индустриальности, производством символического.*

### **Производственное пространство и культурное производство**

Каковы место промышленной архитектуры в облике современного города и её роль в формировании культурного ландшафта, а также каково свойственное российским горожанам отношение к промышленным объектам? Если для Западной Европы и США характерны стихийные поэтизация и эстетизация этих объектов, то в России практически отсутствует сочувственное восприятие эстетики заброшенных индустриальных комплексов, несмотря на часто ностальгическое отношение к советскому прошлому. Заброшенные промышленные здания в Англии, континентальной Европе и США становятся средством самоидентификации андеграундных групп населения, выступающих против буржуазности (при этом невольно показывающих ценность этих объектов и способствующих их дальнейшей джентрификации): сквоттеров, которые продемонстрировали возможность полноценной жизни не только в квартире со всеми удобствами, но и в непригодном для этого помещении; маргинальных артистических групп, адаптировавших пустые пространства для студий. Позднее здания фабрик перестраивались в основном как жилые помещения (чаще всего – элитные), торговые площади, студии, музеи.

В российском контексте подобное производство ценности промышленных объектов свойственно, пожалуй, только для Москвы. В основном же российское общество не готово ни приспособить промзоны для проживания, ни каким-либо иным образом изменить их функцию, трансформировав, к примеру, в офисные помещения, ни музеефицировать функцию даже заброшенного промышленного здания, ни наделить здания исторической ценностью. Возможная причина заключается в слишком малом сроке переориентации от культа производства к прекращению индустриализации – не более 20 лет назад. Это слишком недавнее прошлое для культивирования романтически-ностальгических чувств.

«Возможно, причина этого кроется в том, что изменения, произошедшие в России в 1990-х гг., были сродни буржуазной революции, тогда как на Западе апроприация постиндустриального наследия культурой андеграунда была по сути антибуржуазным явлением»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Голдхоорн Б. От редактора: Опыт самозахвата // *Проект Россия*. 2006. № 40 [Электронный ресурс] Точка доступа: [http://www.prorus.ru/pr/pr\\_40.htm#issue](http://www.prorus.ru/pr/pr_40.htm#issue).

При этом нельзя не отметить прямо противоположного отношения к искусству, свойственного российской культуре мышления, которая зачастую характеризуется незнанием ни авторов, ни произведений, ни исторических, жанровых и прочих подробностей, но наделяется представлением о величии мира искусства и творческого акта, требованием «руками не трогать», а также пietetом перед *специальными* музейными пространствами. Размещение же искусства в пространстве завода – довольно подозрительное явление. Таким образом, современное искусство сталкивает эти – позиционируемые массовым сознанием как противоположные – сферы культуры.

### **Производство пространства и производство в пространстве: индустриальный тип мышления**

Прежде чем попытаться критически осмыслить возможности функционирования материального и символического в рамках взаимодействия промышленной архитектуры и современных художественных практик, а также способности искусства преобразовать физическую реальность индустриального производства в символическую и культурную, кажется актуальным ответить на вопрос о влиянии индустрии на пространство города, повседневные пространственные практики и ментальность горожанина. Ответ на этот вопрос зависит от того, насколько исследователь *верит* в возможность существования постиндустриального общества в том виде, как оно описано социальными критиками в середине XX века, а также того, насколько он идентифицирует переход от советского к постсоветскому с фактором деиндустриализации.

Применительно к российским городам не вполне правомерно говорить о деиндустриализации – на мой взгляд, это утверждение справедливо в отношении как материальных особенностей российских городов, и в частности Екатеринбурга<sup>7</sup>, так и ментальной кар-

<sup>7</sup> Несмотря на увеличение доли услуг в российской экономике – что является одной из важнейших характеристик при описании перехода от индустриальности к постиндустриальному типу экономики, – в промышленных городах сохраняются огромные по территории промзоны. В частности, в Екатеринбурге 7% территории – это заводские постройки, формирующие структуру районов, давая им названия, структурируя движение горожан. Второе важное статистическое замечание – это оценка отраслевой структуры занятости населения города. По данным сайта городских органов власти ([www.ekburg.ru/officially/strategy\\_plan/strat\\_text/vtoroyrazdel/vnutrennie\\_factory](http://www.ekburg.ru/officially/strategy_plan/strat_text/vtoroyrazdel/vnutrennie_factory)), большинство трудоспособного населения (75%) занято в материальном секторе экономики, из которых почти треть – в промышленном секторе. По прогнозам Стратегического плана развития города до 2025 г., соотношение доли занятых в материальной и непроизводственной сферах изменится в пользу последней от 35.0% в 2001 до 37.0% в 2015 и до 38.0% в 2025 г. Прогнозируется рост занятости населения в интеллектуальноёмких отраслях. Однако, несмотря на прогрессию, мы, как кажется, можем говорить о тенденции к сокращению производствен-

тины горожан. Несмотря на увеличение доли услуг и нематериального производства в структуре экономики как в масштабе страны, так и применительно к Екатеринбург, всё же мы не можем не только похвастаться вынесением промышленного производства в

ного сектора, о росте нематериального сектора, но никак не об исчерпании потенциала эры индустриального производства или развитии «посттрудового» или «постэкономического» общества. Мы не можем утверждать вслед за Д. Беллом, что экономическая подсистема утратила определяющее значение, а труд перестал быть основой всех социальных отношений. Так, в США в сфере информации и услуг сейчас трудится около 90% занятого населения.

Отраслевая структура занятости населения (тыс. чел), прогноз

<b>Отрасли экономики</b>	<b>2001</b>	<b>2015</b>	<b>2025</b>
<b>Занято в экономике</b>	<b>647.0</b>	<b>645,0</b>	<b>625,0</b>
<b>Материальное производство:</b>	<b>420.0</b>	<b>405,0</b>	<b>387,5</b>
промышленность	168.0	147.0	130.0
сельское хозяйство	5.6	5.5	5.0
транспорт	50.5	53.0	54.0
связь	10.5	15.5	17.0
строительство	54.0	60.0	58.0
торговля и общественное питание	106.8	95.0	94.5
материально-техническое снабжение и сбыт	6.5	9.5	10.0
информационно-техническое обслуживание	1.5	3.5	5.0
общая коммерческая деятельность	10.2	10.0	9.0
прочие виды материального производства	6.4	6.0	5.0
<b>Социальная сфера:</b>	<b>227.0</b>	<b>240.0</b>	<b>237.5</b>
жилищно-коммунальное хозяйство и бытовое обслуживание	34.2	38.0	38.0
образование	73.0	63.0	63.0
культура и искусство	10.6	12.0	12.0
наука и научное обслуживание	22.9	24.0	24.0
кредиты, финансы, страхование	11.0	15.0	15.0
управление	17.0	21.0	21.0
здравоохранение и физкультура	47.8	52.0	52.0
другие отрасли социальной сферы	10.5	15.0	12.5

Прогноз предусматривает увеличение в проектные периоды доли занятого населения в транспорте и связи, управлении, отдельных отраслях машиностроения, прежде всего на высокотехнологичных предприятиях ВПК, в финансовых структурах, строительстве, бытовом обслуживании населения, ЖКХ, науке, особенно непосредственно связанной с производством, в сфере информационных услуг, оптовой торговле. Предусматривается стабилизация доли занятого населения в остальных непроектных сферах и переход к её регулированию в зависимости от конкретной потребности. Прогнозируется также сокращение доли занятого населения в ряде отраслей промышленности, наиболее материалоемких и экологически вредных производств, в торговле, причём это будет происходить на фоне значительного улучшения качества этих рабочих мест.



страны с более дешёвой рабочей силой<sup>8</sup> (мы скорее радуемся, когда такое перенесение производства как раз осуществляется в отношении нашей страны – вспомним недавние примеры с переносом автомобильных производств), но даже перенесением промышленных зон из центральных районов за черту города. Напротив, можно говорить о *производственном типе мышления, в рамках которого метафора производства и тиражирования становится базовой для определения социальных отношений.*

Рассуждая в рамках индустриальной логики о самом пространстве, надо отметить, что по-прежнему актуальным кажется концепт, переносящий свойства индустриальной экономики на «естественные» (внесоциальные), казалось бы, явления, данные нам в каждодневном опыте и не обнаруживающие своей производственной (и в связи с этим экономической) основы. В *Производстве пространства* Анри Лефевр (утверждая, что пространство не может быть «естественным», существуя в трёх модусах, а именно: пространственные практики повседневности, репрезентации пространства, упорядочивающие его, и пространства репрезентаций<sup>9</sup>) задаётся вопросом о том, производится пространство или является продуктом творчества, то есть уникальным творением. Лефевр приходит к выводу, что социальное пространство, являясь результатом повторяемых действий (то есть находясь в непрерывном процессе перехода от темпоральности к спациональности – одновременности, синхронизации – в процессе производства), не может претендовать на статус творения, каковым, к примеру, обладает явление природы, привязанное к временным этапам проживания – поре зрелости между зарождением и умиранием. Социальное пространство

<sup>8</sup> См. примеры работ, критикующих концепт «постиндустриального общества» как устойчивого исторического явления и связывающих его со спецификой системы мирового разделения труда и контролем над единственным мировым эмиссионным центром, а также характеризующих его как строго локальный феномен, свойственный экономике США и ставший следствием внеэкономического перераспределения ресурсов в пользу «новых» отраслей экономики (к примеру, информационного сектора, торговли) за счёт традиционных отраслей (которые развиваются в рамках глобального разделения труда в Китае и Юго-Восточной Азии). Такой отраслевой дисбаланс явился причиной стагнации и кризисных явлений в экономике США, а затем, в последние два десятилетия, и мира. Кроме того, изменив в паре производство/потребление первую часть, невозможно изменить вторую, которая направлена на потребление материальных товаров. Это несоответствие структуры производства структуре потребления является характеристикой несамодостаточности экономики США – флагмана деиндустриализации; см., напр.: Кобяков А.Б., Хазин М.А. *Закат империи доллара и конец «Рак Americana»*. М.: Вече, 2003. (Серия «Новый ракурс»); Хазин М. Конец сказки о «новой» экономике // *Русский предприниматель*. 2002. № 6(7); Хазин М. *Постмодерн – реальность или фантазия?* // [Электронный ресурс] Точка доступа: <http://worldcrisis.ru/crisis/170860>. Дата доступа: 01.08.2010.

<sup>9</sup> Lefebvre H. *The production of Space*. Transl. by D. Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1991. P. 37–39.

является продуктом – массовым и повторяемым, но маскирующим свою повторяемость визуальной репрезентацией, театрализацией и мифологизацией, продающим себя в новой «обёртке» потребителю, как любой продукт массового производства.

Мы можем рассуждать о социальном пространстве в экономических терминах: о его производстве, потреблении, получении прибавочного продукта, который становится основой эстетического использования, которое, в свою очередь, может гарантировать прибавочную стоимость. Пространства изготавливаются, чтобы быть увиденными, – речь, конечно, идёт о видении определённым образом. Пространство репрезентируется через повторяющиеся практики (в том числе художественные), и, в итоге, за счёт повторяемости локусы пространства становятся взаимозаменяемыми, «расхищаются» стандартизирующим взглядом потребителя в условиях глобального производства и потребления мест. В рамках общества потребления (перепотребления) теряются индивидуальность и уникальность места, а индустрия туризма включает конкретные места в глобальную сеть, которая за счёт этих ключевых для туристического взгляда мест определяет стандартизированные локусы: торговые зоны, места скорби, «гламурные» кварталы, зоны развлечений и т. п. – сеть мест, легко узнаваемых и принимаемых взглядом, повторяющихся от города к городу, характеристика которых не зависит от особенностей конкретных мест.

Индивидуальность места, таким образом, производится как массовый продукт – он каждый раз упакован и стилизован как нечто эксклюзивное, однако при попытке сравнения, к примеру, мегаполисов с точки зрения туристической маршрутизации мы получим изоморфные карты ценностно маркированных локусов. В рамках подобной экономики знаков образы мест предстают пустыми формами, рамками, в которые вписывает себя город, культивирующий потребление себя как свою главную достопримечательность, услугу и продукт.

Для Екатеринбурга описанная ситуация очень актуальна. В рамках стратегического проекта перепрофилирования города и его образа из столицы тяжёлого промышленного производства («Урал – опорный край державы») в «современный многофункциональный центр с элементами мирового города, ядром которого станет научно-производственно-финансово-информационный комплекс, интегрирующий Екатеринбург в глобальную экономику»<sup>10</sup>, в торговую столицу, основной медиум между Европой и Азией – «столицу Евразийского материка», проблема поиска идентичности, построения региональной мифологии и разработка бренда города необходимы для привлечения не только туристических масс, но и инвесторов, бизнесменов. А для этого требуется нахождение и презентация неоспоримой уникальности. Этому же требуют логика глобализации и план превращения Екатеринбурга в «центр с эле-

<sup>10</sup> См.: *Генеральный план города Екатеринбурга* // Решение Екатеринбургской городской Думы от 06.07.2004 № 60/1.



ментами мирового города»<sup>11</sup>. Исследователи отмечают, что постурбанистической тенденции глобализации, как правило, свойственна прямо противоположная тенденция – локальное укоренение города, усиление регионального контекста, глокализация как, с одной стороны, сопротивление региональных сил, горожан потери идентичности – как направленный внутрь процесс; с другой стороны, поиск уникального для «внешнего использования».

В этом плане современное искусство стремится к тому, чтобы попытаться преодолеть стандартизирующий взгляд. В Екатеринбурге в течение нескольких лет проводятся разнообразные фестивали современного искусства, проблематизирующие тему городского пространства, образа города, его мифологии и проектов по её созданию. Наиболее масштабным проектом последних лет явилась состоявшаяся в 2010 году Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства<sup>12</sup> как продолжение программы Екатеринбургского филиала Государственного центра современного искусства «Уральские заводы: индустрии смыслов».

### **Что означает размещение искусства в индустриальном пространстве?**

Размещение искусства в индустриальном пространстве, как манифестируют кураторы, призвано преодолеть разрыв между двумя модернизациями: советской индустриальной модернизацией 1920–30 гг. и современными преобразованиями, основанными на решении задачи интегрировать город в контекст мировой деиндустриализации и деурбанизации (вследствие глобализационных процессов). В условиях поиска презентационных стратегий современное искусство призвано стать репрезентантом пространства, одновременно источником и транслятором региональной мифологии. Однако в намерениях кураторов биеннале обнаруживается ряд противоречий.

На мой взгляд, среди практик создания регионального образа можно выделить две стратегии: (1) нахождения и (ре)актуализации *genius loci* (с опорой на тот или иной период времени); (2) создание «безместности» и анонимности пространства и конструирование на этой основе нового образа места. Биеннале смешивает две стратегии – практику художественного осмысления индустриальности и попытку отыскания «гения места» в *анонимности* индустриального пространства.

*Во-первых*, анонимность промышленного производства – его важная культурная характеристика, не нуждающаяся в дополнительных комментариях. *Во-вторых*, обращаясь к самим пространствам, использованным кураторами, а также к специфике представленных арт-объектов *Основного проекта* биеннале – «Ударники мо-

<sup>11</sup> Генеральный план города Екатеринбурга, указ. соч.

<sup>12</sup> Официальный сайт биеннале: <http://www.uralbiennale.ru/>

бильных образов»<sup>13</sup>, – мы видим, что, несмотря на декларацию, не происходит осмысления образа промышленности в современном городе. Основной проект биеннале располагается в здании бывшей типографии – в здании, *во-первых*, нетипичном для понимания образа Екатеринбурга/Свердловска, на протяжении десятилетий форсировавшегося тяжёлым промышленным производством (подобное здание могло бы располагаться в любом другом городе и не менее успешно превратиться в экспозиционную площадку), *во-вторых*, уже не функционирующем и претерпевшем демонтаж оборудования, что не может демонстрировать производственный процесс. Экспозиция же не отсылает нас к переосмыслению образа промышленного производства, но только декларирует приложение промышленных характеристик к процессу создания и воссоздания образов, являясь скорее рефлексией относительно сущности искусства:

«Производство – это, на самом деле, вклад в цикл бесконечного обращения образов и текстов. Искусство готово отказаться от статуса системы, где немногие талантливые создают уникальные объекты для немногих богатых; оно уже пробует руководствоваться логикой дорогого бестселлера для массы. Эта выставка отказывается скрывать тот факт, что она является выставкой копий и репродукций. Лишь очень немногие произведения здесь – оригиналы; выставка состоит главным образом из тиражных принтов, видеопрооекций, реконструкций и работ, созданных дистанционно по инструкциям авторов. Художественная система продолжает настаивать на том, что такие репродукции являются оригиналами; дорогие материалы, рукотворность и мастерство (обычно экспроприированные у полуанонимных исполнителей), исполнение по заказу и в соответствии с “атмосферой” какого-то конкретного места или же дорогая HD-технология прикрывают тот факт, что статус этой работы – циркулирующая репродукция».<sup>14</sup>

Так характеризуют экспозицию кураторы *Основного проекта*. А представленная экспозиция превращается скорее в кураторский (во многом искусствоведческий) рассказ о том, как в современном медиа-пространстве производятся, воспроизводятся и циркулируют образы, об истории этих образов, а также о специфике современного искусства. При этом нельзя, как мне кажется, сказать, что в художественных объектах реализуется задумка кураторов показать особенности бытования современного искусства в постиндустриальном контексте, равно как и постиндустриальную специфику его

<sup>13</sup> Программа биеннале включала программный *Основной проект* – «Ударники мобильных образов», – расположившийся на площадке бывшего здания типографии «Уральский рабочий», конструктивистской постройки 1929–1930 г., программу *Специальных проектов*, размещённых в пространстве действующих заводов, а также ряд альтернативных проектов, экспонировавшихся на специализированных площадках музеев города.

<sup>14</sup> См.: *Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Основной проект*, указ. соч., с. 34.

производства. Напротив, экспозиция скорее предстала явлением индустриального производства, а *Основной проект* продемонстрировал не концепт мобильности образов, а лишь способ их тиражирования (в духе фордизма). Следует заметить, что экспозиция *Основного проекта* (и, как мне представляется, программного, кроме того, расположенного в центре города в максимальной доступности) функционирует в основном как кураторское пояснение к современному искусству и практически не отсылает к городскому или региональному опыту. При этом важно отметить две характеристики понимания пространства, которые открываются в связи с *Основным проектом* и определяют выставочное пространство, но также выступают метафорой для характеристики пространства города.

Первое, на что важно обратить внимание, – это тенденция музеефикации городского пространства – публичного и закрытого, индустриального: выходя за стены классического музея, современное искусство вовлекает в художественный выставочный контекст повседневные практики горожан, тем самым выявляя скрытое, не нуждающееся, казалось бы, в привлечении внимания (вспомним серые пятна на карте города). Музеефикация означает изъятие того или иного объекта из привычного контекста и его помещение в новую смыслопорождающую среду, ценностно маркирующую как само экспозиционное пространство (здания завода), так и выставляемые объекты.

Если говорить о проекте биеннале в контексте работы городских властей, то представляется возможным диагностировать, что именно в городском пространстве должно быть переосмыслено как ценность, включено в социальное воображение. Это именно индустриальная составляющая повседневности, и, несмотря на декларации относительно деиндустриализации пространства города, именно индустрия должна стать базовой для переосмысления образа города. В предисловии к каталогу *Основного проекта* глава города Екатеринбург Аркадий Чернецкий отмечает:

«Биеннале решает не только художественные задачи и вопросы привлечения внимания к городу и Уралу в целом – проект нацелен также на решение внутренних задач, непосредственную работу с крупными и малыми производственными предприятиями»<sup>15</sup>.

Однако произошла инверсия: индустриальные характеристики распространились на явления, определяемые в качестве собственных постиндустриальной эпохе, – знаки, смыслы, образы, их циркуляцию в пространстве, подвергшемся избыточной теоретизации. Кроме того, речь идёт об индустриальности и производстве в целом, без включения регионального контекста, *во-первых*, а *во-вторых*, о производстве, лишённом материальности – как промыш-

<sup>15</sup> См.: *Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Основной проект*, указ. соч., с. 22.

ленной, так и материальности самих арт-объектов. Попадая в пространство *Основного проекта*, зритель, привыкший за многие годы восприятия современного искусства к позиции соучастника творческого процесса, соавтора или, по меньшей мере, свободного интерпретатора арт-объектов, сталкивается с пространством объяснения – каждому объекту соответствует объёмное объяснение-обоснование. Такой дескриптивный характер экспозиции декларирует неочевидность представленного. Каждый объект из представленного калейдоскопа требует оправдания в отношении собственного присутствия. Кураторы поясняют эту тотальную теоретичность:

«Конечно, искусство – это по-прежнему машина пропаганды, биеннале – временная фабрика агитпропа»<sup>16</sup>.

Что же объясняет, пропагандирует *Основной проект* биеннале? Вместо заявленной позиции относительно необходимости вписывания индустриальности в контекст городского пространства, экспозиция отвечает на вопрос относительно нового типа труда – «труда-он-лайн», труда-коммуникации, труда-производства смыслов и образов, переосмысления образа города и горожанина в качестве ударника мобильного производства в условиях фрагментированной и легко копируемой культуры, стремящейся к постиндустриальности экономики. С этой точки зрения пребывание в пространстве *Основного проекта* напоминает скольжение по страницам интернета. Виртуализация – это вторая характеристика пространства, которую мне кажется важным отметить в связи с проектами, представленными на биеннале. Кажется, что именно этот тип мобильности в пространстве создали, возможно, не предполагая этого, кураторы проекта. Ведь вся экспозиция представляет собой множество фрагментов, отсылающих к иным – не проговариваемым арт-объектами – смыслом, а объём представленной в экспозиции информации кажется неисчерпаемым. Переход от одного экспоната к другому, предполагающий прочтение описания этого проекта, но не представляющийся возможным, напоминает интернет-серфинг, также не предполагающий возможности осмысления всего представленного контента. Этот же тип мобильности отсылает к образу гипертрофированной мобильности труда и капитала, декларируемому в качестве наиболее востребованного в рамках постфордистской экономики.

Более действенной, нежели интеллектуальный труд по восприятию теории современного искусства, представленной *Основным проектом*, оказывается полнота тактильных ощущений, окружающих посетителей действующих заводских пространств, в которых представлены *специальные проекты*. В отличие от *Основного проекта*, специальные проекты разместились на крупных действующих предприятиях Екатеринбургa, таких как знаменитый

<sup>16</sup> См.: *Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Основной проект*, указ. соч., с. 32.

Уралмаш (Уральский завод тяжёлого машиностроения), ВИЗ-Сталь (Верх-Исетский металлургический завод) и др. Таким образом современное искусство помещается в действующий индустриальный контекст, а промышленное пространство превращается в объект художественного воздействия. В частности, особое внимание привлекли два проекта: световые инсталляции на территории завода ВИЗ-Сталь, работающие с заводской архитектурой, а также проект «Любимые картинки», превращающий один из цехов Уралмаша в выставочный зал с репродукциями знакомых пейзажей на шкафчиках для инструментов. Оба проекта принципиально объединяет расположение именно в функционирующем заводском пространстве, в которое они приносят свою функцию, «изменяя пространство и объединяя завод, рабочего и многообразное течение жизни людей, в котором доля человека не сводится только лишь к работе»<sup>17</sup>, и создавая открытое горожанину пространство завода с преобразованием серости пятен на карте города. Современное искусство предстаёт здесь в качестве способа мышления, призванного «не вытеснить индустриальность, а переосмыслить её значимость в контексте города и региона, способного активизировать смыслы индустриального наследия, сделать их видимыми и значимыми в культурном пространстве города»<sup>18</sup>.

Возникает вопрос, кто должен стать реципиентом произведённых образов в условиях, когда екатеринбургское сообщество продолжает заниматься поиском идей для конструирования городской идентичности, создания городской мифологии? Кураторы *Основного проекта* заявляют, что они ждут «заинтересованную публику». Властные институции, поддержавшие биеннале, предполагают, что аудитория проекта – горожане и те, кто воспримет образ города извне, в той или иной степени сможет инвестировать в город – от туристических вложений до крупного капитала (мы не можем отрицать экономических и политических смыслов подобных художественных проектов). Однако маркирование городской идентичности для создания образа Екатеринбурга в «качестве точки притяжения мирового арт-сообщества», а также для притяжения туристической массы, бизнеса и иных сообществ через ассоциирование с индустриальным влечёт ряд противоречий. И первое из них заключается в следующем. Выстраивая идентичность города исходя из его индустриальной составляющей, мы возвращаемся к безликому определению «Урал – опорный край державы», исключая возможность восприятия города как самостоятельного образования, уникального в своей функции в границах не только страны, но мира (как, к примеру, эта функция может быть сконструирована на основе активно используемой идеи границы Европы и Азии). Это обстоятельство интересно особенно тем, что в течение нескольких лет наблюдалась чёткая тенденция дискурсивного от-

<sup>17</sup> См.: *Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Специальные проекты*, указ. соч., с. 131.

<sup>18</sup> Там же.

деления города от области и региона, выделения его и позиционирования в качестве уникального «метаиндустриального» центра. Таким образом, происходит прерывание дискурсивной традиции переосмысления образа города как постиндустриального мегаполиса, эксплуатируемого в постсоветском Екатеринбурге.

Кроме того, обнаруживается закономерность, связанная с тотальной «анонимизацией» всех сторон процесса создания и репрезентации идентичности города через работу с индустриальным пространством и его презентацию как основного маркера региональной идентичности; это касается и анонимности индустрии, и образа города как товара, и искусства, включённого в этот процесс. Порождённые индустриальностью анонимность и серийность переносятся на художественные объекты, произведённые посредством тиражирования и повторения в противовес уникальности авторского жеста. Так, предполагаемые кураторами биеннале восстановление связи искусства и промышленности, переосмысление значимости индустриальности в контексте города предстали в большей степени рефлексией относительно природы современного искусства, нежели «возвращением голоса заводу», включением индустриальности в ментальное поле горожанина и ценностной маркировкой локусов индустриальности в пространстве города.

Город, описанный через индустриальный модус своего существования, также утрачивает уникальность, будучи поглощённым, с одной стороны, уральской региональной идентичностью, с другой же – логикой тиражирования глобального искусства: анонимного и коммодифицированного как на уровне отдельных артефактов, так и на уровне формы своей репрезентации – биеннале. Сами кураторы программ биеннале подчёркивают, *во-первых*, факт чрезвычайного распространения биеннале современного искусства в разных городах мира, а также повторяющееся смысловое поле, ими производимое<sup>19</sup>, *во-вторых*, неразрывную связь этой формы представления искусства с капиталом и властными амбициями, что означает тотальную встроенность биеннального движения в капиталистическую индустриальную логику. В такой ситуации работа современного искусства не сможет разрешить проблему поиска нового осмысления индустриальности, её роли в формировании городской идентичности и проблем, связанных с коммодификацией и анонимизацией городского пространства. Поскольку сама биеннале включена в систему производства, под сомнение также может быть поставлена и возможность её критического отношения к тому типу социальности, для которого отношение к индустриальному

<sup>19</sup> См.: *Кураторский манифест Первой уральской биеннале индустриального искусства* // [Электронный ресурс.] Точка доступа: [www.ncca.ru/events.text?filial=5&id=616](http://www.ncca.ru/events.text?filial=5&id=616). Дата обращения: 01.08.2010. (Необходимо иметь в виду, что публиковалось как минимум две версии кураторского манифеста. В данном случае мы обращаемся к первой редакции, уделяющей большее, нежели вторая, внимание рефлексии относительно промышленного производства и труда рабочего, а также роли искусства в осмыслении этого проекта.)



пространству является настолько же определяющим, насколько и проблематичным и нуждающимся в переосмыслении.

В связи с этим может возникнуть вопрос: почему мы вообще говорим о том, что искусство должно решать какие-то проблемы? «Даже если повышение популярности региона станет побочным эффектом биеннале, это не может и не должно быть одной из её задач. Искусство такие задачи не решает, иначе оно превращается в политический или туристический дизайн»<sup>20</sup>, – заявляет Екатерина Дёготь в одном из первых интервью во время работы над проектом. Однако позднее кураторский манифест<sup>21</sup> определяет в качестве задачи биеннале «производство смыслов» – как для «внешнего использования»:

«помочь осмыслить прошлую и настоящую модернизацию в России, критически взглянуть на сегодняшние социальные процессы, способствовать объединению общества. Современное искусство может помочь интеграции региона – а значит, и России в целом – в контекст совершенно нового мира, каким он стал в момент кризиса конца 2000-х годов, – мира, стремящегося к более справедливому распределению ресурсов, в том числе и творческих»,

так и для «внутреннего»:

«Современное искусство призвано вернуть голос и смысл этим пространствам, вновь сделать их видимыми и значимыми в культурном пространстве города... Исчезновение пролетариата из современного культурного пространства означает лишение значительной части населения возможности символически осмыслить собственную жизнь. Современное искусство, представленное на биеннале, должно пересечь границу между социальными слоями и позволить художникам, рабочим и зрителям задуматься над тем, как индустриальное и постиндустриальное, пролетариат заводов и работники офисов могут сосуществовать и плодотворно взаимодействовать в современном мире».

Однако и здесь обнаруживается противоречие. Стремясь осмыслить труд рабочего, вернуть голос заводу, кураторы вопрошают: «Что происходит, когда рабочие уходят с фабрики? И что будет, если они вернуться?» – как если бы речь шла о сверхъестественных существах... Кто же зритель, реципиент произведённых на временной фабрике смыслов? На кого ляжет бремя понимания? Если вчитаться в манифест и осмотреть представленные экспозиции, то становится ясно, что реципиентом должно выступить арт-сообщество. А это означает, что искусство – как и произведённые смыслы – остаётся бытовать для себя и внутри себя, внутри замкнутой культурной индустрии, рефлексирующей относительно путей собственного развития и нынешнего состояния, а пространства заводов продолжают своё анонимное существование в пространстве современного города.

<sup>20</sup> Дёготь Е. Не понимаю смысла слова «регион» // *TATLINNEWS*. 2010. 2/56/83.

<sup>21</sup> См.: *Кураторский манифест*, указ. док. Дата обращения: 04.08.2010.