

Галь Фостер
Розалінда Краусс
Ів-Ален Буа
Бенджамін Г. Д. Бухло
Дейвід Джоселіт

Штука по 1900 році

Модернізм. Антимодернізм. Постмодернізм¹

Клопітлива ситуація сучасної штуки

РК: Сконструували сме наши выступліня на тему штуки ХХ столітя подля аналітычных перспектыв, што одповідают каждому з нас. Галь прынял психоаналітычне становіско, Бенджамін соспільно-історичне, Ів-Ален формалістычне і структуралістычне, а я постструктуралістычне. Єдным зо способів пізріня в минуле, на розвтыя повоєнной штуки, є задуманя ся, што ся стало з тыма методологічныма нарядями – як іх значыня побільшыло ся або зменшыло.

ІАБ: Нихто з нас з нияком з метод ся не вінчал.

ГФ: То правда, моє переконаня до психоаналізы не є так сильне, як пропонуеш, часто штука вела ня чысто де інде. Але Твоє звіданя так

¹ Переклад з: Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D., Joselit, David. 2023. *Sztuka po 1900 roku. Modernizm. Antymodernizm. Postmodernizm*. Пер. Małgorzata Szubert, Dorota Skalska-Stefańska, Anna Cichowicz, 843–854. Warszawa: Wydawnictwo ARKADY. На лемківській язык перевела Моніка Тылявска.

направду односит ся до судьбы тых ріжных метод в повоенній штуці і крытыці. Під тым оглядом, кед іде о психоаналізу, заінтересуваня сурреалізму несвідомістю тырват по II світовій войні, але в барже приватній як в політычній сфері. Вельох артистів, од абстрактного експресіонізму по Кобру, прібуде отворити тоту приватну несвідоміст на барже колектывный вымір; наступуе зворот, напрымір, од Фройдовского зосерджыня на жадности в напрымі Юнговского заінтересуваня архетыпами. Тот рух еднак скоро ся выпалят, прынаймі в Зъєднанных Штатах, през появліня ся психологіі его і інчы реакціі входят в гру. Аверсія до приватного его як джерела артистычнэй творчості є одчувальна в середовіску од Джона Кейджа, Роберта Раушенберга і Джаспера Джонса до мінімалістів: в ріжній ступени вшыткы они прібудут одпсихологізувати штуку і в одесіну до ладунку пафосу творчості пяддесятых років можна зрозуміти чом.

Іронію мінімалізму є, же хоц штука стала ся барже публічною в ей значыню, барже цілювом в ей ситуациі, вводит назад до гры підмет в феноменологічній формі, воплощений в просторі. І кед постмінімалісты в роді Євы Гессе берут ся за комплікуваня того загального підмету, до уявліня його вшелеякого назначыня през фантазію, жажду і смерт, психоаналіза зас вертат. Є того явні видиме в сімдесятых роках, коли артистыкы феміністычнэй орієнтаціі і теоретыкы звідуют, як підмет є роздертый през ріжницю плоти і як така ріжниця вліят так на творіня, як і на прыніманя штуку. Психоаналіза є вынятково інспіруюча для вельох феміністок, навет кед крытыкуют они тіж ей заложыня, пак того само односит ся до декотрых артистів і теоретыків *queer*, і декотрых постколоніальных крытыків.

На барже абстракційным рівни, психоаналіза достарчыла вгляду в артистычны формы, што высмыкуют ся інчымя моделям – напрымір неустаюче прыводжыня «частинного обекту», од Дюшана, през Джонса, Люіса Буржуа, Гессе і Яйоі Кусаму, до вельох днешніх артистів. Єднак психоаналіза неє так само важна в повоенным періоді: є менше або барже присутна, в міру як звіданя о підметовіст і сексуальніст высуюют ся на першыи плян і цофают.

ІАБ: Повоєнны судьбы методологічного нарядя формалізму і структуралізму сут по части обгварены в моім вступі. Сліджу гын морфологічну трансформацию концепціі формалізму (дашто в роді Роджер Фрай

в передвоєнний періоді, але оживленою по війні през Клемента Грінберга) в структуралістичну, а пак трансформацію структуралістичного становиска в «постструктуралістичне», котре в дальшым шорі пояснят в своїм вступі Розалінда. Описує гын, як вельох артистів в половині сімдесятих і на початку вісдесятих років нашло в «постструктуралізм» величезного теоретичного союзника, што поміг ім упрядкувати квестіі в іх власній творчости. (Своём дорогом, кед так як роблю тото з «постмодернізмом», вставлям в цитувальник «постструктуралізм», то зато, же о кілько знам, термін тот николи не остал схоснуваный през авторів означеных том етыкетом). Хочу гев підкрислити, же структуралізм тіж лишыл слід на артистичній продукції шістдесятих років. Знаме, же декотры артисты в Нью Йорку чытали Роляна Барта і Клода Леви-Строса (напримір іх книжки мал в своїй бібліотеці Роберт Смітсон) і што може быти важнійше, французскы повісти з напрямую Nouveau Roman (напримір Ален Роб-Гріллета), якы были писаны в структуралістичным контексті (Барт был найвекшым поплечником сучасных повісти Роб-Гріллета). Під вельома взглядами антисубективізм, што был принципіальным елементом структуралізму, был рівноглыый до тенденції одпсихологізуваня, о якій уж споминал Галь, проявляній през вельох артистів противных пафосови абстрактного експресіонізму в З'єднаных Штатах ци штуку інформель в Європі. Антикмпозиційный імпульс, што характеризувал значучу част штуку, яка возникала од половины пятдесятих років до вычерпаня ся мінімалізму – серійніст, заінтересуваня індексовыма процедурами, монохроматычніст, сітка, припадковіст і так дале – іде в парі з бунтом структуралізму проти егістенціалізму.

Тото веде мя до інчой методології, алюзия до якої явила ся в Галя, і яка не выступує в нашым офіційным квартеті: феноменології. То барз інтересуюче, же феноменологія перцепції Моріса Мерло Понтіого стала ся книжком до чытаня пред спаньом для вельох американьскых артистів (напримір Роберта Моріса) і критыків (напримір Майкля Фріда) неодола по ей опублікуваню в англійскым языку в 1962 році. Теоретична фомрація Мерло Понтіого была така сама як в припадку Сартра і його егістенціалізму (фундаментальным текстом для обох был філософічний твір Едмунда Гуссерля), але атракційніст Сартра для артистів была ограничена (дала ся достеречы головні в Європі і тырвала коротко). Цікавый ем, ци то не зато, же інакше як Мерло Понті, котрый красні писал о Фердінанді де Соссюрі, Сартр был ворожий в однесію

до структуралістычнаго становіска (не бесідуючы о його клопітлівым становіску в однесію до психоаналізы). Інакше бесідуючы, Сартр тримал ся предположыня о «свобідным підметі», адже в деякым сенсі был вязньом клясичной філосафіі свідомости, спадкобраной по Картезію. В тій ситуюці не мал контакту з тым, чым занимало ся вельох артистів по абстрактным экспресіонізі (його представніком в амерыканьскым світі штуку был Гарольд Розенберг, сам асоцыюваный з «патетычным» формулом естетыкы абстрактнаго экспресіонізму). Натоміст Мерло Понті, хоц мал невелике знаня о артыстычній авангарді своїх часів (найліпшы стороны, якы напісал о штуці, односят ся до Сезанна) дотыкал квестий спілзвучных з непокоямы артистів шістдесятых років.

РК: Галь, коли Ів-Ален і я были сме кураторамы выставы *L'Informe: Mode d'Emploi* в Центрі Помпіду в 1996 році, экспонували сме діяня «безформнаго» в величезным выборі артыстычнай продукціі, од Дюшана до Майка Келлія. Жебы зрозуміти тату безформніст важне было для нас передуманя проблему «десублімаціі», а психоаналіза была фурт свіжа, фурт актуальна в тых досліджынях.

ІАБ: То квестія ріжнаго схоснуваня того самаго моделю. То того, чога дознали сме ся тіж од Жоржа Батая, од якога запожычыли сме тото антіпоня *informe* або «безформный». Батай протыставил ся дослівно-сти, з яком Андре Бретон стосувал психоаналізу в своїм сурреалізі, зменшаючы дынамічний дыскурс Фройда до найденаго скарбу міфів і символів. Для Батая символі і міфы мали быти контестуваны, были ілюзіямы по домініуючій стороні ідеологіі рэпрэзентаціі, а психоаналіза была нарядьом іх аналізуваня і деконструкціі. Його творчіст прымусила нас до задуманя ся, якы аспекты психоаналізы могли бы промавляті до артыстычных практык, што нас інтэресувалі, як бы могла быти схоснувана до конфігуруваня ріжных констеляцій абектів і паняць, што не былі введены в інчаго рода одчытанях – по часті зато, же былі заангажуваны в операцію десублімаціі. Може то є проект каждаго з нас в тій кніжці: сугэрувати ріжнаго рода рэконфігураціі.

Для Батая тот сам модель міг бы быти схоснуваный в консерватыв-ный і рэволюціонный спосіб (додумую ся, же днес не ужылі бы сме той тэрмінологіі), тото є все прысутне во вшыткых його пісмах адносячых ся не лем до психоанлізы, але тіж марксізму, Нічога, де Сада і праві каждай

іншої філософської системи або моделю інтерпретації, яку омавлял. Думам, же вяже ся тото з нашым модельом підходу. Напримір, на початку вісімдесятих років Галь написал есей, підкрисляючы, же сут два рода «постмодернізму» в штуці, авторитарный і прогресивный, написал тіж в подібный спосіб о близких собі спадковинах російского конструктивізму і мінімалізму. Іде то в парі зо спомненыма през мене двома родами формалізму – морфологічным і структуральным.

ГФ: Быти може «десублімація» є способом на піднесіня соспільной квести історії штуки в повоєнным періоді. Атак на матеріялізуваны формы і скодифікуваны значыня а ля Батай є єдином версіюм процесу, але є тіж, як знатя, «репресивном десублімаціюм» в марксістовским розумлію Герберта Маркузого. Які сут соспільны результаты, коли артистычны формы і культуральны інституції сут десублімуваны – то значыт, коли сут розсаджаны през лібідальны енергії? Не все є то вызваляюча подія: може тіж отворити тоты сферы на одполітычнене перекеруваня жажды през «культуральный промысел».

ББ: Як єм тото шырше обесідувал в своїм введію, диялектыка сублімації і десублімації одгрыват важну ролю в історії повоєнной штуки. Быти може є то аж і єдна з найважнійшых динамік того періоду, з певністю важнійша як в історії передвоєнных авангард. Є ріжні дефініювана през ріжных теоретыків, як авангардова перевертна стратегія, але тіж як стратегія культурального промыслу, што стремит до влучыня і підпорядкуваня. Осьом, на якій тота диялектыка є розгрывана, барже програмово в повоєнным періоді як коли-небуд скорше, є реляция неоавангарды до розрастаючого ся апарату домінації культурального промыслу: наприклад в пятидесятих роках в контексті Independent Group в Англії або в діянях вчасного поп-арту в З'єднаных Штатах. Завласнія образуваня і структур промысловой продукції стало ся єдном з метод, якыма артисты старали ся окрислити своє місце медже збанкрутуваным гуманістычным модельом авангардовых аспірацій а формуючым ся апаратом, якого тоталітарный потенціал з початку міг не быти видочный. Десублімація в Англії як радикальна стратегія служыла рівночасно популяризації культуровой практыкы і узнаню вымогів колектывного досвідчыня масовой культуры за обовязуюче. Натоміст десублімація Ендього Варголя діяла барже в рамках проекту остаточной анігіляції тых

вшитых політичных і культуровых аспірацій, які артисты безпосередньо повоєнного періоду фурт могли одчувати.

Може того прозвучати схемово, але моя власна праца під методологічним оглядом локуе ся медже двома текстами: єдным з 1947 рока, Диялектыка освічыня Теодора Адорно і Макса Горкгаймера (польске выдання 1994), особливо ей розділом «Культуральный промысел», а другим, з 1967 рока, Соспільство спектаклю Гая Дебора (польске выдання 1998). Чым веце думам о тых текстах, тым барже здают ся они вмещати в історичній перспектыві остатне пядесят років артистычной продукції, прото, же вказуют, як автономічне перестеріганя культуральной репрезентації – просторы бунту, опору, критыкы, утопійных аспірацій – поступенно піддают ся ерозии, сут асимілюваны або просто нищены. Так ся стало в повоєнным періоді з трансформаціом ліберальных демокрацій в Зьєднанных Штатах і в Європі: з мойой перспектывы не лем прогноза Адорно і Горкгаймера з 1947 рока діждала ся гіркога сполніня, але ішы барже нігілістычна прогноза Дебора з 1967 рока тіж – реальніст ей навет переросла. Повоєнну ситуацію окрилисти мож як негатывный фіналізм: поступуюче розмонтовуваня автономічных практык, просторів і сфер культуры і неперестанна інтенсифікация асиміляції і гомогенізаіі, до днешнього моменту, коли то сме свідками того, што Дебор назвал «зінтеграваным спектакльом». Де в однесію до того находят ся артистычны практыкы тепер і як мы, історыкы штукуы і критыкы, можеме іх трактувати? Ци сут ішы просторово улокуваны поза тым гомогенізуючым апаратом? Або ци мусиме узнати, же вельох артистів не хоче быти улокуваных поза ним?

ГФ: Згаджаш ся, же той наррації не даст ся уж цофнути?

ІАБ: То переражаюча диягноза (в кінци Дебор дішол до самоубийства), але думам, же вшиткы ей в даякій мірі принимаеме.

ГФ: Правда, але кед згаджаш ся в полном вымірі з Адоро ци Дебором, невельо веце даст ся повісти.

ББ: Трактую поважні того, што ем повіл остатньо: не бесідую, же тепер каждый артиста дефініюе свій твір як нероздільні зінтеграваный і афірматывный. Артистычный потенціал фурт може істніти не лем для

рефлексії над позиційом, яку твір штуки приймає в ширшій системі нескінчено зріжницюваных репрезентацій (мода, реклама і так дале), але тіж жебы розпознати його податніст на інтеграцію з тыма підгрупами ідеологічної контролі. І кед сут артистычны практыкы, што фурт тримають ся з далека од того процесу гомогенізації, єм менше як коли-небуд переконаний, же годны сут перетырвати і же мы, як критыкы і історыкы, в силі сме спомочы і підтримати іх в значучый і ефективный спосіб, жебы сохранили іх пред цілковитом маргіналізаційом.

ДІЙ: Істніє моетодологічний підхід, што приймає структуру спектаклю як нове, візуальне середовиско діяня, де творы штуки сут узнаваны за еден рід образів посеред вельох, од кіна і телевізії до Інтернету і мобільнок. Підхід тот, під впливаньом знаменитых постаті медийознавства, таких як Лев Мановіч, а з другой стороны теорії актора-сіті Брунона Лятура послугує ся чудовым выражыньом, приводячым на думку музей – «сплітання на ново того, што соспільне». Том фразом підкрислят він, же не істніє нияка уєднороднена і стабільна версія «того што соспільне», котра жеде жебы ей одкрыты і підважыти – же взагалі неє готовой (ready made) соспільности, а лем конфігурації звязків, реляцій, што можут быти лучены ци «групуваны». Тота перпсектыва є помічна в однесіню до шырокого обсягу тенденцій і творів в сучасній штуці. Вельох артистів през ціле ХХ століття, але особливо од шістдесятых його років, прібувало през штуку завязувати альтернатывны соспільности. Є то барз видочне в сучасній історії штуки відео, што не лем глядала альтернатывы для комерційной телевізії і нового феноменологічного досвідчыня для зрителя, але тіж часто ангажувала соспільны структуры мешканя і роботы – рід коміркової організації структуральні аналогічної до сіті медий. Дуже пізнійше вельо колектывных і опертых на досвідчыню артистычных практык остало зарахуваных до категорії «реляційной естетыкы», зосерджаючої ся на повязаню як естетычным актї.

Так званы новы медия, особливо здібніст цифрового дублюваня і форматуваня образу, дають можніст передуманя наших заложынь што до вартости штуки выводженой з ей рідкости ци недобору. Конкуруючы в культуральным промыслі, такы персоны як Варголь – або Метью Барні – навчыли ся роздиспонуувати образы на скалю зближену до той, яку осігат популярна культура. Днес, в обставинах, што примушають артисту до будуваня свого рода «маркы», яка буде розпознавальна

в зглобалізованым світі штуку, дистрибуція і «насыченіст» рынків набреают нового значыня.

ГФ: Поглядайме на просторі пару остатніх декад примірів крытычных альтернатыв. Вказаня декотрых «недокінченых проектів» може так само помочы нам пізрити в будуче.

ББ: Так: яке є місце неоавангардовой практыкы тепер, в порівнаню до того, яке занимала напрімір в 1968 році? Або іщы в сімдесятых роках, коли релятывна автономія такой практыкы в ліберально-буржуазийній сфері одгрывала ролю місця ріжницюваня досвідчыня і підметовости? Товды была спомагана, або хоц лем поважні трактувана, през державу, музеі і університеты. Од вісемдесятых років артыстычна продукция є влучена в шыршу практыку культурального промыслу, де фунгує тепер як товарова продукция, інвестицийный портфель і розрывка. Посмотрме під тым оглядом на Метью Барнея: іщы барже як Джефф Кунс выражал він, то значыт выкорыстувал, тоты тенденціі. В тым значыню є для мене протототалітарным артыстом, малым американьскым Ріхардом Вагнером, што міфологізує катастрофальны обставины егзистенціі в пізным капіталізмі.

ГФ: Повторю, ци не можеме скомплікувати становиска Адорно, же тоталітарна сфера культуры просто нашла продолжыня в американьскым культуральным промыслі і же тот промысел цілком гылтнул штуку?

ІАБ: Але прецін были енергічны проявы артыстычной свободы в наступстві 1968 – і скорше тіж...

ББ: Очевидно істніє важна артыстычна культура в повоенных Зъєднанных Штатах – од абстракцийного експресіонізму, през поп-арт і мінімалізм, што найменше до концептуалізму. Мусит быти брана до увагы. Чом того было можливе? Прото, же Зъєднаны Штаты были ліберальном демокраціём на найвысшым рівні зріжницюваня. Але нич більше.

ГФ: Інчы можливости отворили ся в інчых частях світа, особливо в контакті з ріжными модернізмами. Напрімір Ів-Ален омавлят выпрацовуваня конструктывізму серед неоконкретыстів в Бразиліі, а тіж

перформенсу подля Поллока през артистів з групи Гутай в Японії. Самы тоты практыкы старчат, жебы скомплікувати стару співанку о простым пересунію з Європы до Пілнічної Америки, або узше, з Парижа до Нью Йорку. Є то альтернатывна наррация, што односит ся до культуровых ріжниц – авангардовых практык в інчых місцях і часах.

ІАБ: З початку еднaк звычайова парадигма не змінила ся так барз: през што найменше дві декады тоты авангардовы активности на ріжних континентах фурт дефініювали себе в реляції до давных осередків. Напримір, Бразилійчыкы фурт позерали на Париж, а для Гутай вшыткым был Нью Йорк, особливо Поллок, што го одчытували за посередництвом фотографії Ганса Намута. Аж пак, коли уж іх власный спосіб роботы мал за собом кус історії, зрезигнували з конкуренційной реляції з давныма осередками. На тым рівни 1968 становит барз важну дату: дішло до надзвычайной інтернаціоналізації не лем політычної ребелії, але і вынікаючой з ней штуку, в одесію до соспільных непокоїв в цілій Європі, в Штатах і де інде (Пражска Яр і ей задушыня през Совітській Союз; ребелія в часі конвенції Демократів в Шікаго і так дале) вшытко в контексті ветнамской войны. То был сильный політычний імпульс з'єднуючий поступовы умыслы на цілым світі, не забывайме. Окрислены аспекты теперішньої і недавной політычної ситуації припоминают тот період – особливо факт, же адміністрация Буша з'єднала значучу част світа проти американьскому імпереріялізмови. Очевидно іщы посмотриме ци тот «негатывный інтернаційоналізм» буде мал даякы непосредні консеквенциі в сфері культуры.

ДІЙ: Так звана глобалізация світа штуку спричынила, же «керунковіст» влиянь в сучасній штуці выглядат кус інакше. З едной стороны можна ствердити, як думам понад вшелеяку вантпливіст, же істніе тепер медженародный стиль, якій мож бы назвати «глобальным концептуалізмом», од наголовка важной выставки зорганізуваной през ньюоркскє Queens Museum в 1999 році. З другой стороны мож бы цинічні ствердити, же материялы концептуальной штуку – текст, фотографія і відео – є легше (і туньше) транспортувати як традиційны медия – малярство і різбу – в чым дост скоро зорентувал ся знаменитый куратор і «імпресарію» концептуальной штуку Сет Сігеляуб. Але барз важне тіж є насичыня того спільного «языка» выразні локальныма пожычками (ци акцентами). Як

доводят Джеймс Г. Гілмор і Б. Джозеф Пайн II в своїй книжці з 2007 рока *Authenticity: What Consumers Really Want*, безоглядна стандаризация намітувана през культуральний промысел, генерує рід компенсаційного попыту на «персоналізацію» – на «автентычність». Думаем, же такы ефекты дали ся достеречы в світі сучасной штуцы. Напримір коли великы «соцыялістычны» імперіі, ССРС і Кытай зачали входити на світовы капіталістычны рынкі – ново одроджена Росія на початку девятдесятых років і Кытай на зламі XX і XXI столітя – товаришыла тому величезна фасцинация іх творчістю і відповідаючий їй рынковый boom. З другой стороны, могли бы сме погорджувати тым явиском, як лем наступным з вельох в шорі приміром твору штуцы в службі економічной авангарды – творіня новых культуральных рынків для сходячых економічных супермоцарств – але фасцинация, яку тоты творы (і тоты, што походили з вельох інчых місц) будят на Заході, є тіж формом добрі розумленой цікавості. Волю думати о тых творах як о свого рода амбасадорах. Становлят авангарду культуровой трансляції, што помагат ввести незнаны системы вартості і значыня за посередництвом знаёмой реторикы концептуальной штуцы.

ГФ: І на долго перед 1968 тіж, в повоенным періоді, наступило воскресіня декотрых напрямів – як дада, сурреалізм і конструктывізм – што предо вшыткым мали медженародны амбіціі. Хоцбы Бавхавс вертал до жытя парукратно в ріжных місцях по II світовій войні. Справу комплікувал іщы барже одсерединовый рух з Парижа і Нью Йорку. Кобра, дайме на то, ініціює частинне пересуніня з Парижа до інчых европских міст, пізнійше натоміст, жебы послужыти ся інчым приміром, *arte rovera* формує ся в Італії. Мама адже зміны на мапі Європы і релятывізацію Парижа як столиці штуцы, невелику але важну. Мама тіж зміны на мапі Зъєднаных Штатів з подібном релятывізаціём Нью Йорку, особливо завдякы асртистам з Каліфорнії – битникам, што занимали ся перформенсом і асамбляжом в Сан Франціско і Лос Анджелес, а пак творцям каліфорнійского поп-арту і абстракціоністам.

ББ: Так, але кед вернеме до днешньої реальности, то што взрیمе? Возме Майкеля Ашера, під вельома взглядами найбарже радикального спосеред осіб заангажуваных в інституціональну крытыку од кінця шістдесятых років і през долгій час діючого в Лос Анджелес: його творчіст

є тепер в принципі поминяна, односит ся вражня, же сам радикалізм ей контестації остал забытый. Явным є, што зложеніст творчости Ашера здає ся нарастати тепер барже як коли-небуд. Значыт, так як тото быват зо соспільным выпертьом взагалі, способом реакції на твір є просто усунія го з історичной памяти і одізолюваня його творці як *outsidera*. Натоміст Данел Бюрен, інчый радикальний артиста піднимаючий інституціональну критыку, дополнят образ по європській стороні, лем же Бюрен премінил ся тепер, з власной волі, в афірматывного офіційного артисту, жебы уникнути судьбы, што стрітила Ашера.

ГФ: І зас, ци не мож бы скомплікувати твоей наррації? Несе в собі власный конец, котрый є редуцыйный, навет дефетистычный.

РК: Може з помічю приде інча наррація, хоц вцалі не мусит она быти менше понура. В мой опінії постмодернізм, розумлений през призму постструктуралізму, уконституувал чудову критыку есенціалістычного думаня – того, што є властиве для даной категорії ци активности. Знищыл саму ідею медюм [о чым непосредньо бесідує Жак Дерріда в есею *La loi du genre* (Право жанру)]. І так медюм нашло ся під змасуваным острілом зо стороны найбарже вырафінуваных інтелектів шістдесятих і сімдесятих років і тота критыка долучыла до подібного атаку концептуальной штуки на специфіку медюм в штуці (же в малярстві ходит лем о формы малярства і тым подібне); тот натоміст підтримувала товдышня рецепція Дюшана, што лем підкрисляла концептуальну погорду для медюм. Пак відео вошло на обшыр естетычной практыкы, што тіж збурило ідею медюм (барз тяжко є найти специфіку відео). Значыт постструктуралізм, концептуальна штука, рецепція Дюшана і штука відео, разом успішні розмонтували понятя медюм.

Проблем в тым, же тото розмонтуваня стало ся свого рода офіційным становиском (всеприсутніст штуки інсталяції є одним з ознак той ситуації) і тепер є спільне ріжным артистам і критыкам: є понимане як даны. І кед я як критык мам тепер даякій обовязок, то є ним одтяти ся од того атаку на медюм і оповісти ся за його важністю, то значыт оповісти ся за континуаційом модернізму. Не знам ци постструктуралізм мі в тым по-може, не знам адже, ци можу тырвати в своїм вчаснійшым переконаню до той методологічной опції.

ГФ: Чудне становиско як на авторку *Різбы в пошыреным поли*, єдного з теоретычных есеїв на тему інтермедияльного і інтердисциплінарного выміру постмодернізму. Што маш на думці, бесідуючы тепер о «медюм»? з певністю не специфіку медюм, так як ей понимал Грінберг.

РК: Ні, розумію го як технічны основы твору. Не мусит то быти традиційна основа – як полотно, што є основой олійного образу або метальова конструкция, на якій операт ся моделювана різба. На медюм операт ся артистычна продукция, оно достарчат засіб принципів для той продукції. То може быти скомплікунане, аж і коли здає ся простице, добрым приміром є Ед Раш зо своїм автом як родом медюм – то консеквентні основа його творчости. Його вчасна фотографічна книжка *Twenty-Six Gasoline Stations* (Двадцат шіст бензиновых стаций, 1962) документує шор пристанків на бензиновых стациях в дорозі з Оклягома Сіті до Лос Анджелес і назад – тот думка дала му принцип для сотворіня той книжки. Повтарям, медюм є джерелом принципів, што ведут до продукції, але тіж ей ограничають, і завертають твір гу розважыню тых принципів.

ГФ: Таке окрисліня медюм фурт звучыт для мене кус арбітральні, є праві цілком позбавлене історичной мотывациі, не бесідуючы уж о соспільній конвенції. З той причыны нее ясне, як барз коригуюче могло бы быти для релятывістычной кондиції сучасной штуки. З певністю медюм є соспільном умовом з публиком, так само як приватным протоколом творіня формы.

РК: Часом то лем здає ся арбітральне. В єдным з моментів своей творчой діяльности Раша годен был схоснувати хыбаль вшытко як носник кольору – экстракт з яфыр, чекулядовый сос, смар до оси, ікру. Того спожывного міш-машу потрібувал до зробліня теки графік (властиві сут то побабраны аркушы паперя) під наголовком Плямы і тоты працы вбивають ся в історию малярства «плям» – од Поллока през Гелен Франкенталер і малярство барвных піль. Тот процедура оддалила го од арбітральности, осаджаючы назад в історіі найновійшой штуки.

ІАБ: Кед єм Тя добрі зрозуміл, є то квестия не тілько материяльности медюм, кілько понятя медюм. Медюм може підлігати флюктуациям межде

поєднаними циклами робіт, але артиста мусит мати усталені принципи, подля яких робит.

РК: Ідея спійного засобу принципів означат, же структура працы буде повтаряльна, же буде она генерувала аналогы самого медюм.

ГФ: Тепер Твоя дефініция медюм звучыт на тілько формалістычні, што і арбітральні.

РК: Без логікы медюм штуці грозит зступліня в кіч. Посвячыньом увагы медюм модернізм старал ся боронити пред кічом.

ГФ: Тепер на правду вертат Грінберг.

ІАБ: Кіч як понятя здає ся неактуальный. Остал заступлений през спектакль.

РК: Нияк не думам, же неє актуальный. Кіч є зводничый і видиме го всядиль. З другой стороны, Грінберг мал кіч в полній погорді, а як доводил де інде Ів-Ален, декотры практыкы кічу, такы як кераміка Лучію Фонтаны або схоснуваня кольору през Жана Фотріє, принимают заложыня, же «заавансувана» штука, така як кубістычна композиция або елегантный монохром, є вершыном доброго смаку. Пізны образы Франсіса Пікаблі то наступный припадок мобілізациі кічу. І як можеме бесідувати о артисті таким як Джефф Кунс без одкликуваня ся до понятя кічу?

ББ: Не згаджам ся з Тобом в вельох пунктах. Хтіл бым поперти запотребуваня на континуацию модернізму – а не зо сылзом в оку позерати за себе на його падіня – але тото, ци можна сохранили його практыкы, то не квестия волюнтарістычных рішынь в сфері культуры. Тото, што є естетычні осігальне не лежыт в сфері контролі критыків ци істориків а навет і не артистів, хыбаль же артистычна практыка ма ся стати лем резерватом, простором хороніня себе. Але і в такой ситуациі не обыйде ся без проблемів. Мож бы повісти, же Брайс Марден, наприклад, або Гергард Ріхтер утримує простір свободы малярства в односно вірогідный спосіб, так як Річард Серра робит тото в діліні різбы. Але в часі, коли формалізуют они тоту позицію, зближают ся до консерватывной позиціі, што

є сперечне з їх первістным проєктом. Приходить звіданя, ци сохраніня модернізму є пожадане, навет кед было бы можливе.

ГФ: Мене тіж не тішыт тотя історія модернізму специфічности медюм, што по ній пришла постмедияльна кондиція, якости зрекомпенсувана пак одновліньом медюм, кед бы і в пошыреном сенсі. Сут чысленны перервы в повоенным періоді, яких не даст ся так легко позшывати. Даякя трансформація ма кус спільного з зопхніньом на другій плян напружыня медже авангардом а кічом, на што так вперто звертат увагу Розалінда. Вельох артистів – хыбаль більшіст перед пятдесятком – приймаєт, же тотя диялектыка є тепер приглушена, адже мусят діяти в условіях спектаклю. Не значыт то, же капітулюють в одесіню до него, хоц видиме екстраваганцкы приміры і того. (Спектакль є логіком Метью Барнея, його «медюм», кед волите, і для вельох люди він того обертат на свою корыст). Декотры артисты тіж находят діры до выкорыстаня в тій кондиції, неє она так єднородна, як уявляєт ей собі Бенджамін.

ББ: Подає примір.

ІАБ: Скорше был Варголь. Ото причына, для якої стал ся так важный для артистів, што пришли по ним: зрозуміли як він робил над спектакльом.

ББ: Так, был вырочньом што до будучых справ.

ГФ: Мам надію, же не уважате Варголя лем за агента спектаклю. Беручы хоц єден примір з його творчости, ци фунгує барже критычна демонстрація темной стороны спектаклю як його образы консумпційной «смерты в Америці» з 1963 рока – вракы авт і жертвы кобасяной іди? Або інчый примір, уж спомнений, фотографічны книги Раша з шістдесятых років: не виджу в них афірмації авто-товарового краєвиду (як ся часто чує), вказуют нулевой його аспект або документуют сітку просторового загаздуваня нерухомости, або єдно і друге. Слідуючым приміром є Дан Трагам, што тіж стал ся важный для молодшых артистів: його Хыжы для Америки (1966–1967) вказуют, як серийна логіка діюча в мінімалізмі і поп-арті фунгувала уж в капіталістычным соспільстві взагалі, находячы однесіня особливо в будові шоровых хыж на краях міста. В самій подобі продукції логікы медже авангардовом штуком

а капіталістичним будівництвом, Грагам был в силі вказати можливість критичного пізніння і артистичной інновації. Мож бы привести іщы вельо примірів – з Флюксусу і з творчости близшой теперішньости тіж. Сінді Шерман генерувала свою штуку з амбівалентной гры ограничаючыма тыпами жен оферуваныма през спектакль. Майк Келлі продукувал свою з полной сатисфакції експлорації неперевидувальных субкультур «дисфункційных дорослых», што спектакль не все годен заслони́ти. А іщы своїма тандетныма інсталяциями з кічуватых елементів, аматорских знімок і цинфолий Томас Гіршгорн робит, што лем може, жебы (як в тым чудовым цитаті з Маркса), «тоты скостнілы однесія примусити до гуляня, співаючы ім іх власну мелодию!». І так дале, адже не можеме повісти, же артисты не здиягнозували проблему і не однесли ся до него в своїй творчости.

ІАБ: Єднак може условія зас ся тепер змінили і в місце полюсового протиставліня а ля Адорно, медже опорном високом штуком а тандетом масовой культуры, обі стали ся, в контексті глобальных медий, бітамы в плянетарній сіті. Парадигмом неє уж опір контра розклад: опір одраз стає ся розкладом в новій ситуації. Молоды артисты неконечні хотят ся з той причыны забивати (гев ся згаджем) – они хотят штоси з тым зробити.

ДЙ: Може в місце того, жебы вывернути систему, артисты можут ей ограти або выкорыстати в даякій спосіб. Правду речы, вельо сучасных перформативных стратегій приносят нечысленны товары, кед взагалі даякы, але приводит то гу тому, же збурены остают етычны заложыня, на яких операют ся інституції і зрителі. Приміром творчіст Тані Брюгері або Тіно Сеґаля, які зайня становиско, же його «ситуації», часто оперты на частинні записаных в сценарії, частинні імпровізуваных конфронтациях медже зрителями а особами в ґалерії (часом працівниками в роді сторожів, часом «перформерами»), не повинны быти нияк документуваны. Посунул ся до того, же продавал працы колекциям таким, як Музей Модерной Штуки на основі лем устной умовы. Тоты стратегії концентруют ся на етычным і юридичным вымірі реляций, о чым споминал ем скорше, през штуку вполни посвячену «здібности прилучаня», же схосную госло взяте з Інтернету. Не приходит мі на думку ниякій інчий жест, што полнійше вказувал бы квестию доброй ци

злой волі музею, як переконання го до купліня дачого, чого хоче, без ниякой юридичной секурації!

Гнівом реагували артисты на ретроспективу Маріны Абрамовіч в МоМА в 2010 році, де одтворено пару ей канонічных перформенсів, а інчы вказано в документах. З зачудуваньом застаналял ем ся, чом тота выстава зобудила два так ріжны тыпы реакцій: з едной стороны фасцинацію, што сігат балвохваляства серед барз чысленной, шырокой публікы, а з другой стороны великы претенсіі і розчаруваня середовиска. Дішол ем до внеску, же люде, што приходили до музею, были міцно порушены фізычным присутністю Абрамовіч, яка фурт, коли музей был отвореный, сідила в атрії МоМА і была готова, жебы напроти ней сіл каждый, хто мал час ждати на свій шор. Але през тых, што сут глубше заангажуваны в світ штуку, факт, же на перформенсі збудувала свою велику галерийну популярніст, міг быти одбераный як рід зрады ці іпокризіі.

Думам еднак, же ест можливе, жебы артисты креували «епізоды» в середині спектаклю, як товды, коли АКТ-УП/АСТ-УР выступило з одверненым ружовым трикутником або коли YesMen вводят в медіі фальшывы інформации, жебы довести іпокризіі і страхливости корпорацийного пустословія. Тоты образы суцы сут розходити ся як вірус (так як то ся діяло зо штуком Ворголя).

ББ: Напевно артисты так ріжны як Алян Секуля, Марк Ломбарді ці Гіршгорн занимают ся кондиціям артистычной продукції під владом найбарже експансіоністычной формы пізнакапіталістычного і корпорацийного імперіялізму, тепер взагалі ідентифікуваного з нейтральным і не маючым значыня терміном «глобалізация». Ім вшыткым повело ся выразити факт, же ідеологія національной державы і традиційны моделі конвенційной достоменной конструкції не сут уж доступны для значучой культуральной продукції, коли інтернаціоналізувана корпорацияна культура не буде прагла нич веце як лем культурового выцофаня ся в міфічны моделі компенсацийных достоменных формаций. Едночасно такы творці приняли як еден зо своїх пріоритетів працу через високо скомплікуваны сіти політычных, ідеологічных і економічных скривувань, котры складают ся на припуцальні вызваляючы формы глобалізації. Тым способом позыскуют критычну аналізу явиск загальні презентуваных през медия, але тіж організаторів і функціонарів культуры, як еманципацийне і праві утопійне осягніня.

Але глобалізація є лем єдним з рішаючих чинників. Сут іщы што найменше два інчы. Першым єст технологічний поступ, што ставлят днес пред артистами, істориками і критыками проблемы, яких ніхто з нас не превидувал в шістдесятих ци сімдесятих роках. Другій чынник єст барже зложеный і тяжко не мати одчутя, же звучыт тото вшытко як спискова теория: сам конструктор опозиційной сферы артистів і інтелектуалістів здає ся быти выелімінуваный, напевно так є в діліні інтелектуальной продукції. Тота продукция є актуальні гомогенізувана як економічне поле інвестиції і спекуляції, што рядит ся своіма правами. Антиномія медже творцяма і інтелектуалістами з єдной стороны а капіталістычным продукціём з другой остала знищена або зникла през девастацію. Днес находиме ся в політычній і ідеологічній ситуації, котра хоц не єст іщы чысто тоталітарна, стремит в напрямі елімінації сперечности і конфлікту, а тото вымагат передуманя, чым може быти культуральна практыка во всемогучых умовах полнорозвиненой капіталістычной організації.

ГФ: Повоєнне приспішыня новых технологій было уж видочне на початку шістдесятих років і односили ся до него не лем такы авторитеты медий як Маршал МекЛюган, але тіж – артисты заангажуваны в мінімалізм, поп-арт і інчы напрямы. Тоты творці трактували новы або неартистычны матеріялы і технікы (напримір плексі Дональда Джада, флюоресценційны лямпы Дана Флявіва, серійны ситодрукы Ворголя) в форматах різбы і малярства як тоты, што ліпше надают ся до рееструваня заміреных ефектів. Тоты приміры (не бесідуючы о відео) сугеруют, же «новы медия» уж мают скомпліквану історію в повоєнним мистецтві – правду речы, ціла тота історія аж рябит од «нових медий». В таким разі ци консеквенції «нових медий» сут днес аж так тотальны? Напримір ци неє гев диялектыкы, як бы і слаба могла ся она здавати, основаной на тым, же побічным продуктом «нових медий» сут перестарілы формы – перестарілы формы, што можут выступувати як шыфры здеактуалізуваных ци приглушених соспільных і естетычных досвідчынь, а сучасны творці можут одчытувати іх критычні? Попри обшыри «нових медий» привертаны сут выперты моделі, што можут быти перезераны як архівы давных підметовости і соспільного выміру.

Признаю, же тоты пробы отворіня історії культуры при помочы старых медий сут планны і напевно переважат над нима інституційне

заінтересування, яке керуване є гу «новым медиям». Мам гев на думці такы технофільскы екстраваганціі як новіцькы інсталяціі відео Біллі Віолі, што творит одчутя, як бы хтіл достарчыти того, што Вольтер Бенджамін назвал колиси, в тридцетых роках і в однесію до фільму «блаватом в країні технікы» – то значыт ефект духовой непосредности середками інтенсивного посередництва. Тот ефект єст родом техно-сублімаціі, што так само огорнят тіло і простір, але днес сігат далеко поза прости одверніня увагы (обава Бенджаміна в тридцетых роках) стремячы гу полній абсорбціі. Абсорбуюче, аж і іпнотизуюче досвідчыня здає ся быти жаданым ефектом великой части сучасной штуку (можна того тіж достеречы в великій части цифровой фотографіі) і єст барз популярна, хоц бы лем зато, же естетызує або «уартыстычнят» знане уж так ци інакше досвідчыня – шокуючу інтенсивніст творену през культуру медий як таку. В тій штуці достаєме диганяня спеціальных ефектів з додатковом вартістю естетыкы.

ДЙ: Як тот, хто єст живо заінтересуваный медиями, включні з тьма, што сут называны «новыма», хоц згодити ся з Гальом што до зовнішніх лем і пересадных претенсий до новинок, зголашаных часто в імени новых медий. Занимаючы ся телевизійом, зорентувал ем ся, же історіі радия, телевизіі (включні зо вчасном кабельовом телевизійом) і Інтернету ішли подібным путем: розвитку технологіі на потреби войска, без істніючого консумпціонного рынку; поступенна популяризация тых технологій през гоббистичне ци аматорске хоснуваня, што веде до порогу насычыня, коли то сіт створена даном технологійом стає ся так густа, так необхідна для каждого, хто хоцє быти скомунікуваный, же переконую масового консумента. Гомологічніст тых пути розвитку заохотила мя до заінтересуваня ся процесами насычености (протиставліня рідкости, што переважні асоціює ся зо штуком) як і тым, што люблю называти форматами в місце медий: інакше бесідуючы, ходит о конфігурацію получынь в місце материяльных субстратів або, згідні з выраженом през Розалінду, барже вырафінуваном дефініціом медюм, о повтаряльній засіб принципів. Як в опрограмуваню, де каждый зміст може быти переказаный в вельох ріжных форматах. Важным є памятати, же даякы естстычны можливости, барз цінены і практикуваны од початку модернізму, такы як коляж, были тепер підданы приспішыню і розсіяню (акселерациі і диссемінаціі), так же каждый, хто ма компютер, може зробити

коляж протягом парох минут. Тоты якости – насичыня, кількіст і скоріст – вводят інчы условія для загалом подібных імпульсів до комунікуваня і представляня.

ГФ: А єднак сут тіж артисты, што крислят інчый проект, зас рід археології перестарілых форм і што інтересуюче, роблят тото часто в фільмі, прото же фільм неє уж медюм будучности ани навет днешнього дня, але є уж назначеный архаізмом...

ВВ: Што то за артисты?

ГФ: Стан Дагляс, Тасіта Дін, Маттю Бакінгем, вычыслю лем парох.

РК: Слідуючым артистом звязаным з тым, што перестаріле, є Вілям Кен-тридж.

ГФ: Правда. Окрем того Джеймс Коульмен є так інтересуючий для молодшых творців зато, же з консеквенцией експлорувал соспільны просторы перестарілых медий. Можна бы твердити, же оддільніст тых просторів є ілюзорична, же промысел культуры є фурт готовый іх ре-колонізувати, але што найважнійше, не можеме повісти, же николи не істніли.

ВВ: Виділи сме уж такім поворот в припадку сурреалізму і реклямы.

ГФ: Як найбарже, але прецін не оголосиме, же диялектыка была выключена раз на все.

ІАБ: Перестаріле є опорне лем до даякого місця і лем през даякій час. Был ем зачудуваный, коли ем чул, же радикальны фільмовы творці Жан-Маріе Страуб і Данель Гює не згодили ся на відео і ДВД, хочут, жебы іх фільмы были высвітляны лем на екрані. Як долго поведе ся ім утримати тото становиско і не быти забытыма? Під тым оглядом сут одповідником Ашера в світі фільму.

РК: Перестаріліст діє в тот спосіб, же новы технології, може аж і ДВД – будут уж несучы або хоц лем будут выпереджены і самы тіж станут ся

перестарілы. Што зробит такій Коульмен, коли Кодак перестане продукувати высвітлячы до слайдів? Сут перестарілы в однесію до цифровой проекції і Повер Поінта.

ІАБ: Дігілітазация образів стає ся есперанто глобалізації. Доходит до стандаризації формату на рівни продукції і дистрибуції. Молоды творці хочут ся в тым найти.

ББ: Вернийме на хвилю до опозиції Білля Віолі і Джеймса Коульмена – вказуют они дві тенденції, што сут барз скомплікуваны в їх обосторонній реляції. Єдном єст насиляюче ся прагніня міфу – в тым находит ся секрет успіху Віолі. Повело ся му насытити технологічну репрезентацію міфологічным образуваньом, навет релігійным досвідчыньом...

ГФ: Поворот до того рода культуровых фасцинацій за посередництвом новых медий видно всядиль. Бенджамін достерюг фашыстовскій вымір в такій зманіпулюваній безпосередности і може фурт є то трафне.

РК: Віоля робит з монітора відео чорну скринку подуману як аналог головы зрителя: психічний простір остал узовнішнений як фізычне середовиско. Коли фізычний простір є переміненый в тот спосіб в психологічний простір (звернийте увагу, же не бесідую о феноменологічным просторі), цілый звязок з реальністю його артистычных середків є розвязаный.

ГФ: Слушні, то є «фальшыві феноменологічне» досвідчыня, перероблене досвідчыня, підкручене, оддане нам в барз посередній спосіб – як безпосередне, духове, абсолютне.

РК: В звязку з тым зас придатне стає ся понятя кічу.

ББ: Є то зрадлива тенденция. в протиставности до ней Коульменови повело ся получыти дві річы, што здавали ся быти взаімно выключаючы – то значыт памятьовый вымір штуку і технологічний формат репрезентації. То надзвычайні важне в днешніх часах, а як уж сме достерегли, можливіст вытягніня того, што памятьове, з помічу того, што перестаріле, є барз слаба. Не вецє є натурального опору в памятьовым, як є го

в перестарілым: єдно і друге є барз непевне. Знаме, же памятьовый вымір штуки (властивый модернізмови од Бодлера) є найбарже піддатный фетышызації і спектакуляризації, чого творчіст така як Ансельма Кіффера з наддатком довела. З єдной стороны, труд, жебы утримати або одбудувати здібніст памятати, історичні думати, є єдным з невельох діянь, што можут протиставити ся праві же тоталітарному вводжыню в жытя універсальных прав консумпції. З другой стороны, што демонструют творці такы як Віоля і Барні, доручыня естетычных можливости до збудуваня памятьовых образів, жебы заспокоіти лапчывы жаданя апарату, што нияк не ма справности памятаня і історичной рефлексії, на додаток доконаня того в формі реанімуваного міфу, є праві певным путом до успіху в днешнім світі штуки, найбарже з його новоодбудуваным крылом, «промыслу памяти».

ГФ: Гев є наступна небезпека. Як надтыркуеш, памят легко переходит в упамятняня, значыт в жаданя, жебы тото, што історичне, было змонументалізуване, а днес часто змонументалізуване є тото, што травматычне. Ідеальным приміром, серед вельох інчых, є гев проєкт Ворд Трейд Сентер Данеля Лібескінда з обшырным місцьом памяти і величезном шкляном вежом: історична правда є гев не лем монументальна, але тіж спектакулярна і триумфальна. Зато парадоксальні може не быти ниякой сперечности медже фіксаціям на історичній травмі, яка пересланыт вшытко, а культуральным промыслом, што продукуе історичну амнезію як конечный выміг фурт однавляной консумпції (попри місци памяти буде як правило Гап, Старбакс і тым подібны). Тот стан яскраво конрастуе з утопійным выміром величезной части модерністычной штуки і архітектуры першой половины ХХ столітя, што тіж досвідчыла великой травмы: здає ся, же жыєме в культурі зафіксуваній на переражаючым минулым, а не в культурі, што прагне ліпшой будучности. З мойой перспектывы політычны результаты сут катастрофальны: жыєме під пригнітаючом пресіям страху, што є спричинена антидемократычным шантажом («11 вересня», «война з терроризмом» і тым подібны).

РК: З початком девятыятых років квестия травмы стає ся родом інтелектуальной моды. Властиві є то спосіб на вставліня назад підмету в дискурс історії і культуры. Дискурс травмы скуточні реконструуе

підмет – аж і товды, коли є то підмет в даякій спосіб неприсутный, з дефініції не вычулений на травмичны події. Тот спосіб упривілеگیювання підмету попадат зас в реконструкцию біографічного підмету, а такой проект є барз підозренный з постструктуралістычной перспектывы.

ГФ: Ідучы дале, в даякым сенсі постструктуралістычна крытыка біографічного підмету находит континуацію в психоаналітычным розумліню стравматызуваного підмету, хоц з інчого пункту зору, признає ся му гын тіж рекомпенсату. Не думам, жебы тоты два дискурсы были аж так протиставны, як сугеруеш: оба зосереджают ся на хыбах і заламанях – на апориях – в спосіб, што часом сугерує дальшу сучасну версію патетычності.

ББ: Але по што сігати до постструктуралістычной крытыкы підмету тепер або і товды? Ци не стало ся очевидным, же така крытыка чынит неможливым не лем рефлексію над історичныма фундаментами повоенной культуры, але тіж зрозумліня іх травмичных обставин.

ІАБ: Чом так бесідуеш? Як Мішель Фуко напрымір мал бы унеможливити таке зрозумліня?

ББ: О кілько знам, Фуко не застаналял ся над тыма обставинами повоенной культуры в спосіб в якій Адорно напрымір робил тото од сороковых років ХХ столітя. Крытыка Адорно є все укерункувана і на культуральны практыкы, і на підмет в європській і амерыканьській саспільности по Голокавсті.

ІАБ: Крытыка підметовости Фуко не сугерує ниякого одлучыня од історичных борб, він был барз заангажуваны політычні, як знаш, найбарже в часі, коли писал *Контролювати і карати* і задумувал ся над натуром власти. І през свое політычне заангажуваня, найбарже по сторони вязнів, што борют ся о свої права, стал ся барз уважный на спосіб, в якій спільнотова памят – найбарже тото што называеме «повселюдном памятю» – є брутальні затерана през державу і през медия. Правдоподібні прото, інакше як Адорно, не был в силі выріжнити Голокавсту як абсолютной границі зла. Правдоподібні тіж прото, в опозиції до Адорно, не был глухій на студентске повстаня з 1968.

ГФ: Згаджам ся, але постструктуралістычна крытыка підмету была квестіонувана тіж на інчы спососбы. Бесідувало ся, же односит ся она лем до спецыяльного рода підмету: была то крытыка заініціювана през феміністычну теорію і розвивана в постколоніяльным дыскурсі. В обох випадках ставляно тезу, же вельо груп не мало ішы доступу до тых самых прывілегій, што постструктуралістычна крытыка хотіла піддати в вантпливіст або дочыста з них зрезігнувати. Предо вшыткым, по што крытыкувати підметовіст, якої ся дакому одмавлят? – звідували тоты групы.

ББ: То барз важный аргумент.

ГФ: Слушні, а наступный проблем з постструктуралістычным крытыком підмету был в тым, же часом заміняла ся она в стереотып, што односил ся до констракції підмету – же вшыткы сме вымоделюваны, од ніг по голову, соспільні – і тотя упрощаюча версія постструктуралістычной крытыкы не была старчаючо опорна взглядом консумпційного моделювання підмету: же можеме быти фурт формуваны і преформовуваны в категориях новых облечынь, авт, страв – але тіж штуку. Для вельох люди «постмодернізм» то невельо більше як найбарже модный, свідомый консумпціонізм.

ДЙ: Очевидно, Фуко, был безмірні важный для кольоровых артистів і феміністок – навет коли ся не згаждали з вельома його аргументами – прот, што выпрацувал модель продуктывной підметовости. Інакше бесідуячы, през його думку можна теоретычні окрислити особу, што неє пасивні піддана дысцыпліні, але яка має одповідні середкы регуляції поведіня – през перебільшаня го (видно тото в артисток так ріжных як Кара Вокер і Сінді Шерман) або перекеруваня го. Спостережыня Фуко, же дысцыпліна утриманя порядку – або репресія – є чымсы сталым, же соспільны дыскурсы все мусят быти повтаряны, жебы перетырвати і під тым оглядом проявляют деякій рід безборонности межде єдным моментом оголошыня а наступным, нашло полный выраз в шыроко доступным моделю перформатывности, сформуваным през Джудіт Батлер. Заходит небезпека – яку Батлер розпознала і пред яком остерігала – выображаня собі, же достоменніст то невельо більше як «костюм», што мож го свобідні переблікати. В місце того Батлер і Фуко вказуют на фундаментальну справу, же навет

найбарже рестрикційна норма мусит быти присвоєна і реалізувана през самы обекты контролі, а тото дає нам простір до ефективного діяня. Думам, же зато психоаналітична перспектива была привернена в спосіб, што о ним бесідує Галь. Тото пояснят тіж, чом видиме так дуже стратегій одгрываня на ново і преформуваня, од першого великого моменту стратегії завлащаня з кінця шістдесятих і вісемдесятих років.

ББ: Рецепция Сінді Шерман наприклад подтверджат тоту аргументацию.

ГФ: Я тото виджу так, же в девяностых роках заінтересуваня стравма-тизуваным підметом – підметом унерухомленим през травму, што сидит в нещестю – было по части реакціом на тоту консумпційну версію сконструуваного підмету. Ставляло в вантпливіст думку, што просто плынеме зо струйом, серед так вельох комбінацій знаків і товарів. То значыт, хоц бы і як упрощаюче могло ся тото здавати тепер і як бы і не понуре товды, дискурс травмы мал даякій сенс, може навет даяку політыку, а Сінді Шерман тіж там была важна (нее так, як бы была она сліпа на тото, як ей творчіст є одберана).

ББ: Твій першы аргумент, якій односил ся до постколоніяльной осторожности што до постструктуралістычной крытыкы, веде назад до квестіі глобалізації. Зроблены были крокы, жебы отворити обшыр заінтересуваня практык і інституцій в Західній Європі і З'єднаних Штатах – жебы узнати, же культуральна репрезентация може тіж быти формом політычной репрезентации. З праві місійным ентузіазмом світ штуку реагувал на амбіції, жебы вшыткы культуры, вшыткы державы, на яким-небуд етапі, могли мати доступ до сучасных артистычных практык. Політычні є то поступове, навет радикальне, але тіж наівне і часом проблематычне, прото, же єдным з проблемів, што іх спрочынят глобалізация культуры, є нерозпознаня диялектыкы розсіваня – нерозлучні звязана з розсіваньом є можніст новых форм заміны в товар і бльокуваня, так само як новых форм самостановліня і автопрезентации. Властиве зрозумліня той сперечности затрачат ся в елементарній глобалізації актуальных кураторских проектів.

ГФ: Жебы то сконкретизувати, можеме задумати ся, што зашло медже выставом *Les Magiciens de la terre* (*Чарівникы землі*) в Центрі Помпіду

в 1989 році, а сучасним розквитом медженародных бієннале, де форматы творчости здают ся рівночасні дост ограниченены як і загальні доступны (до найбарже експонуваных моделів зачыслят ся: штуку інсталяції, проектуваный образ або відео, великоформатова малярска фотографія або фотографічна секвенція, *chat room* выполненный всякого рода текстами, документами, образами...). *Чарівники* то была сугестывна проба отворіня центру на периферії, навет як піднята в часах, коли не могли они уж більше быти протиставляны собі в тот спосіб. Была то величезна ріжнородніст прац і увага рівномірні розложена на локальны традиції. То не было так уж давно, в 1989 році, а єднак днешні медженародны выставки – *Documenta*, бієннале в Венеції, Йоганесбургу, Гванджу, Стамбулі і так дале – маюч чысто інчу атмосферу.

ІАБ: Модель *Чарівників землі* не был аж так ріжний од якої-небуд колоніяльной выставки. Тепер справы маюч ся інакше по части зато, же рынок ма два напрямы. Праці приходят наприклад з РПА, але тіж част світа штуку іхат гын і його сіт може зімати што-небуд. Гев уж неє еґзотыкы, є выполняя сіти рынків.

ББ: Куратор в роді Оквуї Енвезора міг бы повісти, же смотрїме на тото явіско з західной перспектывы, з перспектывы гегемона, і не видїме, же розвїтя культуральной актывности в тых державах має величезны консеквенції так для творців, як і внимаючых. Выпрацювуют они формы репрезентації, комунікації і обостранной реляції, яких не можна бы было аж так легко установити без ґлобалїзації практык культуры.

ІАБ: В Полудньовій Африці наступило величезне оживліня в артистычных практыках од закінчыня апартеїду, а альтернатывны просторы для штуку вырастали як грибы по дощи. Росне тіж чысло артистів.

ББ: Але мы в тій хвилї іщы не знаме, ци кількістна експансія сама в собі є жаданым ефектом. З перспектывы світа штуку, што николи скорше не был так барз переполненный, назначеный перевеликом надпродукціом, просте копіюваня артистычных практык і множыня альтернатывных просторів може быти нежадане, кед неє звязане з актуальным програмом новых форм політычної актуалїзації середками культуры.

ІАБ: За скоро жебы тото ствердiti. Зато можеме тепер повісти, же в результаті глобалізації наступило неувяні остре приспішыня артистычной продукціі і рецепціі в вельох державах.

ДЙ: Думам, же повинны сме припомнути ригористычну дефініцію глобалізації, што обнимат не лем незріжницьовану свідоміст інчых части світа і свого рода постколоніяльну свідоміст – она денотуе дистрибуцію працы, што стала ся абсолютноі глобаліна. Інакше бесідуючы, при найбарже заавансуваній рахунковій техніці і зраціоналізуваных формах контєнерового транспорту, столиці глобаліных фінансів можуть ся стати інформацийныма становіскамі доводжыня, што координуют продукцію в парох оддалєных рєгіонах світа. Окрем того не односит ся тото уж выключні лем до вытваряня: глобалізація дозволила тіж на децентралізацію на світову скалю услуговой господаркы. Возме напрымір популярне тепер досвідчыня бесіды з операторамі з Індій, кед ся дзвонит до облугы клієнта зо Зъєднанных Штатів або Європы. Так само індійскы програмісты сут гляданы до роботы в Кременьовій Долині, а Кытайці сфінансували амеріканьскій дефіціт. Світ штукуы тіж діє подля принципу «масовой персоналізації», яку уможливят глобаліна децентралізація і дистрибуція. Не значыт то, же творы штукуы сут тепер барже ци менше товаром як были од років вісемдесятых ци шістдесятых. Ріжниця є в тым, як уж єм скорше пояснїл, же «медженародный стиль» языків концептуальной штукуы є тепер рєгіональнї допасуваный до глобаліного руху. Думам, же тот рід експансіі доступу барже вымагат нового крытычного нарядя од чыстого песімізму.

РК: Єдным з можливых плюсіів глобалізації є ітернаціоналізм днешнього світа штукуы. Было то барз важне во вчасных аспіраціях авангарды – одыйти од націоналістычной культуры і влучыти ся в систему медженародных повязань.

ГФ: Але як сме бесідували при першым округлым столі, тоты аспіраціі часто были наганяны віром в соціалістычну револуцію. Якы соспільны проєкты присвічають теперішньому ітернаціоналізму?

ББ: Корпорацийна культура.

ГФ: Ок, якій інчий соспільный проект? Є сопротивліня взглядом корпорацийной культуры, взглядом американьской імперії, навет коли в тій хвили тото сопротивліня здає ся быти радше романтичным (як тото, што го выповідают наприклад Тоні Негрі і Майкл Гардт). Але прецін ништо з нас неє на позиції, жебы коментувати проекти, што могли бы ся явити в інчых частях світа. Наприклад є велике заінтересуваня сучасном штуком в Кытаю: яку ролю могла бы она одограти на медженародній сцені? Або штука, яку творит ся на індийском субконтиненті, што ма свою найновішу історію національных форм і медженародных реакцій? Або сучасный іслам? І так дале. Постколоніальный дискурс дал нам кус концептуально-го нарядя, хоснуючы яке, можеме ся однести до тых формацій – до гибридових просторів і скомплікуваных часовости – але як тоты практыкы маюти быти окрисляны при помочы ліпше нам знаных, в спосіб, што не был бы ани ограничаючо конкретный, ани поверховні синтетичный?

Тото отвєрат квестію, якої сме не порушали, што трафлят в істину не лем нашого подвійного статусу як істориків модерністичной штуки і критиків сучасной штуки, але тіж остатньої части той книжки. Ци сут переконуючы способы наррації, што односят ся до численных практык сучасной штуки што найменше з остатніх двадцєтьох років? Не визначам арбітральні того часового поділу: в протязі остатніх парох років два основны моделі, якыма сме ся послугували, жебы выразати ріжны аспекты повоенной штуки, перестали быти функціональны. Мам на думці, з єдной стороны модель модернізму специфікы медюм, підважений през інтердисциплінарный постмодернізм, а з другої стороны модель історичной авангарды (то значыт колиси критичный в однесію до старых буржуазийных інституцій штуки, так як дада і конструктивізм) і неоавангарду, што розвиват і конкретизує тоту критику (оба моделі омавляли сме при нагоді першого округлого стола). Днес повтаряльна стратегія «нео» здає ся подібні ослаблена, як опозиційна логіка «пост» здає ся зужыта – нияка не старчат як міцна парадигма для артистичной ци культуральной практыкы і ниякій інчий модель іх не заступує, або, формуючы тото інакше, вельо локальных моделів конкурує медже собом, але ниякій не може мати надії, же стане ся парадигматычным. Зауважме тіж, же нияка з омавляных гев зас метод – психоаналіза, марксистовска соспільна історія, структуралізм і постструктуралізм – радше не розквитат. Для вельох з них такой стан є добрый: дозвелят на артистичну свободу і критичну ріжнородніст. Але наша парадигма браку

парадигмы є сплвинна тупой обоятности, стагнації в невымірности, консумпційно-туристычной культуры дегустації штукуы – і в кінци ци тот постісторичный брак в сучасній штуці є аж так великом поправом в однесію до старого історичного детермінізму модерністычной штукуы а ля Грінберг і товариство? Тепер мусиме получыти тот проблем з квестийом нарраційности штукуы в глобальным контексті.

Проблем неє абстракційный: є присутный в музейных ґалериях (але што інетесуюче, не в авкційных домах). Є очывидный в множиню ся музеїв єдного творці і єдного періоду – Dia: Beacon, храм мінімалізму і постмінімалізму є лем єдным приміром. Є тіж видочный в тематычным доборі наприклад Тейт Модерн, де вытворы з цілого столітя сут погрупованы під іконографічныма гослами, такыма як Акт/Акція/Тіло або Натурморт/Предмет/Реальніст. І того почутя постісторичности є днес, парадоксальні популярным інституціональным ефектом: вандруеме през музейны просторы як бы по кінци часу.

ББ: Прото, же домінуюча част участников сучасного світа штукуы (включні з нами) не выпрацувала іщы систематычного розумліня, як ся того стало, же тот колиси інтегральный элемент буржуазийной публичной обшыри (репрезентуваный през інституцію аванґарды в тій самій мірі што през інституцію музею) пропал безповоротні. Заступили го соспільны і інституціональны формации, для яких не лем не маме іщы нияких понять і термінів, але тіж модус операнді яких є цілком непрозрачный і не до понятя для більшости з нас. Наприклад маме більше артистів, ґалерий і організаторів выстав як коли-небуд скорше в повоєнным періоді, єднак ниякій з них не діє в спосіб як-небуд порівнувальный зо способом іх функціонуваня од сороковых до девятдесятых років ХХ столітя. Маме штотраз більшы і штотраз пышнійшы музейны будинкы і інституції, што вырастают всядиль докола нас, але іх соспільна функция, яку колиси мож было порівнати зо сфером публичной едукації ци університету, остала цілком роздрібнена. Тоты новы функції містят ся в обсягу од тых, які справує банк – што утримує як не стандарт золота, то хоц гаранцію якости і вартости для інвесторів і спекулянтів на рынку штукуы – по тоты приналежны спільнотовому просторови, на піл публичному, в яким одправляны сут рытуалы, што обіцюют рекомпенсату, кед не вымазаня, реального втрачыня нашого почутя раз даной жажды і публичного жаданя і соспільного самоокрісліня.

ІАБ: Але ці не могли бы сме повісти, же актуальна амнезия є в великій мірі тым, што мотывувало нас до написаня той книжки? Не думам, же повинни сме ся ошукувати думком, же зміниме глобальну колонізацію сфери культуры през спектакль, але тіж не уважаю, же повинни сме йойчати. Вкінци были сме обєднаны в нашій жажді перетасуваня карт, жебы не лем доконати канонічного перегляду моментів модернізму і «постмодернізму», але тіж вернути зо сфери забытя вельо тых аспектів культуральной продукції минулых понад стох років, што были ігноруваны аво цільово выпераны. Думам, же тым способом запрезентували сме дуже барже зложеный образ як тот, што служыл нам, кєд были сме студентами. Хто знат, може задіє того вызваляючо.

Дискусия при округлым столі мала місце першый раз в грудни 2003 рока. Взяли в ній участ Ів-Ален Буа, Бенджамін Г. Д. Бухло, Галь Фостер і Розалінда Краусс. Дейвід Джоселіт долучыл в вересни 2010 рока.