

Конструиране на множествения субект Изкуството на градското пространство след финансовата криза от 2008 г.

Магдалена Радомска

изкуство
изкуство
изкуство

Магдалена Радомска е изкуствовед, преподавателка в катедра „История на изкуството“ на университета „Адам Мицкевич“ в Познан. Гостувала е в НБУ по програма „Еразъм“. Публикуваме лекцията ѝ върху политическите импликации на съвременното концептуално и активистко изкуство, изнесена в галерия „УниАрт“ в рамките на семинара „Визуалният образ“, иницииран и ръководен от проф. Ирина Генова.

Един от най-значимите текстове, писани след финансовата криза от 2008 г., е книгата на Ален Бадиу (Alain Badiou) *Комунистическата хипотеза*. Значимостта ѝ произтича от факта, че авторът се спира върху това, което нарича „реалността на кризата“ и надеждата за възстановяване на реалното, а то според френския философ се подклажда от кризата. Реалното, въведено от Бадиу, има своя лаканиански и марксистки произход. Лаканианската нишка се дължи на предаността на автора към събитията от 1968 г., която той декларира в книгата си. Що се отнася до лаканианската идея – реалността на кризата се противопоставя на спектакъла на кризата, подобно на тази от 1968 г., тя има бодрияровски произход. Както Бадиу подчертава: „Ще съпоставим порочния спектакъл на капитализма с реалността на хората, с живота на хората и движението на идеите“¹. Реалността обаче е вкоренена предимно в марксистката теория, именно в страниците върху алиенацията, писани от Карл Маркс. „Нека се обърнем по-добре, приканва ни Бадиу, към онези, които наблюдават шоуто, към обърканата, леко притеснена тълпа. Тя не разбира много какво се случва и не се намесва активно. Тя се вслушва в това, което напомня тътен в далечината, погребалния звън на притиснатите до стената банки. Опитва се да си представи уикендите на славната, но малка банда правителствени лидери и наистина трябва да е стресиращо – да гледа важните личности как отминават и автоматично да сравнява техните средства със своите собствени, а в някои, и то порядъчно много случаи, с липсата на каквито и да е средства, а това прави последните години

¹ A. Badiou, *The Communist Hypothesis*, London, 2010, p. 93.

от живота горчиви и изискващи много смелост. Казвам ви, настоява френският философ, това е реалността и ние ще се доближим до нея само ако откъснем очи от екрана и погледнем към невидимите маси”. Отклонението, което Бадиу предлага, е от марксистки произход. Индивидуалното отношение с екрана, описано от Бадиу, е изключително близко до индивидуалната, отчуждаваща връзка с капитала, диагностицирана от Маркс. Самият жест на оглеждане на прожекционната зала, на хората, които наблюдават спектакъла с нас, придобива статута на възстановяване на хоризонталната плоскост на корелациите и следователно служи като възможна основа на общността.

По подобен начин градското пространство трябва да се преоткрие като сфера на революцията. През 1970 г. Джил Скот-Херън (Scott-Heron) написа стихотворение-песен, което неотдавна беше приспособено за целите на днешните революционни сили. Заглавието на Скот-Херън „Революцията няма да бъде излъчена по телевизията“ (*Revolution will not be televised*) отразява ситуацията в САЩ от 60-те години на 20. век и така придобива статут на икона, на лого. Излъчването по телевизията означава превръщане на изживяването на общото пространство в информация, което лишава хората от реалността и я редуцира до измерението на телевизионния екран. Опосредстваното общо пространство губи статута на реалност и така телевизионирането точно обозначава индивидуалната връзка (с капитала, с властта и т.н.) и разбива хоризонталната общност.

Дали финансовата криза може да се определи като криза на капитализма, или не, това би могло да се прецени, като се разгледа разривът, който тя предизвика във визуалния език, свързан с представянето ѝ. Разнообразни промени на/в парадигмите се наблюдават както във високото, така и в ниското визуално изкуство – отговор на финансовата криза от 2008 г. Сред тези промени е и преминаването от единичния оригинален обект към множествения и репродуцируем предмет, което е от изключително значение, а теоретизирането му може да се припише на Бадиу и книгата му *Във възхвала на любовта*.

В нея авторът определя множествения субект като решаващ за любовта и революцията². Този революционен потенциал на любовта става централен за изкуството след 2008 г., но е в пълна противоположност с критиката на сингуларността.

Един от най-интересните начини на намеса в публичното и градското пространство, както и в пространството, присвоено от капитала, е този на уличните художници. Като използват шаблони и крият идентичността си, уличните творци се оказват вътрешно податливи на тази промяна на парадигмите.

² A. Badiou, *In Praise of Love*, London, 2012.



Блу (Blu)

Най-забележителният пример на тази критика е работата на италианския уличен творец Блу (Blu), получил поръчката за фестивала Geffen Contemporary в Музея за съвременно изкуство в Лос Анжелис (MOCA). През 2010 г. Блу създава очевидно противоречив стенопис, който е цензуриран от директора Джефри Дич (Jeffrey Deitch). Описан от Блу като антивоенен, стенописът повдига спорния въпрос за финансовата изгода в контекста на войната в Ирак. Актът на цензуриране е смекчен от близостта на Geffen Contemporary до болницата за ветерани. Очевидната полемичност на творбата се състои в това, че дървените ковчези, изобразени в стенописа, са покрити не с американския флаг, а с доларови банкноти. Не без значение е фактът, че през 2009 г. администрацията на Буш забрани показването на снимки на ковчезите на жертвите, покрити със знамена, а Пентагонът надзираваше отразяването на войната от пресата. Блу привидно спазва тези препоръки, като рисува ковчезите покрити с банкноти, а не с националния флаг. Всъщност той разкрива неизказаното съдържание на директивите на Пентагона – необходимостта да се изтъкнат заслугите. Това, което е особено важно, е присъствието на еднодоларови банкноти, а те, освен очевидното значение, че тези животи са били продадени евтино, доразвиват основния аргумент на западния дискурс за индивидуалността. Докато американските жертви са добре известни индивиди, иракските обикновено са представяни като заплашителна тълпа. В контекста на творбата на Блу е възможно да разберем как понятието за първоначалния индивид е било присвоено от капитализма в поредицата от бинарни понятия, предопределящи лексиката, като например: оригинал срещу копие, известен срещу анонимен и т. н. Книгата *Гомор* на Роберто Савиано (Roberto Saviano) е най-уместният пример за теоретизирането на това създаване на думи. Савиано анализира процеса на създаване на капиталистически, известни и маркови „оригинали“ от китайски компании, снабдявани с необходимите материали от западните модни къщи и изпълняващи поръчките по най-бързия и евтин начин, и успоредно с това, производството на ментета от онези, загубили състезанието за поръчката, които



използват идентични материали, но нямат правото да ползват същата марка³. Сходен пример, използван от Савиано, е интериорният дизайн на къщите на босовите на мафията, които, както авторът изтъква, са базирани на този във филма *Кръстникът*⁴. В този контекст може да се оцени подривната сила на твърдението на Бадиу, че единичният не е (няма значение)⁵. Бадиу развива теорията в самата концепция на любовта не само като процедура за истинност⁶, а и като решаващо формиране на – по същество – множествения субект⁷.

Нюйоркският проект на американската художничка Шарън Хейс (Sharon Hayes) може да се счита за илюстрация на множествения субект, описан от Бадиу. Хейс, застанала на фона на централата на UBS⁸ в Манхатън, се обяснява в любов на анонимен субект – множествен и пролетарски. Действието носи заглавието „Всичко друго пропадна! Не смятате ли, че е време за любов?“ Неизбежното обвързване на провала/кризата с любовта внушава новия революционен, комунистически субект. Нужно е да се отбележи, че по време на движението „Окупирай Уол стрийт“, имаше редица жестове, отбелязващи множествения субект. Когато Джудит Батлър (Judith Butler) се появява в подкрепа на нюйоркското движение, от тълпата беше използвана така наречената формула на живия микрофон. Хората повтарят речта на философката дума по дума, разпространявайки съдържанието ѝ. Те упълномощават Батлър и така лишават речта ѝ от индивидуалност. Батлър се появява не като знаменитост, а като пролетариат – всъщност множествения субект на революцията.

³ R. Saviano, *Gomorra*, Warszawa, 2008, p. 36-37.

⁴ Ibid., p. 280.

⁵ A. Badiou, *Being and Event*, New York, 2007, p. 24.

⁶ Ibid., p. 16.

⁷ A. Badiou, *In Praise of Love*.

⁸ Най-голямата швейцарска банкова корпорация.

По подобен начин, когато Шарън Хейс заявява любовта си към анонимния и следователно множествен субект, тя реализира убеждението на Бадиу, че любовта трябва да се появи. Както той казва: „обявяването е вградено в структурата на самото събитие. Първо е срещата“. Обяснението в любов бележи прехода от случайността към съдбовността и затова е толкова рисковано и утежнено от ужасна сценична треска. Нещо повече, обяснението в любов не е задължително еднократно. То може да е продължително, пространно, объркано, заплетено, заявено и повторно заявено и дори обречено да бъде повторно заявявано. В този момент случайността е изключена, а ти си казваш: „Трябва да кажа на другия какво се случи, за срещата и за произтичащото от нея“. И така Хейс повтаря пърформанса в Ню Йорк сити няколко пъти и се обяснява в любов многократно.



Дан и Шерил Мийкър (Dan & Cheryl Meeker)

През 2010 г. Дан и Шерил Мийкър (Dan & Cheryl Meeker) повторно показват пърформанса *В леглото* на Джон Ленън и Йоко Оно. В *Yerba Buena Gardens* в Сан Франциско Дан и Шерил Мийкър се включват в проекта *С капитализма е свършено, ако ти го искаш*, като се излежават на собствения си матрак, свален от леглото. Проектът на художниците, озаглавен *Уморени от пазара*, отключва редица аналогии – между войната във Виетнам и в Афганистан (Мийкър избират 9-годишнината от началото ѝ за своя пърформанс), войната и капитализма (като цитират лозунга на Джон Ленън и Йоко Оно – *Край с войната, ако искаш*). Така Дан и Шерил Мийкър създават лозунга, сравнявайки войната и капитализма. Уеб-страницата на творците изтъква, че войната в Афганистан е най-продължителната в историята на САЩ⁹. Създавайки крилатата фраза – „Застанете срещу седенето/лежането“, двойката приписва пасивност на капитализма. Заглавието на творбата *Уморени от пазара* се свързва с идеята за меланхолията, развивана от творците във връзка с кризата след 2008 г. Самото понятие за депресия е било широко

⁹ <http://danandcheryl-cm.blogspot.com/2010/07/art-team-dan-and-cheryl-have-been.html>

популяризирано в изкуството и попкултурата на 30-те години в Америка, най-вероятно след като Черният вторник (The Black Tuesday 1929) се случва едва 12 години след излизането на *Траур и меланхолия* на Зигмунд Фройд. Финансовата криза на Голямата депресия буквално е пресъздадена в изкуството с психологически термини. След 2008 г. стресът е различен. Меланхолията е тясно свързана с алиенацията и фетишизирането от марксистки произход. Според Маркс работникът, откъснат от процеса на производство, изпитва отчуждение¹⁰. Както отбелязва философът: „Този факт не изразява нищо друго освен следното: произведеният чрез труда предмет, продуктът на труда се противопоставя на труда като *чуждо същество, като независима от производителя сила*. Продуктът на труда е трудът, който се е фиксирал, овеществил в даден предмет, това е *опредметяването* на труда. Реализирането на труда е неговото *опредметяване*“¹¹. По-нататък в текста Маркс отбелязва: „Това реализиране на труда се явява в плана на политическата икономия като „дереализиране“ на работника, *опредметяването – като загуба и подчиненост на предмета*, присвояването на предмета – като отчуждение“¹². Тази бележка отваря текста на философа към дискурса на фройдистката психоанализа. Както казва Фройд, меланхолията се появява като интериоризирана загуба¹³. Така алиенацията и меланхолията се оказват свързани по начин, при който меланхолията сякаш произлиза от откъсването на работника от труда му, т.е. от отделянето на пролетариата и марксисткото дело. Проблемът за меланхолията, възникнала при капитализма, често се среща в изкуството. Най-добрият пример е изкуството на Кей Еске (Kay Eske) (анонимен творец, активен предимно във Фейсбук¹⁴). Дан и Шерил Мийкър откликват на същото понятие за меланхолия, като демонстрират своето бездействие, породено от пазара. Нещо повече, те изтъкват проблема за нарастващата бездомност сред ветераните от войната в Афганистан, а това е друга важна част от проблематиката на изкуството, свързано с „Окупирай Уолстрийт“. През 2008 г. в Полша творецът Францишек Орловски (Franciszek Orłowski) се обръща към същия проблем с акцията „Целувка от любов“. По улиците на родния си град Познан Орловски разменя дрехите си с тези на бездомници. Така Орловски изпълнява това, което може да се нарече марксистко дело. В книгата си *Действителността на комунизма*, в главата, озаглавена *В търсене на акта*, Бруно Бостийлс (Bruno Bosteels) дискутира „същинския акт“, въведен от Славой Жижек¹⁵. Бостийлс съпоставя дефиниции на акта, експлицитни в различни текстове на словенския философ. Един от многобройните фактори на дефиницията се състои от „акта преди акта“ – тоест „това, което бихме могли да наречем първичен архи-

¹⁰ На български език: К. Маркс, Икономическо-философски ръкописи от 1844. В: Избрано: Карл Маркс. Човекът и бъдещето. Съст. Бернард Мунтян, Петър-Емил Митев, Борис Попиванов. София 2013.

¹¹ Ibid., с. 127-128.

¹² Ibid., с. 128.

¹³ S. Freud, *Mourning and Melancholia*, in: *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud (The Standard Edition)* [J. Strachey- ed.], London 1976, p. 249-253.

¹⁴ Кей Еске (Kay Eske) е акроним от Комунистически секс клуб (Komunist Sex Klub) – страница във Фейсбук на фиктивна организация, основана от артиста и наскоро затворена.

¹⁵ B. Bosteels, *The Actuality of Communism*, New York, 2011, p. 170-224.



Францишек
Орловски
(Franciszek
Orłowski)

акт, част от реалния генезис на раждащия се субект”¹⁶. Актът преди акта може да се интерпретира с понятието за марксистко дело. Клара Цеткин си спомня във „В началото бе делото“ – мотото на Първия Интернационал, учреден от самата история, и отстоява, че „основаването на Комунистическия Интернационал е предшествано от дело с огромно историческо значение, а именно ноемврийската революция в Русия”¹⁷.

Следователно „актът преди акта“ трябва да се интерпретира като революционен архи-акт. Францишек Орловски ясно вписва акцията си в революционния дискурс. Той съшива събраните дрехи във формата на палатка, кръстена „Проект О”, и така създава подслон в стил пачуърк. Творбата сякаш установява важна дискусийна точка с книгата *Сблъсъкът на цивилизациите и пренареждане на световния ред* от политолога Самюъл П. Хънтингтън. Скандална част от текста му гласи: „По време на студената война светът беше разделен на първи, втори и трети свят. Тези разделения вече не са валидни”¹⁸. Човек би казал, че Орловски съшива палатката от пачуърка на цивилизациите на Хънтингтън. Палатката е просмукана от миризмата на онези, отлъчени от обществото, с броя на свръхнаселението, въведен от Томас Малтус¹⁹. Жестът на Орловски изглежда паралелен на самия акт на Маркс, който започва гореща полемика с Малтус за понятието за свръхнаселение. Според Джеймс Бел „Маркс показва, че свръхнаселението е необходим продукт на натрупването”²⁰,

¹⁶ Ibid., с. 199.

¹⁷ C. Zetkin, From the International of the Word to the International of the Deed. <http://www.marxists.org/archive/zetkin/xx/xx/international.htm>, [access: the 18th of October, 2013]

¹⁸ S. P. Huntington, The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, in: *Foreign Affairs*, Summer 1993, p. 23.

¹⁹ T. R. Malthus, *An Essay on the Principle of Population*, Oxford, 1999, p. 131.

²⁰ J. Noble, Marxian Functionalism, in: *Marx After Marx* [ed. T. Ball, J. Farr], Cambridge, 1984, p. 110.

и после: „Ще нарека тази демонстрация на последствията на свръхнаселението за натрупването на капитала марксистическа *функционална теория* за свръхнаселението“²¹. Тези две понятия – „свръхнаселение“ и „излишък от население“ – са почти идентични – те се различават като средства за интерпретация на публичната сфера. Маркс разкрива теорията на Малтус като идеологическа, т.е. определена от фалшиво съзнание, показвайки категорията на свръхнаселението като съществено обвързана с производството на принадена стойност и натрупването на капитала. Франтишек Орловски извършва паралелен жест. Той създава пачуърк, който в контекста на хуманитарните науки може да се интерпретира като представяне на постколониалното, неолиберално общество – т.е. напълно различен. Моделът отхвърля превъзходството на икономическите и социални разлики и служи за основа на едно различно, но недиференцирано общество. Орловски сякаш размишлява върху факта дали този модел може да се използва за убежище, дали в кризата обществото трябва да преразгледа собствените си парадигми. Самият жест на размяна на дрехи с бездомните трябва да се разглежда като значим опит да се установи множествен субект. Орловски не само раздава дрехите си на нуждаещите се. Той дефинира и себе си като нуждаещ се.

За изложбата *Блясъкът на текстила* в галерия „Захента“ през пролетта на 2013 г. Орловски съшива пачуърк от завеси, увесени над главния вход на изложбената зала. Творбата, наречена *Ограждане на входа*, действа като бариера поради отвратителната си миризма. Съществува и вариант да се влезе в изложбата през странична врата въпреки ефекта на акцията на Орловски. Тя напомня акцията *Imponderabilia* на Марина Абрамович и партньора ѝ Улай през 1977 г. в Градската галерия за модерно изкуство в Болоня. Абрамович и Улай стоят голи под рамката на вратата и така принуждават посетителите да си проправят път между голите им тела. Самият жест има статут на вмешателство в интимните отношения на влюбените и посетителите дори са принудени да ги гледат в очите. От друга страна, актът предефинира посетителите на изложбата и ги принуждава да влязат в пространството ѝ със собствените си сексуални тела, превръщайки ги така не само – както в Белия куб – в носители на апарати на възприятие. Входът на изложбата, проектиран от Орловски, е като паралелен жест. Посетителите са екипирани с телата си и така носят както икономическия и социалния си статут, така и политическите си възгледи. Работата на полския творец повдига значимия въпрос за етическото измерение на градското пространство. Самият жест на отдръпване на завесата е тясно свързан в полския контекст със завесите на входа на църквите. Така отместването на драперията разкрива етическата система, скрита отзад и задействана от жеста на преминаване през нея. Етическата система в действие сякаш е идентична с тази, въведена от френския философ Ален Бадиу, за да я противопостави на това, което той нарича „етика на различието“. Бадиу твърди, че основният ѝ принцип е „законът за подпомагане на различията“²², който „изисква признаването на другите“ (срещу расизма, който отрича другите), или „на етиката на различията“ (срещу национализма, който изключва имигрантите, или сексизма, отричащ равнопоставеността на половете), или на мултикултурността (срещу налагането на унифициран модел на поведение и интелектуален подход). Според Бадиу „цялото

²¹ Ibid, с. 111.

²² A. Badiou, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, London, 2001, p. 20.

етическо твърдение, базирано на признаването на другите, просто трябва да бъде премахнато. Защото истинският въпрос, продължава авторът, а той е доста сложен, е много повече от *разпознаване на Еднаквостта*²³. Бадиу избира това, което може да се нарече „по същество множествен субект“, т.е. революционния субект, какъвто е пролетариатът и който е способен да извърши марксистко дело. Франтишек Орловски също пропагандира множествения субект. В акцията си „Целувка от любов“, Орловски не се задоволява да раздаде собствените си дрехи на бездомните, той чувства нуждата да носи техните дрехи, за да установи множествения субект.



Педро Рейес
(Pedro Reyes)

Мексиканският творец Педро Рейес (Pedro Reyes) работи върху идеята на единството от години. През 2008 г. в град Кулиакан (Culiacán), скандално известен поради високата смъртност, причинявана от огнестрелни оръжия, той събира 6000 оръжия и ги претопява, за да създаде почти 50 различни музикални инструмента. През 2012 г. организира концерт, на който се изпълнява песента на Джон Ленън *Imagine*. Концепцията за обединяване, музикално изразена и интерпретирана в *Imagine* като отказ от собствеността – „Представи си, че няма собственост/ Дали ще можеш/ Без алчност или глад/ Братство между хора/ Представи си всички хора да споделят света“ – е използвана от изкуството, свързано с каквато и да било криза. Най-известният пример е филмът на Сидни Полак *Уморените коне ги убиват, нали?*, описващ танцовия маратон по времето на Голямата депресия. По подобен начин около 40 години по-късно британският артист Фил Колинс заснема танцовия маратон в Рамала с девет палестинци. Музиката, възприемана като вълна, поражда подобна вибрация в телата на хората и ги обединява в многолик субект. Този процес напълно отразява мисълта на Бадиу, че любовта няма външен враг, а само вътрешен. Както той казва: „аз съм този, „вътрешното ми аз“, който предпочита идентичността пред различието, който предпочита да наложи своя свят срещу света, реконструиран през филтъра на различието“²⁴.

²³ Ibid., с. 25.

²⁴ A. Badiou, *In Praise of Love*, p. 60.

Отношението, предложено от Бадиу, безспорно има диалектически характер. В творчеството си Педро Рейес се занимава със структурата на бутилката на Клайн (Klein Bottle) – математическа илюстрация на диалектичкото взаимоотношение – между себе си и другия – вътрешното и външното.

Преходът от индивидуалния към множествения, т.е. революционен субект не е изолирано явление. Той може да се възприеме като особена форма на критика на капитализма – понятията за слава и силно конкурентното общество. Има и други забележими промени в парадигмите на изкуството и визуалната култура след финансовата криза от 2008 г. Една от тях е връщането към бавното.

Израелският художник и хореограф Йехуд Дараш (Ehud Darash), живеещ в Берлин, организира пърформанси *За падането (About Falling)*. Той изпълнява акциите си като коментар на Арабската пролет и „Окупирай Уолстрийт“. Пърформансите се записват, а бавното движение на хората ги правят недоловими. Хората, участващи в пърформанса, падат изключително бавно на паважа. Нетърпението и раздразнителността, предизвикани у зрителя, са фактор, породен от навиците създадени от капитализма. В книгата си *Хегемонията на здравия разум: Мъдрост и мистификация в ежедневието* Дийн Мандерс (Dean Manders) цитира дискусията на Маркс с Бенджамин Франклин – авторът на може би най-влиятелното понятие за времето: „времето е пари“, което въвежда в есето си *Съвети, писани от стария за младия търговец*. Според Мандерс това, което Франклин „не разбира, е, че парите не са само „удобно техническо средство“, а и стока“²⁵. „Ако Франклин го беше разбрал, пише Мандерс, той щеше да знае, че времето е пари в това общество, защото, буквално, *парите са време*. Реалността показва не толкова, че всяка секунда е от значение, а че самите пари са *кристализирано работно време*. Затова в крилатата фраза „времето е пари“ ние просто визирираме работното време, а не просто отлитането на времето. В това общество времето е или работно време, или *изгубено* време. (...) Часовникът тиктака, броячът се върти. Един пропилян час е един час загуба в *заплата или печалба*. На това Маркс възразява, че в капиталистическото общество работното време е абстрактно – това, което наистина има значение на пазара, е средното работно време, необходимо за производството на дадена стока.“²⁶

Следователно идеята за бавното изглежда антикапиталистическа по същество. Идеята за бавната храна е създадена от лявоориентирания Карло Петрини (Carlo Petrini), който публикува кулинарни статии в комунистически вестници като *Il manifesto*.

Пърформансът на Дараш, който следва принципите на бавното и падането, вместо на бързото, засилващото се или издигането, допринася за развиването на едно по-широко течение в изкуството след 2008 г. Той може да се впише в поредицата пърформанси, подчертаващи необходимостта от въздържание от труд в капиталистическото общество, труд, който поддържа натрупването на капитал. Подобни творци са Тамаш Сзентьоби (Tamás Szentjóbby), Тамаш Касзас (Tamás Kaszás) или Младен Стилинович (Mladen Stilinović). Един от най-интересните коментари по проблема са творбите на Кей Еске – плакати с лозунги като „Системата работи, защото ти работиш“, „Никой не управлява, ако никой не се подчинява“ и др.

²⁵ D. F. Manders, *Hegemony of Common Sense: Wisdom and Mystification in Everyday Life*, San Francisco, 2005, p. xiv.

²⁶ Ibid.

Акцията е осъществена през 2011 г. в Зукоти (Zuccotti), парк в Ню Йорк, като част от движението „Окупирай Уолстрийт“ – зад кулисите на Уолстрийт, затворена за протестиращите и охранявана от полицията.

Влизане в Уолстрийт От картографиране на пустошта на реалността към картографиране на реалността

Зукоти има статут на частно притежаван обществен парк. Следователно протестиращите се намират и в тялото на града, и в неговата семантична пулсация. Въпреки че първоначалната идея е да се окупира Уолстрийт и Чейс Манхатън Плаза, полицейската намеса я осуetyава. Тъй като Уолстрийт е затворена, творците решават да използват различни художествени техники, за да завземат пространството, което е и символически, и визуално ограничено. Една от най-интересните инициативи е „Картографиране от обикновените хора“. Тя започва на 5 октомври, повече от две седмици след началото на окупацията на парка, стартирала на 17 септември. Групата е основана през май 2010 г. по повод *Проекта за картографиране на щетите от петролния разлив в залива*. Идеята е проста: „Картите често се използват от властимащите, за да упражняват контрол върху дадена територия или да контролират териториалния разказ“ – заявяват организаторите. „Картографирането от обикновени хора“ се опитва да обърне динамиката, като използва картите като средство за комуникация и доказателство за алтернативна, насочена към общността дефиниция на територия. Досега средствата ни са били използвани, за да оспорваме официалните карти или реторика, като позволим на общностите да картографират места, които не са включени в официалните карти. В Лима, Перу, членовете на незаконни селища правят карти на общността си като доказателство за местоживеенето си, а в областта на Залива в САЩ местно произведени карти се използват, за да се документират щетите, които държавата не оповестява.”²⁷ Така проектът за картографиране на „Окупирай Уолстрийт“ изразява демократичните искания на града. Инициативата „Картографиране от обикновените хора“ разкрива структурата на властта, скрита в картите, базирани на свой собствен принцип – който много често е движението на капитала. Балоните, пълни с хелий (оборудвани с камери) и необходими за осъществяването на проекта, са относително евтини – 125 долара. В дадения случай става дума за труда и времето, дарени от 50-75 граждани за начинанието. Така картата, платена с труд, отразява обикновените хора и е в контраст на картите, спонсорирани от големия капитал, които разкриват или скриват това, което той им диктува. Цветните балони създават наивен и крехък образ, напомнящ ни за творбите на Банкси (Banksy) в ивицата Газа. Детинското звучене на творбата носи идеята за зрелостта, присвоена от капитализма и определена като финансова независимост. Картографирането от обикновените хора може да се интерпретира като своеобразно допълнение на *Подобие и симулация (Simulacra and Simulation)* от Жан Бодрияр. Философът изпълнява мисловен експеримент (*Gedankenexperiment*), като използва фигурите на имперски картографи в стила на Борхес. Както той доказва: „Симулацията вече не е на територия, не е същество или материя за отправна точка. Тя е генерирането по модели от реалното без произход или реалност: тя е над реалността. Територията вече не предхожда картата, нито

²⁷ <http://publiclab.org/wiki/balloon-mapping> (5 октомври 2013 г.)

пък я надживява. Картата предхожда територията – предхождане на подобие – тя заплашва територията и ако трябва да се върнем към баснята, днес частиците от територията бавно се губят сред картата. Следите на реалното, а не на картата оцеляват тук там в пустошта, не тази на Империята, а нашата. Пустошта на самото реално.”²⁸ Картографирането на обикновените хора може да се интерпретира като картографиране на реалното и така го затвърждава. Инициативата борави с реалното според дефиницията от марксизма – социалното и икономическото такова. Снимките, отразяващи социалното и финансово състояние на хората и местата, ни позволяват да определим територията с понятия като иск, реапроприация, революция, борба, и се избягва сухият и изтърган модел на картографиране – признаването на собствеността. И така Картографирането на обикновените хора може да се разглежда като значима промяна – от картографирането на пустошта на реалното към картографиране на реалното. Така създадената карта следва принципа на демокрацията – отказ да се признаят отдавна обозначени граници, по-скоро показване на териториите като зони на различни конфликти на различни интереси – и така се придържа към концепцията за радикална демокрация, въведена от Шантал Муф и Ернесто Лакло.²⁹

Вики да Силва
(Vicki da Silva)



Друг интересен проект, свързан с реапроприацията на града, присвоен от капитала, е проведен от нюйоркската художничка Вики да Силва (Vicki da Silva), която окупира Уолстрийт и Зукоти Парк със светлинни графити. Вики да Силва развива уникален процес между перформанс и писане на графити със светлина в градското пространство, който става видим върху снимката благодарение на процеса на заснемане. Авторката присвоява и територията, и нейното символно представяне. Първите ѝ светлинни графити от 1980 г. са основани на критиката на капитализма и изобразяват фразата „пари в брой”. За „Окупирай Уолстрийт“ Да Силва създава творби с лозунги, използвани от протестиращите: „Окупирай Уолстрийт!“, „Ние сме 99%“ и др.

²⁸ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Michigan, 1994, p. 1.

²⁹ Ch. Mouffe, E. Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London, 2001.

Картината *Окупирай Уолстрийт!* е като проникване в градското пространство, което е отказано на протестиращите. Авторката снима сградата на Стоковата борса в Ню Йорк през нощта, все още с ограждения. Светлинните графити нахлуват в пространството – прескачат огражденията и се изписват по стените на сградата. Така тя показва, че протестиращите биха могли да се намесят в реда, гарантиран от Уолстрийт. Самата форма на светлинни графити, които нахлуват в пространството, но и спазват закона, повдига въпроса за правото на общо пространство – подобно на окупацията на Зукоти Парк.

Подобна акция – на интервенция осъществена с художествени средства – е проведена от Алекс Шефер (Alex Shaefer). Художникът от Ел Ей принася в жертва банки в своите картини. Тази поредица картини е допълнена от акцията по опожаряване на макета на сградата на Нюйоркската стокова борса, направен от кибритени клечки. Това, което изглежда да е израз на протест, всъщност е саможертва от страна на самия капитализъм, който според Маркс е осъден на провал поради вътрешните си противоречия.

Нужно е да споменем, че движението „Окупирай Уолстрийт“ развива свои собствени мотиви в областта на уличното изкуство. Най-типичният е представянето на палатката на ОУС / OWS, покрита с лозунги. Думите, вписани в балончетата, са изтънчени – те са изразителни, но и свързани с философската традиция на марксизма. Едно от балончетата носи лозунга: „Ти не си заем“ / „You are not aloan“. Правописната грешка е симптоматична. Играта на думи фиксира значението между „ти не си кредит“ и „ти не си сам“ и така ни прехвърля към алиенацията, дефинирана от Карл Маркс. Според немския философ и противоположно на общото мнение понятието не е обичайното чувство на изолация или самота в обществото, а най-вече същественото откъсване от процеса на производство³⁰. Според Маркс опасността се крие във факта на трансформиране на пролетариата, който не притежава нищо друго освен работна сила, в стока³¹. Така графитът „Ти не си заем“ / „You are not aloan“ се превръща в предупреждение за пролетариата на капиталистическото предметяване. Друга вариация на графити в палатката на ОУС е балончето с крилатата фраза: „Дай ми А“. „А“-то присъства в американската култура в различни контексти – мажоретки, училищни оценки и други. „А“-то в творбата наподобява анархисткото лого – „А“ в кръг. Буквата е от изключително значение за новата азбука и за новия ред. „А“, изписано в „О“, може да се проследи до текста *Що е собственост?* на Прудон от 1840 г. Авторът казва: „Както човекът търси справедливост в равенството, така и обществото търси ред в анархията“³². Тези лозунги присъстват в много градове в САЩ и са създадени най-вече върху сгради с ниска стойност. Те действат като особен вид реклама на антикапиталистическото общество върху най-евтините повърхности и в най-бедните райони в градовете и по този начин наново определят стойността на града – понятие, обезценено и присвоено от капитализма.

³⁰ На български език: К. Маркс, Икономическо-философски ръкописи от 1844.

³¹ К. Marx, *Capital*. Volume One, A Critique of Political Economy, New York, 2011, p. 83.

³² J.-P. Proudhon, *What is Property?*, New York, 2002, p. 209.

Да превърнем сивата зона в зелена. Да изкореним капитализма

С настъпването на финансовата криза в много страни дебатът за легализиране на марихуаната се разпалва отново. Докато твърдите наркотици са безмилостно критикувани от творците в тяхната критика на капитализма, марихуаната е поощрявана като наркотик, чийто пазар не е нито облаган с данъци, нито признат от корумпираните власти като черен.

През 2009 г. италианският уличен артист Блу създава стенопис в Богота, която по това време е сред лидерите в производството на кокаин, а от 2011 г. насам е най-големият производител на наркотици в света. Стенописът изобразява ръката на бизнесмен, който използва кредитната си карта, за да раздели кокаина на линии. Процесът на разделянето изглежда идентичен на процеса на разбиване на черепи, които са материалният източник на белия прах, видим на стенописа. Творбата е проста и експлицитна. Тя може да се интерпретира и като представяне на 1% срещу 99%. Повърхността на картата в началото е в ракурс, представлявайки триизмерно границата между живота и смъртта, а двуизмерната перспектива акцентира контраста между черната магнитна лента върху картата и белите линии наркотик и така подчертава връзката между капитала и кокаина. Наркотикът е и инвестиция, и условие за успех в бизнеса – замахът с картата и смъркането на кокаина се възприемат от зрителя като взаимозаменяеми.

В рамките на *С капитализма е свършено, ако го искаш* в Сан Франциско през 2010 г. група анонимни творци инициират акцията *Освободете тревата: Зарежете медицината (Free the Weed: Give Medicine Away)*. Няколко храста марихуана са засадени в близост до аптеки и пасажи във финансовия център на Сан Франциско като градско озеленяване или „зелените дробове“ на града.

По същото време популярен мотив на уличното изкуство стават графити със същия мотив върху стените, придружени от лозунга „узаконете медицинските графити“. Медицинските качества на марихуаната, поставени в контекста на финансовата криза от 2008 г., служат като лек за капитализма. Марихуаната и граничният ѝ статус – между печалбата, усвоена от легализирането на тютюна, и печалбата от поддържането на незаконния статус на твърдите наркотици – е важен фактор в изобличаването на лицемерието на капитализма.

Да бъде видимо

През 2009 г. базираната в Париж артистична двойка, под псевдонима Клер Фонтен (Claire Fontaine) като марката училищни канцеларски материали, създава неонова творба, която се оказва твърде политическа, за да бъде изложена по време на Арт Базел Маями Бийч. Репликата „Капитализмът убива любовта“, изписана с неонов тръби, е показана година по-рано в Берлин. Творбата е изнесена от експозицията в Арт Базел Маями Бийч и изложена в друга част на града. Лозунгът звучи по-скоро лирически, отколкото политически. Той осъжда убийството на множествения субект – общ за любовта и революцията – но го прави по почти недоловим начин за обикновения зрител. Това, което е важно тук, е доколко се вижда влиянието на капитализма върху изкуството, а двойката Фулвия Карневале (Fulvia Carnevale)



Клер Фонтен (Claire Fontaine)

и Джеймс Торнхил (James Thornhill) го показват ясно. Работата на Клер Фонтен, низвергната, а после реализирана в града, е симптоматична за разкриването на променящия се статус на града.

Художниците, интерпретиращи финансовата криза от 2008 г. като криза на капитализма вродена в режима, се опитват да разкрият „невидимата ръка на капитализма“, както пропагандира Адам Смит³³. Различните артистични прояви поддържат по-скоро марксистка критика на възгледите на Адам Смит, както е изложено от Маркс в *Коментари върху Джеймс Мил. Основи на политикономията* през 1844 г. Маркс съчетава понятията „комунизъм“ и „любов“, като твърди, че основният белег на производството, осъществено от хора, е предметяването на индивидуалността, радостта от „това да осъзнаваш задоволяването на човешки нужди с твоя труд, т.е. предметяването на човешката ти природа и от създаването на предмет според нуждите на друг човек“³⁴ и така затвърждава и двете в „мисълта и любовта си“³⁵. Революционното отношение към града напомня онова, дискутирано от Маркс – то е телесно, интимно и любящо. Така намесите на творците в градското пространство след кризата от 2008 г. придобиват статута на марксистко дело – революционен акт, който не само трансформира градската тълпа в общност, но и допринася за създаването на множествен субект.

Превод от английски **Албена Витанова**

³³ A. Smith, *Theory of Moral Sentiments*, Cambridge, 2002, p. 215.

³⁴ K. Marx, *Comments on James Mill, Éléments D'économie Politique*, <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/james-mill/> (5 октомври 2013 г.)

³⁵ Ibid.

Визуална
анализа
на
градското
пространство