

Т. К. Аллахвердиев ^а

<https://orcid.org/0000-0002-3310-7571>

✉ allerm64@gmail.com

О. Н. Сыч ^а

<https://orcid.org/0000-0002-5470-8077>

✉ olgasychsova@gmail.com

^а независимый исследователь (Россия, Москва)

РАДИКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ИНСТИТУЦИИ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ, КОНТЕКСТЫ И СВЯЗИ

Аннотация. В статье исследуется проблема взаимодействия между современным радикальным искусством и художественными институциями. В первую очередь разбирается связь исследуемой проблемы с историей направления в концептуальном искусстве, известного как «институциональная критика». Далее внимание уделяется проблеме теоретизации деятельности зарубежных субкультурных объединений, работающих на пересечении рок-музыки, индастриала и радикального искусства. Для соответствующего анализа авторы рассматривают три примера, иллюстрирующих три разные формы взаимодействия: коллектив COUM Transmissions с ICA London в Великобритании 1970-х годов; арт-группа «Война» с государственной премией «Инновация» в России первой половины 2010-х; Антолина Баевр и Дмитрий Федоров с неназванным музеем в России второй половины 2010-х. Соответственно, авторы приходят к выводу о существовании статичного, маневренного и аллергического взаимодействия.

Ключевые слова: институциональная критика, радикальное искусство, акционизм, субкультура, индастриал, аудиовизуальное, «Гениальные диЛЛетанть», Throbbing Gristle

Для цитирования: Аллахвердиев Т. К., Сыч О. Н. Радикальное искусство и институции: взаимодействия, контексты и связи // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 111–129. EDN: KGIZOM.

Поступило 16 февраля 2024 г.; принято 30 апреля 2025 г.

T. K. Allakhverdiev ^a

<https://orcid.org/0000-0002-3310-7571>

✉ allerme64@gmail.com

O. N. Sych ^a

<https://orcid.org/0000-0002-5470-8077>

✉ olgasychsova@gmail.com

^a *Independent Scholar (Russia, Moscow)*

RADICAL ART AND INSTITUTIONS: INTERACTIONS, CONTEXTS AND CONNECTIONS

Abstract. The article explores the problem of interaction between radical art and institutions. The problem of the Radical as such is examined, taking into account the complexity and ideologization of the term. The authors try to trace how exactly the Radical was implemented in contemporary art practices, who exactly and why resorted to radicalization of their own artistic language, and by what social shifts and contexts was this radicalization conditioned. First of all, the connection of the problem with the history of institutional critique is analyzed — new contexts are proposed for scholarly engagement with the legacy of institutional critique as such, given its a priori radicality assumed by its creators. Next, attention is paid to the problem of theorizing subcultural groups working at the intersection between rock and industrial music and radical art. For further analysis, the authors consider three examples illustrating three different forms of interaction: COUM Transmissions with ICA London in the UK of the 70s; the art group “Voina” with the state prize “Innovation” in Russia in the first half of the 2010s; Antonina Baever and Dmitry Fedorov with an unnamed museum in Russia in the second half of the 2010s. Accordingly, the authors distinguish static, maneuverable and allergic interaction.

Keywords: institutional critique, radical art, actionism, subculture, industrial, audiovisual, Geniale Dilletanten, Throbbing Gristle

To cite this article: Allakhverdiev, T. K., & Sych, O. N. (2025). Radical art and institutions: Interactions, contexts and connections. *Shagi / Steps*, 11(2), 111–129. EDN: KGIZOM. (In Russian).

Received February 16, 2024; accepted April 30, 2025

Введение

Среди последних попыток ответить на вопрос «Что есть радикальное?» — публикация в формате круглого стола в журнале «ARTMargins», издаваемом «MIT Press», в которую вошли рассуждения более чем двадцати видных современных философов, искусствоведов, художников и критиков [Albergo et al. 2021]. Но кажется, что мы все еще очень далеки от однозначного ответа — так, редакционная коллегия «Журнала по исследованию радикализма» (The Journal for the Study of Radicalism) особенно приветствует «статьи, в которых переосмысливаются определения и теории радикализма» (We especially welcome articles that reconceptualize definitions and theories of radicalism)¹. Мы вновь и вновь приходим к моменту, когда в разговоре об искусстве легитимным становится использование методологического инструментария политической теории. Представляется, что любой исследователь институциональной критики² рано или поздно оказывается в точке осознания непримиримой вражды, закономерного в свете дискурсивного поворота³ антагонизма между Художником и Институцией, которая все чаще, перефразируя героя культового американского сериала о потерявшем социальные координаты учителе химии, заявляет: «I am the art»⁴.

Умы как умудренных опытом теоретиков, так и совсем молодых художников по сей день продолжает волновать проблема взаимоотношения искусства и институции. Общественный запрос материализовался в 1969 г. с выходом статьи профессора Иллинойского университета Джорджа Дики «Определяя искусство». В ней он обозначил новый взгляд на сущность искусства, который получил название институциональной теории искусства. Дики прямо заявил об институциональном факторе признания артефакта в качестве произведения искусства. Кроме институционального фактора в широком контексте, Дики говорит об оценке и, в частности, об оценивающем субъекте, который, по нашему мнению, в силу собственной социальной вовлеченности непременно подключает к процессу онтологизации искусства идеологические экстерналии, поддерживая тем самым функционирование культурных идеологических аппаратов государства [Альтюссер 2011]. При этом даже самый проницательный теоретик, коим может быть и сам художник, «видящий

¹ См. сайт журнала (URL: <https://msupress.org/journals/journal-for-the-study-of-radicalism>).

² Институциональная критика — течение современного искусства, зародившееся в конце 1960-х годов: критика институций искусства посредством художественного высказывания. К настоящему времени институциональная критика приобрела черты междисциплинарной дискурсивной практики, повлиявшей как на становление институций нового типа, так и на конструирование идентичности художника.

³ Дискурсивный поворот — ситуация в искусстве 1990-х годов, выразившаяся в расширении социальной функции искусства и приоритетном внимании к дематериализованным медиумам (лекции, симпозиумы, дискуссии, беседы, мастер-классы и т. д.).

⁴ В знаменитом американском сериале «Во все тяжкие» (Breaking Bad; 2008–2013) скромный учитель химии заболевает раком и становится наркобароном. Самая известная его фраза «I am the danger!» подытоживает внутреннее разложение героя.

идеологический механизм насквозь, не в состоянии сам ускользнуть от него: в своем ненаучном существовании он в той же мере (идеологический) субъект, как и все остальные» [Долар 2012]. Именно ускользание, артикулированное Делёзом и Гваттари, стало важнейшей стратегией (анти)взаимодействия радикально настроенных художников с институтами в последующие десятилетия.

В 1964 г. Артур Данто выпускает статью «Мир искусства», объединившую под небом соответствующего «мира» сложную сеть художников, кураторов, коллекционеров, музейных работников, меценатов, представителей аукционных домов, оценщиков, реставраторов, критиков, искусствоведов и философов искусства, которые связаны между собой определенными эфемерными нитями, делающими «искусство» возможным. По Данто, эти нити поддерживают существование специфического режима мира искусства: «Способность видеть нечто как искусство требует чего-то такого, что недоступно глазу, — атмосферы художественной теории, знания истории искусства; для возникновения этой способности нужен мир искусства» [Данто 2017: 64]. И если политический радикализм — это намерение трансформировать или заменить фундаментальные принципы общества или политической системы, часто посредством революции или радикальных реформ, то радикальное в искусстве стремится вывернуть наизнанку упомянутый выше «мир», демистифицировать его институциональное ядро и предложить новые категории осмысления художественной активности человека, децентрализованные и нетовариизируемые, свободные от борьбы за власть и суверенитет.

Если продолжать следовать обозначенной Дики и Данто логике, неудивительно появление художников, несогласных с гегемонией институционального Демиурга и желающих разрезать купол, очерчивающий границы этого мира, словно Лучо Фонтана — холст. Заключенное в его рамки «институциональное» искусство, все больше напоминающее гипертекст, закономерно нашло желающих проникнуть между его строк, поставить под сомнение глобальное высказывание, производимое им на языке транснационального капитализма и рационального распределения ресурсов, подвергнув его тщательному «эзотерическому» прочтению, идеолог которого, Лео Штраус, говорил, что «мы иногда видим противоречие между традиционным, поверхностным, доксографическим анализом кого-то из великих писателей прошлого и более осмысленным, глубоким, монографическим анализом» [Штраус 2012: 19]. Прозорливым художникам не потребовалось много времени, чтобы увидеть в таком *писателе* «невидимую руку рынка», — в 1971 г. Ханс Хааке представил свою знаменитую работу «Недвижимость на Манхэттене, принадлежащая Шапольски и др., социальная система в реальном времени, состояние дел на 1 мая 1971 г.». Три года спустя Майкл Ашер разберет стену, соединяющую выставочные залы галереи Клэр Копли в Лос-Анджелесе с ее офисными помещениями, сделав видимым бюрократический скелет сакрального тела искусства. С начала 1970-х годов институциональная критика заявила о себе во весь голос.

Как правило, институциональная критика, к настоящему моменту уже включенная во все возможные учебники и курсы по истории современного искусства, была лишена радикального трансгрессивного заряда. Она оставалась очагом концептуалистского сопротивления «изнутри», не направленным на подрыв *per se*⁵, но задающим болезненные вопросы всем до сих пор очарованным мистической патетикой белого куба. Как, по меткому замечанию Лео Стайнберга, произведение искусства бросает вызов жизни и воображению [Стайнберг 2021: 56], так и радикал бросает вызов миру искусства, скомпрометированному и бездушному, обрекая себя на неизбежные разочарования: «Столкнувшись со всемогущей системой, которая, похоже, способна переварить любую оппозицию и встроить в себя любой протест, нужно сделать вывод, словно бы ты не принадлежишь этому миру, словно была бы возможность разбить лагерь в каком-то другом месте, абсолютно внешнем по отношению к порочному кругу господства...» [Бенсаид 2012: 17]. Того же мнения придерживался Герберт Маркузе, подчеркивая, что «такие формы протеста и трансцендирования перестали быть негативными и уже не приходят в противоречие со *status quo*. Скорее они являются церемониальной частью практического бихевиоризма, его безвредным отрицанием, и *status quo* легко переваривает их как часть своей оздоровительной диеты» [Маркузе 2003: 43].

Оставаясь по большей части безвредным отрицанием, что подтверждает процветающая музейная экономика институций-монстров, институциональная критика со стороны радикально настроенных акторов мира искусства привела к появлению нового институционализма — практико-ориентированного, созидательного формата институциональной критики, работающего в плоскости создания институций нового типа. В его рамках отношение к институциям зачастую неоднозначно; само это явление предельно гетерогенное, несводимое к определенной программной догматике. Критическая линия восприятия нового институционализма чаще всего указывает на его принципиальную адаптируемость к неолиберальной действительности, несмотря на все стремление освободиться от идеологии, создать альтернативные механизмы работы, экспериментировать с иерархиями, восприятием и контекстами. Опираясь на Л. Болтански и Э. Кьяпелло, Паскаль Гилен сетует на то, что «критицизм искусства оказался впитан капиталистической идеологией и теперь стоит на службе неолиберальной системы труда» [Гилен 2015: 10]. При этом Марион фон Остен прямо интерпретирует тактическое использование институциональных пространств (например, для организации кинопоказов, семинаров, публичных проектов) в качестве стратегии критических по отношению к миру искусства левых, антиглобалистских и феминистских художе-

⁵ Хито Штейерль: «Это процесс культурной или символической интеграции критики в институцию или, скорее, на поверхность институции без каких-либо материальных последствий внутри самой институции или ее организации» [Steyerl 2006]. Однако появившаяся в середине 1990-х годов тенденция — новый институционализм, — как минимум ставит слова Штейерль под вопрос.

ственных коллективов на службе буржуазной общественности [Von Osten 2005]. Можно сказать, что исследовательница не видит возможностей для плодотворного сотрудничества с «идеологическим врагом», любые контакты с которым, по ее мнению, — это всегда игра на руку глобальному спектаклю.

Иногда попытки радикальных художников оспорить институциональную гегемонию закономерно вписываются в предложенную Жаком Рансьером концепцию «несогласия» — вооружившись в том числе теоретическим инструментарием, разработанным концептуалистами, такими как Роберт Смитсон, Джозеф Кошут, Дональд Джадд и другие, они «не согласились» с предлагаемыми институциональной доминантой формами распределения символического капитала, эстетикой измеримости [Гилен 2015: 11], с «хищным финансовым процессом дереализации» и «рекомбинантным корпоративным мнимым» [Берарди 2016: 13–14]. Их задачей стало выработать альтернативные стратегии взаимодействия. Но в других случаях осмысливать соответствующие прецеденты посредством методологий «несогласия» становится недостаточным.

Проблемы теоретизации субкультурных объединений

Целый спектр проблем и противоречий в процессах взаимодействия институций и радикальных художественных актов обнаруживается при анализе работы с явлением, обобщенным понятием «рок-культура», которое традиционно отделяется от медиумов современного искусства. Однако некоторые коллективы в силу концептуальности собственного эстетизиса (или антиэстетизиса) вышли за пределы традиционных для музыкальных проектов репрезентаций, подойдя к полю современного искусства вплотную. Историю взаимоотношений рок-музыки и музейных институций можно коротко охарактеризовать через обоюдные препоны неприятия и обратные манипуляции, призванные адаптировать продукты популярной культуры к иерархиям истории искусства или использовать музейные контексты как выгодную диспозицию для удара по истеблишменту.

Непростой характер взаимодействия музеев и рок-культуры во многом обусловлен проблемами теоретизации последней. В 1979 г. теоретик медиа Д. Хебдидж в своей симптоматичной монографии «Субкультура. Значение стиля» [Hebdige 2002] затронул вопрос непонимания исследователями путей анализа «реабилитированных» продуктов поп- и субкультуры, следствием чего стала их ошибочная оценка мерой «высокого искусства» [Ibid. 128–129]. Д. Хебдидж, вступая в полемику с авторами, пытавшимися оправдать ценность субкультурных артефактов с помощью привычных критериев, выдвинул тезис, согласно которому принадлежность таких объединений культуре обусловлена преимущественно их коммуникативной функцией. Несмотря на то что исследователь верно подметил несостоятельность попыток изучения подобных объединений исключительно в эстетическом ракурсе, он, тем не менее, косвенно проводил параллель между субкультурой и авангардистскими течениями по особенностям их

взаимосвязи с господствующей культурной системой — «от неприятия до включения» [Hebdige 2002: 129–130].

Подобно произведениям авангарда, субкультурный стиль постепенно и неизбежно затрагивает обработка и абсорбция массовой культурой, а затем коммерциализация с утратой революционности [Hebdige 2002: 130]. Так, в сугубо потребительский формат коллекции одежды от бренда «032с» были интегрированы визуальные работы коллектива из Западного Берлина Die Tödliche Doris [Barry 2020], входившего в андеграундное художественно-музыкальное объединение 1980-х годов «Гениальные диЛЛетанты»⁶ (Geniale Dilletanten), которое сформировалось как реакция и на англо-американское культурное доминирование, и на стагнацию самой культуры и социальных отношений ФРГ 1980-х годов. Подобная линия сопоставления с авангардом нашла свое продолжение не только в отдельных теоретических работах, но также стала удобным и действительным по сей день способом конвертации субкультурных явлений в выставочный формат.

Тем не менее концепция Хебдижа обнаруживает и ряд противоречий, главное из которых заключается в трактовке и основополагающей роли, отведенной визуальному стилю, — «абсолютизации стиля», как охарактеризовали этот недостаток субкультурных теорий Е. Л. Омельченко и С. И. Поляков [2017: 116]. Внешними особенностями характеризует масштабные молодежные объединения и В. Р. Дольник, классифицируя последние как «клубы» [Дольник 2009: 124–125]. Чтобы согласиться с приоритетом этого аспекта, достаточно обратиться к субкультуре панков, широко ассоциирующейся с конкретной атрибутикой, проникшей как в массовое потребление, так и в высокую моду. На первый взгляд, субкультурному стилю, олицетворяющему «отказ от правящей идеологии» и культурных нарративов [Hebdige 2002: 133], вполне соответствует имидж объединений сродни западноберлинским «ДиЛЛетантам», среди которых выделяются группы Die Tödliche Doris и Einstürzende Neubauten, пик деятельности которых пришелся на 1980-е годы (первая просуществовала до 1987 г., вторая функционирует до сих пор). Однако случай «ДиЛЛетантов» ставит под сомнение примат стиля ввиду фактического отсутствия у них какого-либо однозначного внешнего маркера принадлежности и общности, чтобы с его помощью убедительно вписать это объединение в представленную систему. Так, эпатаж участников Die Tödliche Doris, зачастую выбиравших эксцентричные наряды и экспериментировавших с гендерными репрезентациями, резко контрастировал с мрачным аскетизмом во внешнем облике Einstürzende Neubauten. Несмотря на сходство их (анти)-художественных и музыкальных стратегий, а также объединяющий эти коллективы западноберлинский контекст, в их работах также не прослеживается гомогенности стиля и тематики.

Подобные противоречия были выявлены и разрешены в относительно новом концепте сцены, которую, по мнению Е. Л. Омельченко и

⁶ Написание отражает намеренную орфографическую ошибку в оригинальном немецкоязычном названии.

С. И. Полякова, также образует общность этических и эстетических представлений [Омельченко, Поляков 2017: 113, 117]. В случае «ДиЛЛетантов» общим знаменателем является антиэстетика, многоуровневая деконструкция, сочетание примитива и сложных концептуальных решений. Кроме того, Омельченко и Поляков развивают мысль социолога культуры С. Торнтон и указывают на отчетливое желание адептов подобных объединений постулировать свою индивидуальность, что явно вступает в противоречие с категоричностью концепта субкультуры в вопросах стиля [Там же: 115], но легко подтверждается такими кейсами, как западноберлинский андеграунд.

На первый взгляд, разработка концепции сцены открыла возможности для комплексного анализа культурных сообществ, например, для изучения стилистического индивидуализма и отпадений от «канона», а также для включения в обзор широкого ряда аспектов, относящихся к различным сторонам бытования специфичных объединений [Омельченко, Поляков 2017: 115, 125]. Вместе с тем присущая данной концепции трактовка с акцентом на локальных паттернах и культурной географии одновременно отодвинула визуальные маркеры контркультурных течений на второй план, что создает сложности для их интерпретации такими институциями, как музеи и галереи. В результате определение явлений рок-культуры и их визуальность продолжают оставаться проблемным полем, аппарат исследования и репрезентации которого обречены на высокую степень подвижности и неизбежное ретроспективное по своей сути обращение к прежним аксиологическим категориям.

Среди недостатков прежних субкультурных теорий Омельченко и Поляков выделили их утрированную классификационную категоричность, при которой не учитывались смешанные взаимоотношения так называемых мейнстрима и андеграунда без четких демаркационных линий, но с попытками адаптации и заимствованием средств и каналов дистрибуции, продвигавших в том числе и эстетику контркультурных образований [Омельченко и Поляков 2017: 114–115]. В привычные процессы дистрибуции действительно инкорпорировалась критическая линия даже наиболее радикально настроенных групп, таких как британские бунтари 1970-х годов Crass и Throbbing Gristle (происходившие из небольших английских городов, эти коллективы работали и за их пределами), предпочитавших использовать общепонятные коммерциализированные системы для трансляции их же дестабилизации [Cogan 2007: 77]. Этот принцип можно экстраполировать и на двойственные взаимоотношения целой плеяды постпанк-коллективов с музейными площадками, которые они наводнили для проведения различных перформансов и акций.

В своей знаменитой монографии «Все порви, начини сначала: Постпанк 1978–1984 гг.» музыкальный журналист С. Рейнольдс на примере группы Talking Heads объясняет противоречивое отношение музыкальных коллективов к определению себя посредством ярлыка «искусство» связанными с ним коннотациями холодности и элитарности, противо-

речащими духу рок-н-ролла и превращающими музыку в подобие развлечения для художников [Рейнольдс 2021: 189]. В то же время признание своей деятельности искусством, например участниками британской группы Wire (основана в 1976 г.), частично освобождало приверженцев панка и постпанка от обвинений в излишней необоснованной манерности [Там же: 189]. Кроме того, проникновение в музеи и галереи можно рассматривать как своеобразную альтернативу пути рок- и поп-музыкантов, а также как воплощение довольно традиционной негласной оппозиции «поп-культура / музей».

Как отмечает Г. Морроу, повторяя вывод К. М. Мойста, в артефактах субкультур, таких как американские плакаты, отчетливо воплотилась интенция нивелировать понятия высокого и низкого, отличающая культуру постмодернизма (цит. по: [Morrow 2020: 59–60]). Визуальная сторона творчества «Гениальных дилетантов» и других адептов DIY с их рецепцией некоторых инноваций в мире искусства, с одной стороны, и определенное дистанцирование от развлекательной поп-музыки, с другой, предоставила музейным институциям наиболее удобный и внешне оправданный выход к феномену «рок-культуры» — профанной и элитарной одновременно.

Тем не менее работа с музеефикацией контркультурных коллективов неизменно осложнялась консервативным характером экспозиционных практик и систем хранения [Baker et al. 2018: 7]. Так, отношения субкультурных деятелей с институциями могли значительно затрудняться непозволительным для художников отказом соблюдать нормы авторского права, которым в различных формах апроприации первые без стеснения [Morrow 2020: 60] пользовались как манифестом против модернистской парадигмы, в том числе против законов и отношений внутри искусства капиталистической системы [Ibid.]. Не менее проблемный пункт — этические нормы, намеренно попираемые коллективами наподобие Throbbing Gristle в их телесно экстремальных перформансах (см. далее о перформативном проекте «Prostitution»).

COUM Transmissions. Статичное взаимодействие

Брайан Коган обращается к опыту английских панк- и индастриал-групп Crass и Throbbing Gristle, созданных выходцами из художественной среды и вдохновленных традицией хэппенингов 1960-х [Cogan 2007]. Последовательные анархисты, Crass расформировали группу в тот момент, когда институционализирующая популярность начала противоречить их идеологическим задачам. Напротив, участники Throbbing Gristle были далеки от четких идеологий. Их подход представлял скорее синкретическую антитезу поп-культурному идолопоклонству, коммодификации радикальных новаций панк-рока и акционизма, комплексной «медиавирусологии», описанной медиаведом Дугласом Рашкоффом, активно общавшимся с лидером Throbbing Gristle Джenezисом Пи-Орриджем, которого он цитирует в своей книге: «Это может показаться притянутым за уши, — продолжает

он чуть более скромно, — но мы живем в мире, где все — язык и метафора. Язык используется для манипуляции вещами в соответствии с идеей об их назначении, выработанной небольшой группой лиц: это наследуемое, безусловное и нерушимое право на власть» [Рашкофф 2003: 355]. В дальнейшем Пи-Орридж снимется в культовом немецком фильме «Декодер» (Decoder; 1984) вместе с легендой бит-поколения, писателем Уильямом Берроузом. Авторы фильма «Декодер» исследовали, как именно децентрализованная и обезличенная корпоративная машина власти манифестируется посредством поп-культурного калейдоскопа образов и аффектов.

Интерес Пи-Орриджа к радикальным исследованиям механизмов власти коренится в конце 1960-х годов, когда он, отчислившись из Университета Халла, основал вместе с Джоном Шапиро перформативный коллектив COUM Transmissions, к которому спустя некоторое время присоединились Кози Фанни Тутти и другие участники. После нескольких музыкально-перформативных акций дадаистского толка, приковавших к ним внимание как интересующейся маргинальной культурой публики, так и полиции, COUM получили «грант экспериментального искусства» от финансируемой государством Ассоциации искусств Йоркшира, что стало их первым документированным соприкосновением с художественными институтами [Ford 1999: 60]. После этого, в 1973 г., COUM принимают участие в государственном музыкальном конкурсе и мероприятиях городского совета Халла, связанных с празднованием вступления Великобритании в Европейское экономическое сообщество. Учитывая неконформистскую направленность коллектива, его стремление к радикальной трансгрессии и противопоставление собственного соматического эстетизма обывательскому образу жизни, можно предположить, что контакты группы с государственными учреждениями носили подрывной характер. Однако при этом нет информации о том, что участники объединения отказались от денег, выделенных в качестве гранта.

После переезда в Лондон COUM, вдохновленные достижениями венских акционистов, начинают уделять больше внимания шоковому аспекту перформативных практик, несмотря на продолжающееся преследование со стороны полиции. Именно тогда они начинают активные проникновения на институциональные территории, как бы прощупывая их на прочность, исследуя гибкость их горизонтов. Энтузиазм быстро сменился фрустрацией, когда группа оказалась в бюрократической веренице аккредитаций и согласований. Тем не менее участие коллектива на Stadfest в немецком Ротвайле, куда они попали благодаря гранту в 750 фунтов от Британского совета, укрепило репутацию COUM как одной из самых инновационных перформанс-групп на лондонской арт-сцене [Cuzner 2017]. Тогда они убедили Совет искусств и Британский совет отнестись к ним серьезно и продолжить поддержку.

В дальнейшем COUM концентрировались на откровенных, часто членовредительских перформансах, исследующих темы табу, порнографии, природы отвратительного, пределов нормативности и социального быта,

а Пи-Орридж постепенно приобретал славу радикала, «экстремиста низменной эстетики» [Зарре 2016: 133]. Несмотря на уголовное преследование по обвинению в распространении порнографических материалов через почту, в 1975 г. COUM выставляются на Девятой Парижской биеннале. Однако кульминацией работы коллектива стала знаменитая выставка «Prostitution», прошедшая в Институте современного искусства (Institute of Contemporary Arts, ICA) — одной из самых прогрессивных художественных институций Великобритании. Одноименный перформанс включал в себя предельно физиологические манипуляции с телами исполнителей, демонстрацию порнографических изображений, привлечение представителей маргинальных слоев общества в качестве персонала. В этом же году Маргарет Тэтчер становится лидером Консервативной партии, страна пребывает в состоянии экономической нестабильности, впереди кризис платежного баланса и многочисленные забастовки. В это время радикальное высказывание на пересечении между музыкой, современным искусством и оккультизмом становится для участников COUM, многие из которых впоследствии станут костяком «эзотерического подполья Британии» [Кинан 2021], единственно возможным способом говорения об утраченной телесности, о разрушительности постфордистской системы управления, внутренней и агрессивной внешней политике тэтчеризма.

Государственный характер финансирования выставки стал поводом для критики чиновников в сфере культуры со стороны парламентских бюрократов. Моральная паника, впоследствии охватившая консервативные круги британской общественности, привела к знаменитой цитате парламентария Николаса Фейрберна о том, что участники COUM Transmissions были «разрушителями цивилизации» (*wreckers of civilisation*) [Ford 1999: 12]. Тем не менее никаких санкций по отношению к ICA применено не было — институция продолжает работать и сейчас, а выставка «Prostitution» стала одной из самых значительных вех в ее истории. Несмотря на то что после скандала финансирование этой выставки и связанных с ней проектов прекратилось, можно сказать, что в данной ситуации выгодоприобретателями стали как радикальные художники, так и сама институция. Учитывая тот факт, что участники коллектива не считали сотрудничество с институциями противоречащим собственному радикальному мировоззрению, мы характеризуем обозначенную форму взаимодействия как статичную — и художник, и институция остаются в своих собственных неизменных ролях, не пытаясь прямолинейно влиять на принципы деятельности друг друга. И если «художественное качество определяется положением артефакта в институциональном контексте» [Гилен 2015: 58], а «качество произведений зависит от иерархического положения института» [Там же], то можно сказать, что деятельность COUM Transmissions в рамках выставочных и публичных программ ICA стала катализатором развития прогрессивного характера репутации обеих сторон.

Арт-группа «Война». Маневренное взаимодействие

Иные варианты взаимодействия художника и институций можно проследить в российском контексте. Важно учитывать неустойчивое состояние арт-рынка и его системы отношений в 1990-е годы, возникшее в стране в меняющихся экономических и политических условиях [Митенко 2019]. В этой связи весьма показателен феномен раннего московского акционизма, который, несмотря на отсутствие прямой связи между его деятелями и институциями в силу обозначенных обстоятельств, тем не менее можно считать ключом к пониманию радикальных художественных практик в России [Дьяконов 2013; Митенко 2019].

Хрестоматийным примером подобного искусства стала известная акция движения «Э. Т. И.» («Экспроприация Территории Искусства») на Красной площади 18 апреля 1991 г. Основу акции против запрета использования obscene выражений в общественных местах составило нецензурное слово из трех букв, выложенное телами участников арт-группы и случайных прохожих [Баскова 2015: 37–38; Ковалев 2016]. Работа приобрела в глазах общественности и правоохранительных органов дополнительные идеологические подтексты, а один из организаторов события, Анатолий Осмоловский⁷, оказался фигурантом уголовного дела, правда, вскоре закрытого [Баскова 2015: 38–40; Ковалев 2016]. Этому радикальному художественному жесту во многом наследуют акции 2010-х годов, зачастую предполагавшие непосредственное взаимодействие и конфликт с художественными институциями.

В начале 2011 г. российскую акционистскую арт-группу «Война» номинируют на государственную премию «Инновация» в категории «Произведение визуального искусства» за их знаменитую акцию, в ходе которой на санкт-петербургском Литейном мосту был изображен мужской половой орган 65 метров в длину и 27 метров в ширину. Спустя некоторое время появляется информация, что «Война» исключена из шорт-листа премии за нарушение регламента [Саминская 2011a]⁸. Параллельно происходил судебный процесс над обвиненными по статье «Хулиганство» участниками группы Олегом Воротниковым и Леонидом Николаевым, арестованными в октябре предыдущего года за акцию «Дворцовый переворот» [РИА Новости 2011; Саминская 2011b]. Проанализируем медийное поле на предмет отношений группы «Война» с «Инновацией» и ее учредителем — Государственным центром современного искусства (ГЦСИ) в связи с номинацией.

⁷ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

⁸ Нарушением регламента признали следующий факт: «В соответствии с условиями конкурса “Инновация” заявители обязаны получить согласие всех авторов, заявленных на участие в конкурсе. Однако после опубликования списка номинантов из публикации ряда СМИ выяснилось, что никто из членов арт-группы “Война” не давал своего согласия на участие в конкурсе» [РИА Новости 2011].

Наибольшую известность основанная в 2007 г. «Война» получила из-за акций в публичных местах, выражающих радикальное несогласие с осуществляемой действующим правительством государственной политикой. Потенциальное участие «Войны» как антагонистичной государству силы в проектах, реализуемых при поддержке Министерства культуры и ГЦСИ, можно рассматривать как идеологически противоречивое, непоследовательное. Эта позиция нашла место в заявлении Алексея Плущера-Сарно, одного из основателей группы и ее идеолога:

Мы призываем всех честных художников, которые попали в шорт-лист, отказаться от участия в этом позорище. <...> Группа «Война» расценивает премию «Инновация» как попытку уничтожения самих идеологических основ свободного арт-цеха [Коммерсантъ 2011].

Как видно из заявления, Плущер-Сарно отрицал деятельность «Инновации» как таковой, приравнивая ее к лакмусовой бумажке для проверки художников на конформизм и «моральную неустойчивость» [Там же; Война 2011]. При этом другая участница объединения настаивала на аффективном потенциале их искусства, несовместимого с денежными поощрениями [Саминская 2011b; Война 2011]. В то же время член экспертного совета «Инновации», куратор и педагог Арсений Сергеев высказывал предположение, что арестованные участники могли бы получить освобождение в случае победы коллектива [Саминская 2011b]. Так и произошло, «Война» победила в номинации, а ее участники были выпущены под залог [Борисов 2011]. Впоследствии Воронников покинет Россию, а Николаев будет скрываться внутри страны, где погибнет.

Описываемая ситуация обозначила разрыв между теми художниками, которые считали, что компромисс с государственными институциями возможен, и теми, кто был убежден в том, что это неприемлемо. Номинация и победа «Войны» породила обширную дискуссию в профессиональном сообществе и стала одним из первых знаков разрыва консенсуса. Две стороны единого до того момента организма практически исчерпали средства для взаимопонимания и удалились друг от друга — как физически, так и мировоззренчески. Одни — художники, покинувшие Россию или приостановившие активную деятельность, принимающие эссенциалистскую постдискурсивную модель искусства как единственно возможную, немислимую вне критической парадигмы. Другие — оставшиеся в стране, изолированные от глобального сообщества и обращающиеся к альтернативным методам репрезентации. Последние часто подвергаются критике со стороны первого лагеря за конформизм и декоративность.

Выдвигавшие работу «Войны» Арсений Сергеев и Евгений Уманский утверждали, что отказ коллектива от участия в премии им не поступал:

Ни в одном из своих выступлений ни один из участников группы «Война» не отказывался от номинирования и вхождения в шорт-лист. Более того, во многих своих выступлениях члены группы

прямо утверждали, что согласны с выдвижением и никаких возражений по этому поводу не имеют [Саминская 2011a].

«Мы отказались от использования на личные нужды денег премии, <...> но не отказывались от чести получить оценки от ведущих экспертов совриска на грядущем голосовании», — сообщил Плущер-Сарно [Саминская 2011a]. В то же время Николаев высказал мнение, что «вероятно, люди, которые номинировали нас, хотели выразить свою солидарность...» [Борисов 2011]. Помимо всего прочего, это говорит об установке «Войны» на неиерархичность, что объясняет плюрализм ее участников во взглядах на номинацию. В связи с изложенным мы приходим к выводу, что, несмотря на радикальное отторжение взаимодействия с институцией некоторыми участниками «Войны», другие ее участники допускают как взгляд на ситуацию под другим углом, так и перераспределение финансового вознаграждения. Упомянутый фокус на горизонтальной структуре поспособствовал тому, что в случае с «Войной» мы имеем дело с *м а н е в р и р у ю щ е й* формой взаимодействия с институцией. Эта форма характеризуется гибридностью наполняющих ее отношений, которые могут строиться как по принципу взаимной выгоды или общественного блага, так и по принципу рассогласования мнений акторов, не нуждающихся в холистическом экстремуме. Отметим, важнейшей характеристикой исследуемых отношений является тот факт, что рассматриваемая институция напрямую зависит от государства, и это в тех или иных случаях может оказать решающую роль в том, по какой именно траектории будут развиваться отношения художника и институции.

Антонина Баеве́р и Дмитрий Фе́доров. Аллергическое взаимодействие

Слово *аллергия*, происходящее от двух древнегреческих слов ἄλλος ‘другой, иной, чужой’ и ἔργον ‘действие’, становится для нас плодотворным способом описания третьего формата взаимодействия художника и институции. Аллергия — в первую очередь гиперчувствительность организма к внешним раздражителям, выражающаяся в специфических, часто болезненных реакциях. По своей сути это взаимодействие является наименее продолжительным, проявляющимся лишь спорадически, сводящимся к взаимному неприятию и отвержению.

Рассмотрим две ситуации, произошедшие в 2014–2015 гг. Выпускник Московской школы фотографии и мультимедиа им. Родченко художник Дмитрий Федоров во время вечера вернисажей проехал обнаженным в лифте одного из московских музеев. Его коллега и соавтор Антонина Баеве́р утверждает, что после этой акции директор музея лично предприняла немедленные меры по устранению цифровых следов перформанса во избежание репутационных рисков, связанных с радикальным жестом художника, не вписывающегося в декларируемые государством нарративы⁹.

⁹ Сообщение Антонины Баеве́р в онлайн-беседе с авторами 23 октября 2023 г.

Деконструируя посредством обнажения свободное от незапланированных трансгрессий пространство музея, Федоров, социально исключенный из ритуализированной среды «большого» искусства, проявил себя как Другой, ставящий под сомнение легитимность институционального гегемона.

Приблизительно в то же время в день открытия выставки «Городская скульптура 1930-х годов» в Парке Горького (Москва) демонстрировалась видеоработа Антонины Баевер «Социализм во сне». В ней критиковались вторичность, конъюнктурность современного российского искусства и ситуация неравенства, в которой обладатели платиновых карт обладают правом бесплатного входа в один из московских музеев, в то время как незащищенные и непривилегированные слои общества вынуждены для этого ждать определенного дня раз в месяц [Baever 2022]. В личном разговоре Баевер упоминала о последующей внезапной перепалке, санкционированной на случайной встрече директором музея, который узнал в работе отсылку к ситуации в руководимом им учреждении. Любопытна сопутствующая апелляция директора к негласному договору, сложившемуся в российском искусстве 2014–2015 гг., в соответствии с которым крупный институциональный агент продвигает карьеру художника-подопечного, а последний обязуется не подвергать сомнению авторитет своего благодетеля, не критиковать институциональную доминанту. Это положение дел Баевер сравнивает с омертой — мафиозным кодексом чести, наделяющим преступников ореолом нравственной чистоты. В то же время Мария Линд указывает на неоднозначность тенденции к фетишизации проблемы врожденного конфликта между художником и институцией, презумпции вины институции в том или ином «преступлении» [Lind 2011].

Эти две ситуации в очередной раз подсвечивают, говоря словами Мишеля Фуко, «капиллярный» характер современной власти, «не исходящей из некоего центрального источника, но циркулирующей по всему социальному телу, вплоть до самых мелких и малозначимых его пределов <...> власть везде и в каждом, демонстрирует Фуко, она в равной степени присутствует и в самых тривиальных деталях и отношениях повседневности, и в вип-ложах, производственном конвейере, палатах парламента и военных базах» [Фрейзер 2002]. Именно это обуславливает природу аллергического взаимодействия художника и институции — институциональная повседневность не может усвоить радикальные акты, не вписывающиеся в ее собственный бюрократический утопизм; высказывание художника становится неким «багом», «глитчем», сбоем в системе, привыкшей к алгоритмизированной и четкой работе с нерадикальным искусством.

Заключение

Мы рассмотрели три формы взаимодействия радикального искусства и институций — статичную, маневрирующую и аллергическую. Каждая из описываемых форм может заимствовать черты иной формы, трансформироваться, пытаться лишиться искусства радикальной интенции и критического заряда. Несмотря на постулируемую институциональной критикой

непримиримую вражду художника и институции, даже самое радикальное по меркам собственного времени искусство может сосуществовать с институцией в модусе равнодушной взаимовыгоды, о чем свидетельствует пример статичной формы взаимодействия COUM Transmissions и ICA, а также широко известная в последние двадцать лет стратегия нового институционализма. Вопреки пространству для постситуационистской критики содействия институциональному спектаклю, большинство критически настроенных художников сотрудничают с институциями — кто-то в надежде сорвать спектакль со стороны кулис, кто-то со стойким стремлением приблизить реформы, кто-то с уверенностью, что в умелых руках институциональная платформа свободна для переприсвоений, а предоставляемые ей инструменты могут способствовать распространению блага. Их радикализм есть пища для дискуссии.

Источники

- Баскова 2015 — Десяностые от первого лица. Т. 1: Анатолий Осмоловский¹⁰. Олег Мавроматти. Дмитрий Пименов. Александр Бренер. Сергей Кудрявцев / Авт. док. проекта С. Баскова. М.: База, 2015.
- Борисов 2011 — *Борисов Г.* Группа «Война» считает государственным признанием не премию, а тюрьму // РИА Новости. 2011. 26 февр. URL: <https://ria.ru/20110226/339440636.html>.
- Война 2011 — «Война»: Никто не смеет оценивать наше искусство в деньгах // Санкт-Петербург.Ру. 2011. 15 февр. URL: <https://saint-petersburg.ru/m/society/old/300479>.
- Дьяконов 2013 — *Дьяконов В.* «Для вселенной двадцать лет — мало»: Галереи 1990-х годов как заказчики и популяризаторы искусства молодого российского капитализма // АРТГИД. 2013. 18 сент. [Архивная копия:] URL: <https://web.archive.org/web/20240617030121/https://artguide.com/posts/423>.
- Коммерсантъ 2011 — Алексей Плущер-Сарно: пусть для начала выпустят из тюрьмы авторов величайшего арт-шедевра, Литейного Х.я // Коммерсантъ. 2011. 14 февр. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1585396>.
- Митенко 2019 — *Митенко П.* 13 акций, которые сделали московский акционизм // Концептуальный вандализм | KB: [Сообщество в соцсети «ВКонтакте»]. 2019. 23 июня. URL: https://vk.com/@conceptual_vandalism-pavel-mitenko-13-akcii-kotorye-sdelali-moskovskii-akcionizm.
- РИА Новости 2011 — Арт-группу «Война» исключили из номинантов на премию «Инновация» // РИА Новости. 2011. 26 февр. URL: <https://ria.ru/20110226/339462901.html>.
- Саминская 2011a — *Саминская И.* Арт-сообщество призывает бойкотировать премию «Инновация» // РИА Новости. 2011. 28 февр. URL: <https://ria.ru/20110228/340211518.html>.
- Саминская 2011b — *Саминская И.* Группа «Война» клеймит жюри «Инновации», объявившее их акцию шедевром // РИА Новости. 2011. 16 февр. URL: <https://ria.ru/20110216/334883157.html>.

¹⁰ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

- Barry 2020 — *Barry R.* Ich bin Die Tödliche Doris 032c FW20 Preview // 032c. 2020. 9 Oct. URL: <https://032c.com/magazine/ich-bin-die-todliche-doris>
- Baever 2022 — Социализм во сне/ Socialism in a dream // Antonina Baever: [Канал на YouTube]. 2022. 17 марта. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c15jKUg1EzM>.
- Cuzner 2017 — *Cuzner R.* Primal evidence: The strange world of COUM Transmissions // The Quietus. 2017. 27 Jan. URL: <https://thequietus.com/interviews/strange-world-of-coum-actions-cosey-fanni-tutti-genesis-p-orridge>.
- Steyerl 2006 — *Steyerl H.* The institution of critique // transversal texts. 2006. [Jan.]. URL: <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en>.

Литература

- Альтюссер 2011 — *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) / Пер. с фр. С. Рындина; Науч. ред. И. Калинина и В. Софронова // Неприкосновенный запас. 2011. № 3. С. 14–58. [Цит. по электрон. републ.]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html>.
- Бенсаид 2012 — *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая форма товарного фетишизма / Пер. с фр. С. Денисова. М.: Ин-т общегуманитар. исследований, 2012.
- Берарди 2016 — *Берарди Ф.* «Бифо». Новые герои: Массовые убийцы и самоубийцы / Пер. с англ. М. Ю. Диунова. М.: Кучково поле, 2016.
- Гилен 2015 — *Гилен П.* Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм / Пер. с англ. М. Табенкина. М.: Ад Маргинем Пресс. 2015.
- Данто 2017 — *Данто А.* Мир искусства / Пер. с англ. Е. Куровой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- Долар 2012 — *Долар М.* По ту сторону интерпелляции / Пер. с англ. К. Саркисова // Неприкосновенный запас. 2012. № 5. С. 33–54. [Цит. по электрон. републ.]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2012/5/po-tu-storonu-interpellyaczii.html>.
- Дольник 2009 — *Дольник В. Р.* Непослушное дитя биосферы: Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей. СПб.: Петроглиф. 2009.
- Кинан 2021 — *Кинан Д.* Эзотерическое подполье Британии. Как Coil, Current 93, Nurse With Wound и другие гениальные сумасброды перепридумали музыку / Пер. с англ. И. Давыдова. М.: Individuum, 2021.
- Ковалев 2016 — *Ковалев А.* Словарь 90-х: акционизм // ПостНаука. 2016. 10 нояб. URL: <https://postnauka.org/video/69732>.
- Маркузе 2003 — *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ. А. Юдина. М.: АСТ, 2003.
- Омельченко, Поляков 2017 — *Омельченко Е., Поляков С.* Концепт культурной сцены как теоретическая перспектива и инструмент анализа городских молодежных сообществ // Социологическое обозрение. Т. 16. № 2. 2017. С. 111–132.
- Рашкофф 2003 — *Рашкофф Д.* Медиавирус / Пер. с англ. Д. Борисова. М.: Ультра. Культура, 2003.
- Рейнольдс 2021 — *Рейнольдс С.* Всё порви, начни сначала: Постпанк 1978–1984 гг. / Пер. с англ. И. Миллера. М.: Шум, 2021.
- Стайнберг 2021 — *Стайнберг Л.* Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века / Пер. с англ. О. Гавриковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.
- Фрейзер 2002 — *Фрейзер Н.* Фуко о современной власти: эмпирические прозрения и нормативная путаница / Пер. с англ. В. Макарова // Неприкосновенный запас. 2002. № 2. С. 27–47. [Цит. по электрон. републ.]. URL: <https://magazines.gorky>.

media/nz/2013/2/fuko-o-sovremennoj-vlasti-empiricheskie-prozreniya-i-normativnaya-putanitsa.html.

Штраус 2012 — Штраус Л. Преследование и искусство письма / Пер. с англ. Е. Кухарь под ред. А. В. Павлова // Социологическое обозрение. 2012. № 3. С. 12–25.

Alberro et al. 2021 — Alberro A., Bhabha H., Castillo A., Chukhrov K., Demos T. J., Eleison K., Emmelhainz I., English D., Flores P., González J. A., Groys B., Holert T., Huysen A., Jones A., Joselit D., Kee J., Mirzoeff N., Osborne P., Roberts J., Shaked N., Smith T., Stiles K., Tiampo M., Wagner A. M. What is radical? // ARTMargins. Vol. 10. No. 3. P. 8–96. https://doi.org/10.1162/artm_a_00301.

Cogan 2007 — Cogan B. “Do they owe us a living? Of course they do!” Crass, Throbbing Gristle, and anarchy and radicalism in early English punk rock // Journal for the Study of Radicalism. Vol. 1. No. 2. 2007. P. 77–90. <https://doi.org/10.1353/jsr.2008.0004>.

Baker et al. 2018 — The Routledge companion to popular music history and heritage / Ed. by S. Baker, C. Strong, L. Istvandity, Z. Cantillon. Abingdon; New York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315299310>.

Ford 2009 — Ford S. Wreckers of civilisation: The story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle. London: Black Dog Publishing, 1999.

Hebdige 2002 — Hebdige D. Subculture: the meaning of style: [Electronic ed.]. Taylor & Francis e-Library. 2002 (1st ed.: London; New York: Routledge, 1979).

Lind 2011 — Lind M. Models of criticality // Selected Maria Lind writing / Ed. by B. K. Wood. London: Strenberg Press, 2011. P. 81–96.

Morrow 2020 — Morrow G. Designing the music business: Design culture, music video and virtual reality. Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48114-8_1.

Von Osten 2005 — Von Osten M. A question of an attitude — changing methods, shifting discourses, producing public, organising exhibitions // In the place of the public sphere? / Ed. by S. Sheikh. Berlin: B_Books. 2005. P. 142–146.

Zappe 2016 — Zappe F. ‘When order is lost, time spits’: The abject unpopular art of genesis (Breyer) P-Orridge // Unpopular culture / Ed. by M. Lütke, S. Pöhlmann. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2016. P. 129–146.

References

Alberro, A., Bhabha, H., Castillo, A., Chukhrov, K., Demos, T. J., Eleison, K., Emmelhainz, I., English, D., Flores, P., González, J. A., Groys, B., Holert, T., Huysen, A., Jones, A., Joselit, D., Kee, J., Mirzoeff, N., Osborne, P., Roberts, J., Shaked, N., Smith, T., Stiles, K., Tiampo, M., & Wagner, A. M. (2021). What is radical? *ARTMargins*, 10(3), 8–96. https://doi.org/10.1162/artm_a_00301.

Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy and other essays*. Monthly Review Press.

Baker, S., Strong, C., Istvandity, L., & Cantillon, Z. (Eds.) (2018). *The Routledge companion to popular music history and heritage*. Routledge.

Bensaïd, D. (2014). *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise: Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard, etc.* Éditions Lignes.

Berardi, F. (2015). *Heroes: Mass murders and suicide*. Verso Books.

Cogan, B. (2007). “Do they owe us a living? Of course they do!” Crass, Throbbing Gristle, and anarchy and radicalism in early English punk rock. *Journal for the Study of Radicalism*, 1(2), 77–90. <https://doi.org/10.1353/jsr.2008.0004>.

Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting*, 61(19), 571–584.

Dolar, M. (1993). Beyond interpellation. *Qui Parle*, 6(2), 75–96.

- Dol'nik, V. R. (2009). *Neposlušное ditia biosfery: Besedy o povedenii cheloveka v kompanii ptits, zveri i detei* [Disobedient child of the biosphere: Conversations about human behavior in the company of birds, animals, and children]. Petroglif. (In Russian).
- Ford, S. (1999). *Wreckers of civilisation: The story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*. Black Dog Publishing.
- Fraser, N. (1981). Foucault on modern power: Empirical insights and normative confusions. *PRAXIS International*, 1(3), 272–287.
- Gilen, P. (2009). *The murmuring of the artistic multitude: Global art, politics and Post-Fordism*. Valiz.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The meaning of style* (Electronic Ed.). Taylor & Francis e-Library. (1st ed.: London; New York: Routledge, 1979).
- Keenan, D. (2016). *England's hidden reverse: a secret history of the esoteric underground: Coil, Current 93, Nurse With Wound*. Strange Attractor Press.
- Kovalev, A. (2016, November 10). Slovar' 90-kh: aktsionizm [A dictionary of the 1990s: Actionism]. *PostNauka*. <https://postnauka.org/video/69732>.
- Lind, M. (2011). Models of criticality. In B. K. Wood (Ed.). *Selected Maria Lind writing* (pp. 81–96). Strenberg Press.
- Marcuse, H. (1964). *One dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Beacon Press.
- Morrow, G. (2020). *Designing the music business: Design culture, music video and virtual reality*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48114-8_1.
- Omel'chenko, E., & Poliakov, S. (2017). Kontsept kul'turnoi tseny kak teoreticheskaia perspektiva i instrument analiza gorodskikh molodezhnykh soobshchestv [The concept of cultural scene as theoretical perspective and the tool of urban communities analysis]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 16(2), 111–132. (In Russian).
- Reynolds, S. (2006). *Rip it up and start again: Postpunk 1978–1984*. Penguin Books.
- Rushkoff, D. (1996). *Media virus! Hidden agendas in popular culture*. Ballantine Books.
- Steinberg, L. (2007). *Other criteria: Confrontations with twentieth-century art*. Univ. of Chicago Press.
- Strauss, L. (1988). *Persecution and the art of writing*. Univ. of Chicago Press.
- Von Osten, M. (2005). A question of an attitude — changing methods, shifting discourses, producing public, organising exhibitions. In S. Sheikh (Ed.). *In the place of the public sphere?* (pp. 142–166). B_Books.
- Zappe, F. (2016). 'When order is lost, time spits': The abject unpopular art of genesis (Breyer) P-Orridge. In M. Lütke, & S. Pöhlmann (Eds.). *Unpopular culture* (pp. 129–146). Amsterdam Univ. Press.

Информация об авторах

Тимур Казбекович Аллахвердиев

магистр юриспруденции
независимый исследователь
Россия, Москва
✉ allerm64@gmail.com

Ольга Николаевна Сыч

независимый исследователь
Россия, Москва
✉ olgasychsova@gmail.com

Information about the authors

Timur Kazbekovich Allakhverdiev

Master of Law
Independent Scholar
Russia, Moscow
✉ allerm64@gmail.com

Olga Nikolaevna Sych

Independent Scholar
Russia, Moscow
✉ olgasychsova@gmail.com