

## Kool Killer, или восстание посредством знаков.

Автор: Бодрийяр Ж.

Опубликовано в 1976 году в социально-философском трактате «Символический обмен и смерть».

Сохранено с сайта проекта «Стена»: [www.thewallproject.ru](http://www.thewallproject.ru)

Источник: [www.gumer.info](http://www.gumer.info).

---

Весной 1972 года Нью-Йорк захлестнула волна граффити, которые, первоначально появившись на стенах и заборах гетто, постепенно заполнили поезда метро и автобусы, грузовики и лифты, коридоры и памятники, целиком покрыв их примитивными или же очень сложными надписями, по содержанию своему ни политическими, ни порнографическими: это были просто чьи-то имена, чьи-то прозвища, взятые из андерграундных комиксов, — duke sprit superkool koolkiller ace vipere spider eddie kola и т.д., а рядом номер их улицы: eddie 135 woodie 110 shadow 137 и т.д., или же номер римскими цифрами, обозначивший как бы династическую преемственность: snake I snake II snake III и так далее до пятидесяти, по мере того как имя, тотемное наименование подхватывалось авторами новых граффити.

Писали все это magic marker'ом или баллончиком, что позволяет делать надписи более метра высотой по всей длине вагона. По ночам подростки забирались в вагонные депо и даже внутрь вагонов и давали полную волю своей графической фантазии. Наутро все эти поезда катались взад и вперед по Манхэттену. Надписи стирали (что нелегко), авторов граффити арестовывали, сажали в тюрьму, запрещали продажу маркеров и баллончиков — но все попусту: они делали себе самодельные и каждую ночь опять брались за свое.

Сегодня это движение прекратилось, по крайней мере потеряло свою необычайную интенсивность. Оно и не могло не быть эфемерным, и к тому же за год своей истории оно сильно эволюционировало. Граффити сделались более умелыми, с невообразимо причудливыми начертаниями, с разветвленной системой стилей и школ, в зависимости от групп, которые в этом участвовали. Во всех случаях у истоков движения стояли молодые негры или пуэрториканцы. Граффити — особенная принадлежность Нью-Йорка. В других городах с большой долей этнических меньшинств встречается много стеновых рисунков — импровизированных коллективных произведений этно-политического содержания, — но совсем мало граффити.

Несомненно одно: и те и другие появились на свет после подавления крупных городских волнений 1966—1970 годов. Подобно им, это стихийная борьба, однако иная по типу, иная по содержанию и развертывающаяся в ином пространстве. Это новый тип выступления на сцене города — города уже не как средоточия экономико-политической власти, но как пространства/времени террористической власти средств массовой информации, знаков господствующей культуры.

Город, городская среда — это одновременно и нейтральное, однородное пространство безразличия, и пространство нарастающей сегрегации, городских гетто, пространство отверженных кварталов, рас, отдельных возрастных групп; пространство, фрагментированное различительными знаками. Каждая практика, каждый миг повседневной жизни отнесены посредством разнообразных кодов к определенному пространству-времени. Расовые гетто на периферии или же в центре городов суть лишь крайнее выражение такой организации городской среды как гигантского сортировочно-концентрационного центра, где система воспроизводит себя не только в экономическом пространстве, но и в глубину — через сложную систему знаков и кодов, через символическое разрушение социальных отношений.

Город разрастается по горизонтали и по вертикали — как и вся экономическая система. Но у политической экономии есть и третье измерение, это плоскость инвестиции, где всякая социальность разбивается и разрушается сетью знаков. Против этого бессильны архитектура и

городское благоустройство, так как они сами берут свое начало в этой новой направленности общего строения системы. Они образуют ее операциональную семиологию.

Раньше город был преимущественным местом производства и реализации товаров, местом промышленной концентрации и эксплуатации. Сегодня он является преимущественным местом исполнения знаков — как исполнения приговора, от которого зависит жизнь или смерть.

Кончилась эпоха городов, окруженных красными поясами заводов и рабочих окраин. В самом пространстве таких городов запечатлевалось историческое измерение классовой борьбы, негативность рабочей силы, некая неборимая социальная специфика. Ныне завод как модель социализации посредством капитала не то чтобы исчез, но уступает стратегическое место всему городу как пространству кода. Исходная матрица городской среды — уже не реализация некоторой силы (рабочей силы), а реализация некоторого отличия (оперирования знаком). Металлургия превратилась в семиургию.

Такой сценарий развития городской среды материализуется в новых городах, непосредственно возникающих из операционального анализа потребностей и функций/знаков. В них все задумано, спланировано и осуществлено на основе аналитического определения: жилища, транспорт, труд, досуг, игры, культура, — все это взаимоподстановочные элементы на шахматной доске города, в однородном пространстве тотальной окружающей среды. Именно здесь перспективное планирование городов смыкается с расизмом, так как нет никакой разницы между заключением людей по расовому признаку в однородное пространство под названием «гетто» и их усреднением по функциональному признаку потребностей в пространстве нового города. Логика одна и та же.

Город перестал быть политико-индустриальным полигоном, каким он был в XIX веке, теперь это полигон знаков, средств массовой информации, кода. Тем самым суть его больше не сосредоточена в каком-либо географическом месте, будь то завод или даже традиционное гетто. Его суть — заточение в форме/знаке — повсюду. Он весь представляет собой гетто телевидения, рекламы, гетто потребителей/потребляемых, заранее просчитанных читателей, кодированных декодирующихся медиатических сообщений, циркулирующих/циркулируемых в метро, развлекающих/развлекаемых в часы досуга и т.д. Каждое пространство/время городской жизни образует особое гетто, и все они сообщаются между собой. Сегодня социализация — вернее, десоциализация — происходит путем такого структурного разбрасывания по многим кодам. Эра производства, товара и рабочей силы еще означала некоторую солидарность социальных процессов, пусть и в эксплуатации, — из такой социализации, отчасти реализуемой самим капиталом, Маркс и выводит перспективу революции. Однако эта историческая солидарность — фабричная, соседская и классовая — исчезла. Теперь все разобщены и безразличны под властью телевидения и автомобиля, под властью моделей поведения, запечатленных во всем — в передачах масс-медиа или же в планировке городов. Все выстроены в ряд, и каждый бессознательно отождествляет себя сумело расставленными направляющими симулятивными моделями. Все допускают взаимную подстановку, как и сами эти модели. Эра индивидов с изменяемой геометрией — зато неизменной и централизованной остается геометрия кода. Фактически форму общественных отношений образует диффузно присутствующая во всех тканях городов монополия кода.

Можно предвидеть, что децентрализация производства, всей сферы материального производства положит конец исторической соотнесенности города с рыночным производством. Система может обойтись без фабрично-производственного города, без пространства/времени товаров и товарно-рыночных отношений. Имеются уже признаки подобной эволюции. Но она не может обойтись без города как пространства/времени кода и воспроизводства, ведь власть есть по определению централизованность кода.

Оттого первостепенной политической важностью обладают сегодня любые выступления против этой семиократии, этой новейшей формы закона ценности — тотальной взаимоподстановочности элементов в рамках функционального целого, где каждый элемент

осмыслен лишь в качестве структурной переменной, подчиненной коду. Таковы, например, граффити.

Действительно, в подобных условиях радикальным бунтарством становится уже заявить: «Я существую, меня зовут так-то, я с такой-то улицы, я живу здесь и теперь». Но это было бы еще только бунтарством ради идентичности — борьба против анонимности, отстаивание своего имени и своей реальности. Нью-йоркские граффити идут дальше: всеобщей анонимности они противопоставляют не имена, а псевдонимы. Они стремятся вырваться из комбинаторики не затем, чтобы отвоевать все равно недостижимую идентичность, а чтобы обернуть против системы сам принцип недетерминированности — обратить недетерминированность в истребительную экстерминацию. Код оказывается обращен сам против себя, по своей же логике и на своей же территории, что позволяет победить его, превзойдя в ирре-ференциальности.

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 — это не значит ничего, это даже не чье-то имя, а нечто вроде символического матрикуляриого номера, чья задача сбить с толку обычную систему наименований. В его элементах нет ничего оригинального — все они взяты из комиксов, где были заключены в рамки вымышленных историй, но из этих рамок они резко вырываются, проецируясь на реальность как крик, междометие, анти-дискурс, как отказ от всякой синтаксической, поэтической, политической обработки, как мельчайший элемент, радикально неприступный для какого бы то ни было организованного дискурса. Непобедимые в силу самой своей скудости, они противятся любой интерпретации, любой коннотации, да и денотата у них нет никакого; избегая как денотации, так и коннотации, они тем самым оказываются неподвластными и самому принципу сигнификации и вторгаются в качестве пустых означающих в сферу полновесных знаков города, разлагая ее одним лишь своим присутствием.

В этих именах нет интимности, как нет ее и в гетто — оно живет без частной жизни, зато в процессе интенсивного коллективного обмена. Эти имена отстаивают не чью-либо идентичность или личность, а радикальную исключительность клана, группировки, банды, возрастной, этнической или иной группы, принадлежность к которым, как известно, реализуется через присвоение имени и через беззаветную верность этому тотемному наименованию, пусть даже оно происходит напрямую из андерграундных комиксов. Структура нашего общества отрицает подобного рода символические наименования — она нарекает каждого именем собственным и наделяет его приватной индивидуальностью, разрушая всякую солидарность во имя абстрактно-универсальной социальности города. Эти же имена или родоплеменные прозвища обладают настоящей символической инвестицией: они созданы для дарения, обмена, передачи, бесконечной смены в анонимной стихии — только анонимность здесь коллективная, и эти имена в ней как этапы инициации, переходящей от одного к другому по цепочке обмена, так что они, как и весь язык в целом, не принадлежат никому.

В этом состоит настоящая сила символического ритуала, и в этом смысле граффити идут наперекор всем рекламно-медиа-тическим знакам, которые заполняют стены наших городов и могут создать обманчивое впечатление таких же заклинаний. Рекламу соотносили с праздником: без нее городская среда была бы унылой. Но на самом деле она представляет собой лишь холодную оживленность, симулякр призывности и теплоты, она никому не подает знака, не может быть подхвачена автономным или коллективным прочтением, не создает символической сети. Реклама — это все равно что стена, даже хуже тех стен, которые ее несут, — стена функциональных знаков, созданных для декодирования и исчерпывающих им весь свой эффект.

Вообще, все медиа-тические знаки происходят из этого бескачественного пространства, из этой стены надписей, вздымающейся между производителями и потребителями, отправителями и получателями знаков. Как сказал бы Делёз, это городское тело без органов, в котором пересекаются текущие по установленным руслам токи. Граффити же связаны с территорией. Они территориализуют декодированное городское пространство — через них та или иная улица, стена, квартал обретают жизнь, вновь становятся коллективной территорией. И они не ограничиваются одними лишь кварталами гетто — они разносят гетто по всем городским артериям, вторгаются в

город белых и делают явным тот факт, что он-то как раз и есть настоящее гетто западной цивилизации.

Вместе с ними в город вторгается лингвистическое гетто — своего рода мятеж знаков. До сих пор в ряду других знаков городской сигнализации граффити находились на низменном сексуально-порнографическом уровне, на уровне надписей, стыдливо вытесненных в общественные туалеты и на пустыри. Более или менее наступательный характер имели только завладевшие стенами политико-пропагандистские лозунги, полновесные знаки, для которых стена еще служит носителем, а язык — традиционным средством сообщения. Ни стена как таковая, ни функциональность знаков как таковая их не интересуют. Пожалуй, только в мае 1968 года во Франции граффити и афиши захлестывали стены по-другому, взяв в оборот сам свой материальный носитель, вернув стенам ту стихийную изменчивость, внезапность надписи, что равнозначна их полной отмене. Надписи и фрески на стенах Нантерского университета как раз и осуществляли такое антимедиатическое действие — захват стены как означаемого функционально-террористической разметки пространства. Это доказывается тем фактом, что у администрации хватило ума не стирать их и не окрашивать заново стены: эту функцию взяли на себя массовые политические лозунги и афиши. В репрессии не было нужды: крайне левые масс-медиа сами вернули стенам их функциональную слепоту. Позднее получила известность стена протеста в Стокгольме — свобода протестовать на определенном пространстве, на соседних же стенах граффити запрещаются.

Была еще недолговечная попытка завоевать на свою сторону рекламу. Попытка, ограниченная своим материальным носителем, но все же использовавшая направления, разработанные самими средствами массовой информации (метро, вокзалы, афиши). Была и попытка Джерри Рубина и американской контркультуры прорваться на телевидение. Попытка политического захвата крупнейшего массового средства информации — но лишь на уровне содержания, не меняя самого средства информации.

В случае с нью-йоркскими граффити впервые были использованы столь широко и столь вольно-наступательно городские артерии и подвижные носители. А главное, впервые объектом атаки оказались масс-медиа в самой своей форме, то есть в присущем им способе производства и распространения знаков. И это именно оттого, что в граффити нет содержания, нет сообщения. Эта пустота и образует их силу. Тотальное наступление на уровне формы не случайно сопровождается отступлением содержания. Это вытекает из революционной интуиции — догадки о том, что глубинная идеология функционирует теперь не на уровне политических означаемых, а на уровне означающих, и что именно с этой стороны система наиболее уязвима и должна быть разгромлена.

Так проясняется политическое значение этих граффити. Они родились на свет в результате подавления волнений в городских гетто. Под действием репрессий бунт разделился на две части — с одной стороны, чисто политическая, твердокаменно-доктринальная марксистско-ленинская организация, а с другой стороны, этот стихийно-культурный процесс, происходящий в сфере знаков, без всякой цели, идеологии и содержания. Иные усматривают подлинно революционную практику в первом из этих двух течений, а граффити расценивают как что-то несерьезное. На самом деле все наоборот: неудача выступлений 1970 года привела к спаду традиционной политической активности, зато к радикализации бунта на подлинно стратегическом направлении, в области тотального манипулирования кодами и значениями. Так что это вовсе не бегство в сферу знаков, а напротив, огромный шаг вперед в теории и практике — эти два начала здесь именно что не разобщены под действием организации.

При восстании, вторжении в городскую среду как место воспроизводства кода уже не имеет значения соотношение сил; ведь знаки живут игрой не сил, а отличий, а значит, и атаковать их нужно с помощью отличия — ломать структуру кодов, кодированные отличия с помощью отличия абсолютного, неcodифицируемого, при столкновении с которым система сама собой распадается. Для этого не нужны ни организованные массы, ни ясное политическое сознание. Достаточно тысячи подростков, вооруженных маркерами и баллончиками с краской, чтобы перепутать всю сигнальную систему города, чтобы расстроить весь порядок знаков. Все планы

нью-йоркского метро покрыты граффити — это та же партизанская тактика, как у чехов, когда они меняли названия пражских улиц, чтобы в них заблудились русские.

City Walls, стенные росписи, вопреки видимости не имеют ничего общего с этими граффити. Собственно, они и возникли раньше них и будут существовать после них. Инициатива такой стенной живописи идет сверху, это проект обновления и оживления города, осуществляемый на муниципальные средства. City Walls Incorporated — это организация, созданная в 1969 году с целью «разработки программы и технических средств стенной живописи». Ее бюджет покрывается городским отделом культуры и рядом фондов, таких как фонд Дэвида Рокфеллера. Ее художественная идеология — «естественный союз зданий и монументальной живописи». Ее цель — «дарить искусство населению Нью-Йорка». Таков же и проект художественных придорожных щитов (bill-board-art-project) в Лос-Анджелесе: «Этот проект был учрежден с целью способствовать созданию художественных изображений, использующих в качестве материала щиты на городских улицах. Благодаря сотрудничеству Фостера и Клейзера (двух крупных рекламных агентств), места размещения рекламных объявлений сделались также и витринами для искусства лос-анджелесских художников. Они образуют динамичную художественную среду и выводят искусство из тесного круга галерей и музеев».

Разумеется, такие акции поручают профессионалам, группе художников, которые в Нью-Йорке объединились в консорциум. Все недвусмысленно: перед нами политика в области окружающей среды, крупномасштабный городской дизайн — от него выигрывают и город и искусство. Ведь город не взорвется от выхода искусства «под открытое небо», на улицу, и искусство тоже не взорвется от соприкосновения с городом. Весь город становится художественной галереей, искусство находит себе новое поле для маневра в городе. Ни город, ни искусство не изменили свою структуру, они лишь обменялись своими привилегиями.

«Дарить искусство населению Нью-Йорка!» Достаточно только сравнить сию формулу с той, что заключена в SUPERKOOL: «Да, парни, кое-кому это не нравится, но нравится им или нет, а мы тут устроили сильнейшее художественное движение, чтобы вдарить по городу Нью-Йорку».

В этом вся разница. Некоторые из стенных росписей красивы, но это тут совершенно ни при чем. Они останутся в истории искусства, простыми линиями и красками сотворив пространство из слепых и голых стен; самые красивые из них — иллюзионистские, создающие иллюзию пространственной глубины, «расширяющие архитектуру воображением», по словам одного из художников. Но в этом же и их ограниченность. Они обыгрывают архитектуру, но не ломают правил игры. Они реутилизируют архитектуру в сфере воображаемого, по сохраняют ее священный характер (архитектуры как технического материала и как монументальной структуры, не исключая и ее социально-классового аспекта, так как большинство подобных City Walls находятся в «белой», благоустроенной части городов).

Однако архитектура и городское благоустройство, даже преобразенные воображением, не могут ничего изменить, так как они сами суть средства массовой информации, и даже в самых дерзких своих замыслах они воспроизводят массовые общественные отношения, то есть не дают людям возможности коллективного ответа. Все, что они могут сделать, это оживить, очеловечить, переоформить городской пейзаж, «оформить» его в широком смысле слова. То есть симулировать обмен и коллективные ценности, симулировать игру и нефункциональные пространства. Таковы детские игровые площадки, зеленые зоны, дома культуры, таковы и City Walls и стены протеста, эти зеленые зоны слова.

Граффити же нисколько не заботятся об архитектуре, они марают ее, пренебрегают ею, проходят сквозь нее. В стенной росписи художник соотносится со стеной, словно с рамой своего мольберта. Граффити же перескакивают с дома на дом, со стены на стену, на окно, или на дверь, или на стекло вагона, или прямо на тротуар; они налезают, изрыгаются на что попало, наползают друг на друга (такое наползание равнозначно отмене материального носителя как плоскости, а выход за его пределы равнозначен его отмене как рамки); их графика напоминает перверсивный полиморфизм детей, игнорирующих половое различие людей и разграничение эrogenных зон. Вообще, любопытно, что граффити заново превращают городские стены и части стен, автобусы и

поезда метро — в тело, тело без конца и начала, сплошь эротизированное их начертанием, подобно тому как тело может эротизироваться при нанесении первобытной татуировки. У первобытных народов татуировка, наносимая прямо на тело, наряду с другими ритуальными знаками делает тело телом — материалом для символического обмена; без татуировки, как и без маски, это было бы всего лишь тело как тело — голое и невыразительное. Покрывая стены татуировкой, SUPERSEX и SUPERKOOL освобождают их от архитектуры и возвращают их в состояние живой, еще социальной материи, в состояние колышущегося городского тела, еще не несущего на себе функционально-институционального клейма. Исчезает квадратная структура стен, ведь они татуированы как архаические медали. Исчезает репрессивное пространство/время городского транспорта, ведь поезда метро несутся словно метательные снаряды или живые гидры, татуированные с головы до пят. В городе вновь появляется что-то от родоплеменного строя, от древней наскальной живописи, от дописьменной культуры, с ее сильнейшими, но лишенными смысла эмблемами — нанесенными прямо на живую плоть пустыми знаками, выражающими не личную идентичность, но групповую инициацию и преемственность: «A biocybernetic selffulfilling prophesy world orgy I».

Право же, удивительно видеть, как все это захлестывает собой квадратно-бинарный пейзаж города, над которым высятся две стеклянно-алюминиевые башни World Trade Center, эти неуязвимые сверхзнаки всемогущества системы.

Стенные фрески бывают также и в гетто — создания спонтанно-этнических групп, разрисовывающих стены своих домов. Их социально-политический импульс — тот же, что и в граффити. Это стихийная стенная живопись, не финансируемая городской администрацией. Кроме того, все они тяготеют к политической тематике, выражают революционные идеи: единство угнетенных, мир во всем мире, культурный подъем данной этнической общины, солидарность, реже — насилие и открытую борьбу. В общем, в отличие от граффити, в них есть смысл, сообщение. А в противоположность City Walls, следующих традициям абстрактного искусства, геометрического или сюрреалистического, они всегда отличаются фигуративно-идеалистической направленностью. Здесь проявляется различие между ученым и умелым искусством авангарда, давно превзошедшим наивную фигуративность, и формами народного реализма, несущими сильное идеологическое содержание, но по форме своей «не столь развитыми» (впрочем, их стилистика многообразна, от детских рисунков до мексиканских фресок, от ученой живописи в духе таможенника Руссо или Фернана Леже до обыкновенного лубка, сентиментально иллюстрирующего эпизоды народной борьбы). Во всяком случае, эта контркультура отнюдь не андерграундная, но обдуманная, опирающаяся на культурно-политическое самосознание угнетенной группы.

Здесь опять-таки некоторые фрески красивы, другие не очень. То, что к ним вообще применим такой эстетический критерий, — в известном смысле знак их слабости. Я хочу сказать, что при всей своей стихийности, коллективности, анонимности они все же сообразуются со своим материальным носителем и с языком живописи, пусть даже и в целях политического действия. В этом отношении они могут очень скоро оказаться декоративными произведениями, и некоторые в качестве таковых уже и задуманы, любясь собственной художественной ценностью. Большинство будет избавлено от такой музеификации скорым сносом заборов и старых стен; здесь муниципалитет не оказывает поддержки искусству, а носитель у этих фресок — черный, как и у всего гетто. И все же их умирание происходит иначе, чем в случае с граффити, которые систематически подвергаются полицейским репрессиям (их даже запрещают фотографировать). Дело в том, что граффити наступательнее, радикальнее — они вторгаются в город для белых, а главное, они по ту сторону идеологии и искусства. Это почти парадокс: в то время как стены негритянских и пуэрториканских кварталов, даже если фрески на них не подписаны, всегда несут на себе некоторую виртуальную подпись (ссылку на определенное политическое или культурное, если не художественное движение), то граффити, хоть и представляют собой просто-напросто имена, обходятся совершенно без всякой референции, без всякого происхождения. Они единственно стихийны, поскольку их сообщение равно нулю.

Что они означают — станет, пожалуй, яснее, если проанализировать два способа идеологического перехвата, которому они подвергаются (не считая полицейских репрессий):

1. Их переосмысливают как искусство — скажем, Джей Джей-кокс: «Уходящая в глубину тысячелетий первобытно-общинная, неэлитарная форма абстрактного экспрессионизма». Или еще: «Поезда с грохотом проезжали по станции, словно картины Джексона Поллока, с ревом несущиеся по коридорам истории искусства». Поговаривают о «художниках граффити», о «взрыве народного творчества», которое создается подростками и «останется одним из важнейших и характернейших проявлений 70-х годов», и т.д. Здесь всякий раз осуществляется эстетическая редукция, эта фундаментальная форма нашей господствующей культуры.

2. Их истолковывают (здесь я говорю о самых восхищенных толкователях) в понятиях борьбы за идентичность и свободу личности, нонконформизма: «Нерушимость индивида, выживающего в бесчеловечной среде» (Мици Канлиф, «Нью-Йорк таймс»). Это буржуазно-гуманистическое толкование, исходящее из нашего чувства фрустрации в анонимности больших городов. Опять Канлиф: «Это [граффити] говорит нам: я есмь, я существую, я реален, я здесь жил. Это говорит нам: KIKI, или DUKE, или MIKE, или GINO жив, здоров и живет в Нью-Йорке». Очень хорошо, только «это» так не говорит, так говорит наш буржуазно-экзистенциальный романтизм, так говорит единственное и несравненное существо, которым является каждый из нас и которое стирается в порошок городом. А негритянским подросткам не приходится отстаивать свою личность, они с самого начала отстаивают некоторую общность. Своим бунтом они отвергают одновременно и буржуазную идентичность и анонимность. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN — стоит только вслушаться в эту однообразную индейскую литанию, подрывную литанию анонимности, символический взрыв этих воинских кличек в самом сердце столицы белых людей.