01 2006

Учреждающие практики

Ускользать, учреждать, трансформировать

Gerald Raunig

Перевод с англ. Александра Скидана под редакцией Алексея Пензина.

Когда в нашем проекте *transform* мы выдвигаем предварительный тезис, что вслед за двумя этапами институциональной критики в 1970-е и 1990-е годы возникнет новый этап[1], этот тезис основывается не столько на эмпирических констатациях, сколько на политической и теоретической необходимости, которую взгляд на развитие институциональной критики делает очевидной[i]. Два направления канонизированной на сегодняшний день практики институциональной критики, собственные стратегии и методы которой были обусловлены контекстом, одновременно и напоминали друг друга (напоминали больше, чем разграничения канона истории искусств и канона художественной критики могли бы внушить), и отличались одно от другого, будучи зависимыми от социальных и политических

обстоятельств. В частности, обстоятельства резко изменились с тех пор, как Микаэль Эшер, Роберт Смитсон, Даниэль Бурен, Ханс Хааке, Марсель Брудтирс и другие образовали первую волну движения, которое получило известность как институциональная критика, и эта волна почти плавно вылилась в разнообразные ответвления художественных проектов, которые циркулировали под тем же названием в конце 1980-х и в 1990-е годы. Если институциональная критика не хочет застыть и быть парализованной как нечто закрепленное в поле искусства, ограниченное его правилами, она должна продолжить развитие в ногу с изменениями, идущими в обществе, и, прежде всего, установить связь с другими формами критики – как внутри, так и вне поля искусства, наподобие тех, что возникают наперекор соответствующим условиям или даже до создания этих условий.[2] С учетом такого «поперечного» взаимообмена форм критики, но также и за пределами грез о пространствах, свободных от господства и институций, институциональная критика должна быть переформулирована как критическая позиция и как учреждающая практика[ii].

В своей лекции 1978 года, озаглавленной «Что такое критика?» («Qu'est-ce que la critique?»), Мишель Фуко описал распространение и разрастание устройств управления [governmentality] в Западной Европе в XVI столетии, утверждая, что вместе с

подчинением управлению всех возможных сфер жизни, а в конечном итоге и самости, развивалась и критика – как искусство не быть управляемым подобным образом*[iii]*. Даже не углубляясь здесь в проблему преемственности и разрывов между историческими формами развивающегося либерального управления и его нынешними неолиберальными формами[3], можно сказать, что отношение между «правлением» и «не быть управляемым подобным образом» по-прежнему является сегодня предпосылкой для осмысления современных отношений между институцией и критикой. По словам Фуко, «...это подчинение управлению [gouvernementalisation], каковое представляется мне довольно характерным для этих обществ в Западной Европе XVI столетия, очевидно, нельзя отрывать от вопроса “как не быть управляемым?”. Я не хочу этим сказать, что подчинению управлению противостояло некое четкое противоположное утверждение, вроде “мы не хотим, чтобы нами правили, не хотим, чтобы нами правили вообще”. Я хочу сказать, что в этой великой обеспокоенности способом правления и поиском путей правления мы распознаем постоянный вопрос, который мог бы звучать так: “как не быть управляемым подобным образом, вот так, от имени вот этих принципов, преследуя такую-то цель и посредством таких-то процедур – не так, не ради этого, не ими”».[4]

Фуко настаивает здесь на переходе от фундаментального отрицания правительства к маневру, чья задача избежать дуализма: от не быть управляемым вообще – к не быть управляемым подобным образом; от призрачного сражения за большого другого – к неустанной борьбе в плане имманентности, каковая – добавил бы я – ведется не (только) как фундаментальная критика институций, но как перманентный процесс учреждения.

Фуко продолжает: «И если мы придадим этому движению подчинения управлению – как общества, так и отдельных личностей – историческое измерение и размах, которыми оно, я убежден, обладало, то сможем, наверное, приблизительно определить то, что можно назвать критической позицией. Увидим их идущими встречными курсами, как компенсацию или, скорее, как одновременно и партнеров и противников хитростей [arts] управления, как акт неповиновения, как вызов, как способ ограничить и перехватить это искусство управления, преобразовать его, найти способ ускользнуть от него или, в любом случае, способ его сместить...».[5]

На этих последних категориях я бы хотел сосредоточиться с точки зрения преобразования и дальнейшего развития вопроса о современных формах институциональной критики: трансформаций как способа ускользнуть от

хитростей [arts] управления, как линии бегства, которые вовсе не следует принимать как безобидные и индивидуалистические либо эскапистские и эзотерические, даже если они больше не позволяют грезить о совершенно ином Внешнем. «Нет ничего активнее бегства», как говорят Жиль Делез и Клер Парне[6], и как почти слово в слово повторяет Паоло Вирно: «Нет ничего менее пассивного, чем акт бегства, ухода».[7]

Если «искусство управлять» означает переплетение управляющего и управляемого, управления и самоуправления, то «трансформация искусства управлять» состоит не просто в каких угодно произвольных процессах преобразования в самом общем смысле, потому что преобразования суть неотъемлемое свойство развертывания самой системы управления. Речь идет о конкретных освободительных преобразованиях, и это также отменяет центральный аспект старой институциональной критики. В силу своего освободительного характера эти трансформации обретают еще и «поперечное» свойство, то есть их эффекты выходят за частные ограничения отдельных полей.

В противовес такого рода освободительным «поперечным» преобразованиями «искусства управлять», в дискурсе искусства периодически возникает проблема редуцирования и замыкания

вопросов общего порядка в границах своего собственного поля. Хотя (само-) канонизации, валоризации и недооценки в поле искусства – а также в спорах о практике институциональной критики – нередко сдабриваются эклектичной, разномастной и противоречивой выборкой заимствованных теоретических построений, эти заимствования выполняют зачастую только одну функцию: структурировать определенные художественные позиции или все поле искусства. Современные версии этой функционализации заключаются в соединении постструктуралистских теорий имманентности с упрощением теории поля Бурдье. Теории, выступающие с одной стороны против Внешнего в смысле христианского или социалистического трансцендентного, например, а с другой – за относительную автономию поля искусства, сливаются здесь в пораженческом утверждении «Мы заперты в ловушке нашего поля» (Андреа Фрэзер). Даже критические деятели «второго поколения» институциональной критики, по всей видимости, не свободны от этих фантазмов замыкания. Фрэзер, например, занимается агрессивной самоисторизацией в своей статье «От критики институций к институту критики», опубликованной в журнале «Артфорум» (сентябрь 2005 г.), с помощью краткой истории терминов, в конечном счете, ограничивая все возможные формы институциональной критики критикой «института искусства» (Петер Бюргер) и его институций. Ссылаясь на Бурдье, она пишет: «...

как искусство не может существовать вне поля искусства, так и мы не можем существовать вне поля искусства, по крайней мере, не можем в качестве художников, критиков, кураторов и т.д. А то, что мы делаем вне этого поля, в той мере, в какой это остается вне, не может оказывать воздействия внутри него. Таким образом, если для нас не существует внешнего, то не потому, что институция полностью закрыта или существует как механизм в “тотально администрируемом обществе”, или разрослась и стала всеохватной по размаху и сфере действия. Внешнего не существует для нас потому, что институция – внутри нас, и мы не можем выбраться за пределы себя».[8] Хотя в этом высказывании и можно расслышать отзвук фукианского понятия самоуправления, оно не несет никакого указания на формы ускользания, перемещения, преобразования. Если для Фуко критическая позиция проявляется одновременно как «партнер» и «противник» искусства управлять, второй член этой характерной амбивалентности в описании Андреа Фрэзер исчезает, уступая место дискурсивному самоограничению, каковое оставляет возможность размышлять лишь о своей собственной отгороженности. Вопреки всей очевидной действенности не одной только критической практики искусства на протяжении всего XX столетия, она повторяет заезженную пластинку: искусство является – и будет оставаться – автономным, его функция ограничена полем искусства. «С каждой

попыткой выскользнуть из границ институциональной обусловленности, встать на сторону внешнего, мы раздвигаем рамки нашего поля, привносим внутрь все больше и больше от внешнего мира. Но никогда не покидаем сами рамки».[9]

Между тем, именно в этом и заключается суть фукианского понятия критики, критической позиции: вместо того, чтобы побуждать к ограждению поля теоретическими аргументами и способствовать этому ограждению на практике, осуществляя тем самым искусство управлять, надлежит в то же время дать толчок иной форме искусства, которая ведет к ускользанию от уловок *[arts]* управления. И Фуко не единственный, кто ввел эти новые неэскапистские термины ускользания. Фигуры бегства, выхода из игры, предательства, дезертирства, исхода – все это фигуры, выдвинутые (и выдвинутые, прежде всего, в противовес циничным или консервативным заклинаниям по поводу неизбежности и безнадежности) целым рядом различных авторов в качестве постструктуралистских, недиалектических форм сопротивления. С помощью этих понятий Жиль Делез, Паоло Вирно и ряд других философов попытались предложить новые модели непредставительной политики, которая с тем же успехом может быть повернута против ленинской идеи революции как захвата государственной власти, и против

радикально-анархистской позиции, грезящей об абсолютно Внешнем институциям, равно как и против идеи преобразования и перехода в смысле последовательной гомогенизации в направлении неолиберальной глобализации. С точки зрения их нового понятия сопротивления, цель – расшатать диалектическую идею власти и сопротивления: позитивная форма выхода из игры, бегство, каковое в то же время является учреждающей практикой. Вместо того чтобы полагать в качестве непреложного горизонта условия господства и, однако, бороться с ними, такое бегство меняет сами условия, в которых имеет место это допущение. Как пишет в «Грамматике множеств» Паоло Вирно, исход преобразует «контекст, внутри которого встала проблема, а не сталкивается с этой проблемой лицом к лицу, выбирая ту или иную из предложенных альтернатив».[10]

Когда фигуры бегства переносятся в поле искусства, зачастую это приводит к неверному пониманию, будто бы бегство влечет за собой удаление субъекта от мирского шума и болтовни. Такие персонажи, как «Бартлби» Германа Мелвилла у Делеза и Агамбена или пианист-«виртуоз» Глен Гульд у Вирно, рассматриваются как персонификации личного сопротивления и – в случае Бартлби – личного отказа. В ходе консервативного процесса мелких подтасовок и переистолкования, в арт-критическом дискурсе эти фигуры оказываются

настолько удаленными от своей исходной точки, что бегство уже не подразумевает, как это происходит у Делеза, побега в поиске оружия. Наоборот, здесь вновь привечают старые образы уединения в хижине художника-отшельника, которые не только используются в новых культурно-пессимисистических (художественных) кругах против взывающего к участию и реляционного спектакулярного искусства, но и против коллективных, активистских, вторгающихся в реальные ситуации и других экспериментальных стратегий; например, когда глава «Texte zur Kunst» Изабелла Грау обращается к «модели живописца, поглощенного работой у себя в мастерской, отказывающегося давать какое-либо объяснение, демонстративно одинокого, а не подключенного к сети, никогда не путешествующего, едва ли появляющегося на публике», причиной тому якобы желание не допустить принцип зрелища к «прямому доступу к его мыслительным и эмоциональным способностям».[11]

Хотя Грау и ссылается непосредственно на Вирно перед процитированным только что отрывком, ни проблематизация Вирно культурной индустрии, ни его понятие исхода не склоняются к подобным буржуазным надеждам на спасение благодаря художнику-одиночке. При помощи образа одинокого живописца, уклоняющегося от «новой тенденции капитализма захватывать власть над всей

личностью целиком»[12] тем, что он упорно замыкается в себе, Грау привязывает современный анализ к ультраконсервативному выводу. Даже после бесчисленных примеров использования этого стереотипа в спектакулярных целях, все тот же стародавний образ художника – в разрез с идеями виртуозности Вирно – можно сегодня, похоже, по-прежнему или заново превозносить как антиспектакулярный.

Между тем, постструктуралисткий проект выхода из игры и отказа, к чему бы он ни приводил, это что угодно, только не подобного рода рецидив прославления индивидуума, отворачивающегося от общества. Смысл в том, чтобы расшатать дихотомии, такие как индивидуум и коллектив, выдвинуть наступательные теории новых форм того, что является в одно и то же время общим и единичным. В частности, Паоло Вирно недвусмысленно развил эту идею в «Грамматике множеств». Отсылая к понятию «всеобщего интеллекта»[iv], введенному Карлом Марксом в работе «К критике политической экономии», Вирно выдвигает понятие «общественного интеллекта». Обращение к понятию Маркса указывает, что «интеллект» здесь следует понимать не как способность или компетенцию индивидуума, но как разделяемую связь и постоянно развивающееся основание для индивидуации. Таким образом, Вирно не говорит

ни о медийных интеллектуалах в обществе спектакля, ни о возвышенных идеях автономного мыслителя или живописца. Подобного рода индивидуализированная публичность в большей степени соотносится у Вирно с негативным понятием «публичности без публичной сферы». «Всеобщий интеллект, или общественный интеллект, если он не становится республикой, публичной сферой, политическим сообществом, резко приумножает формы подчинения».[13]

С другой стороны, Вирно сосредоточивает внимание на социальном характере интеллекта.[14] Если отчужденный мыслитель (или живописец) традиционно изображается как личность, уходящая от пустой болтовни, от шума масс, для Вирно шум множеств и сам является местом негосударственной, неспектакулярной, непредставительной публичной сферы. Эту негосударственную публичную сферу не следует понимать как анархическое пространство абсолютных свобод, как открытое поле за пределами господства институции. В бегстве и исходе нет ничего негативного, это не реакция на что-то иное, напротив, они связаны и переплетены с учреждающей властью, ре-организацией, изобретением заново и установлением. Движение бегства еще и предохраняет эти учреждающие практики от сковывания [structuralization] и замыкания с самого их начала, не позволяя им превратиться в институт в смысле учрежденной власти.

Что все это означает применительно к художественным практикам институциональной критики? Рассуждая схематично, «первое поколение» институциональной критики стремилось дистанцироваться от институции, «второе» же обратилось к проблеме неизбежной вовлеченности в институцию. Я называю это схематичной перспективой, потому что такие «поколенческие группы» естественным образом размывались в соответствующих практиках, и делались попытки – в лице Андреа Фрэзер, к примеру – описать первую волну как конституированную второй (включая и ее самое), а также приписать первому этапу похожую рефлексию на предмет их собственной институциональности. Так это или не так, важную и действенную позицию можно приписать обоим поколениям в поле искусства, начиная с 1970-х и по настоящий момент, а их значимость очевидна и в некоторых случаях, выходящих за границы этого поля. Тем не менее, фундаментальные вопросы, которые имплицитно поднял уже Фуко, которые со всей ясностью рассматривал Делез в своей книге о нем, не ставятся в рамках стратегий дистанцирования и деконструктивного вторжения в институцию: подталкивают ли нас размышления Фуко все больше и больше замыкаться на властных отношениях? А главное, какие линии бегства ведут к выходу из тупика этого замыкания? Дабы применить толкования Фуко этой проблемы к вопросу о новых учреждающих практиках, я

хотел бы закончить эту статью чуть более пространным обращением к позднему Фуко, а именно к циклу его прочитанных осенью 1983 года в Беркли лекций «Дискурс и истина» и к термину парезия [parrhesia], который широко в них обсуждается[v].[15]

На древнегреческом парезия означает «говорить все», свободно говорить истину, правду без всяких риторических игр и двусмысленности, даже – и особенно – тогда, когда это опасно. Используя многочисленные примеры из древнегреческой литературы, Фуко описывает практику парезии как движение от политической техники к индивидуальной. Более древняя форма парезии соотносится с публичным высказыванием истины как институциональным правом. В зависимости от формы государства, субъект, к которому обращается парезиаст [parrhesiastes], – это собрание демократической агоры либо тиран и двор монарха.[16] Обычно парезия понимается как идущая снизу вверх, будь то направленная на тирана критика философа или критика гражданами большинства собрания: особая потенциальность парезии обнаруживается в недвусмысленном разрыве между тем, кто берет на себя риск высказать все, и критикуемым сувереном, которого эта истина оспаривает.

С течением времени происходит изменение в игре истины, «которая – в классической

греческой концепции парресии – конституировалась тем, что кто-то был достаточно смелым, чтобы сказать истину другим людям. <…> … имеет место переход от подобного рода парресиастической игры к другой игре истины, каковая теперь состоит в том, чтобы быть достаточно смелым, чтобы раскрыть истину о себе самом».[17] Это движение от публичной критики к личной (само) критике развивается параллельно с уменьшением значимости демократической публичной сферы агоры. Одновременно парресия все больше сближалась и соединялась с воспитанием. Здесь один из важных примеров у Фуко – платоновский диалог «Лахет», фоном и отправной точкой которого предстает вопрос о лучшем учителе для сыновей собеседника. Тут учитель Сократ уже не берет на себя функцию парресиаста как использования рискованного оспаривания в политическом смысле, напротив, он побуждает своих слушателей дать отчет в самих себе и подталкивает их к самоанализу, подвергающему сомнению отношение между их утверждениями [*logos*] и их образом жизни [*bios*]. Однако эта техника не служит автобиографической исповедью, допросом совести или прототипом маоистской самокритики, напротив, она устанавливает отношение между рациональным дискурсом и образом жизни собеседника или того, кто занят самоанализом. В отличие от любой индивидуалистической интерпретации

поздних (особенно поздних!) текстов Фуко, вменяющей им «возвращение к философии субъекта» и т.д., парезия является здесь не компетенцией или способностью субъекта, но движением между позицией, которая подвергает сомнению согласованность *logos*'а и *bios*'а, и позицией, которая осуществляет самокритику в свете этого сомнения.

Придерживаясь здесь продуктивной интерпретации современной институциональной критики, я ставлю себе целью увязать два понятия парезии, описанных Фуко как генеалогическое развитие, чтобы осмыслить это рискованное оспаривание в его отношении к самораскрытию. Критика, и особенно институциональная критика, не исчерпывается ни поношениями, ни уходом в более или менее радикальный самоанализ. С точки зрения поля искусства это означает, что ни воинственные стратегии институциональной критики 1970-х, ни искусство как обслуживание институции в 1990-х не обещают действенных вторжений в современное устройство управления.

Здесь и сейчас необходима парезия как двойная стратегия: как попытка участия и вовлеченности в процесс рискованного оспаривания, и как самоанализ.

Необходимы, следовательно, такие практики, которые осуществляют радикальную социальную критику, но при этом не воображают себя

дистанцированными от институций; в то же самое время, практики, которые самокритичны, но при этом не цепляются за собственную вовлеченность, причастность, за свое существование в качестве узников поля искусства, свою фиксацию на институциях и институте (искусства), свое собственное бытие-институтом. Учреждающие практики, сочетающие преимущества обоих «поколений» институциональной критики и тем самым использующие обе формы паррезии, будут побуждать к тому, чтобы соединить социальную критику, институциональную критику и самокритику. Эта связь разовьется главным образом из прямого и непрямого сцепления с политическими практиками и общественными движениями, но так, что при этом не будут отбрасываться художественные способности и стратегии, не будут отбрасываться средства и эффекты, возникающие в поле искусства. Исход здесь будет означать не перемещение в другую страну или в другое поле, но измену правилам игры посредством самого акта бегства: «трансформациию искусства управлять» не только в отношении институций в поле искусства или института искусства как поля искусства, но как участие в процессе учреждения и в политических практиках – идущих поперек полей, структур, институций.

Автор выражает благодарность Изабель Лорей и Стефану Новотны за критические замечания и советы.

Литература:

Gilles Deleuze, *Foucault*, Minneapolis/London: University of Minnesota 1988. Жиль Делез, Фуко. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998.

Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialoge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980.

Michel Foucault, *What is Critique?*, in: Sylvére Lotringer and Lysa Hochroch (Eds.), The

Politics of Truth: Michel Foucault,. New York: Semiotext(e) 1997, 23-82.

Michel Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, Berlin: Merve 1996 [*Discourse and Truth*: http://foucault.info/documents/parrhesia/]. Мишель Фуко. Дискурс и правда: проблематизация паррезии (Шесть лекций Мишеля Фуко, прочитанных в Калифорнийском университете в Беркли, октябрь-ноябрь 1983, фрагменты) // http://wwh.nsys.by/klinamen/fila23.html

Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", in: *Artforum* September 2005, 278-283.

Isabelle Graw, "Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art", in: *Texte zur Kunst* September 2005, Heft 59, 40-53.

Isabell Lorey, "Governmentality and Self-Precarization: On the normalization of culture producers", in: Simon Sheikh (Ed.), *CAPITAL (It Fails Us Now)*, Berlin: b_books 2006.

Gerald Raunig, "The Double Criticism of *parrhesia*. Answering the Question 'What is a Progressive (Art) Institution?'", http://eipcp.net/transversal/0504/raunig/en

Gerald Raunig, *Kunst und Revolution*, Wien: Turia+Kant 2005.

Paolo Virno, *Grammatik der Multitude. Mit einem Anhang: Die Engel und der General Intellect*, Wien: Turia+Kant 2005 [*A Grammar of the Multitude*: http://www.generation-online.org/c/fcmultitude3.htm].

---

[1] http://transform.eipcp.net/about

[2] О темпоральном и онтологическом предшествовании критики/сопротивления см. Делез, Фуко, с. 119-20: «...последнее слово власти гласит: сопротивление первично...», и Raunig, глава «Первичность сопротивления» в «Искусстве и революции».

[3] Ср. Lorey, "Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Culture Producers".

[4] Foucault, *What is Critique?*, 28.

[5] Там же.

[6] Deleuze/Parnet, *Dialoge*, 45.

[7] Virno, *Grammatik der Multitude*, 97 [http://www.generation-online.org/c/fcmultitude3.htm, 70].

[8] Fraser, "From the Critique of the Institutions to an Institution of Critique", 282.

[9] Там же.

[10] Virno, *Grammatik der Multitude*, 97 [http://www.generation-online.org/c/fcmultitude3.htm, 70]

[11] Graw, "Jenseits der Institutionskritik", 46 f.; дальнейшую критику текста Грау и посвященного институциональной критике выпуска *Texte zur Kunst* см. также в: Stefan Nowotny, "Anti-Canonization".

[12] Там же, 47; см. также дополнительную критику текста Грау и посвященного институциональной критике выпуска *Texte zur Kunst* в: Stefan Nowotny, "Anti-canonization".

[13] Virno, *Grammatik der Multitude*, 51 [http://www.generation-online.org/c/fcmultitude3.htm, 41]

[14] Более подробно идеи о социальной особенности интеллекта я обсуждаю с Клаусом Нейндлингером во введении к немецкому изданию «Грамматики множеств», см. *Grammatik der Multitude*: Klaus Neundlinger/Gerald Raunig, "Einleitung oder die Sprachen der Revolution", in: Virno, *Grammatik der Multitude*, 9-21.

[15] Эти идеи я развил в 2004 году в докладе на eipcp конференции "Институты прогрессивного

искусства в эпоху исчезновения государства благоденствия" в Вене, который сначала был опубликован в электронном виде под названием «Двойная критика parrhesia. Отвечая на вопрос: Что такое прогрессивная институция (искусства)?» (http://eipcp.net/transversal/0504/raunig/en)

[16] Самый древний пример политической parrhesia – это фигура Диогена, который из своего ненадежного убежища-бочки велит Александру отойти и не заслонять ему свет. Подобно гражданам, выражающим мнение меньшинства в демократическом окружении агоры, философы-киники тоже практиковали форму *parrhesia* в отношении монарха, появившегося на публике.

[17] Foucault, Diskurs und Wahrheit , p. 150 (http://foucault.info/documents/parrhesia/).

---

[i] «Институциональная критика» – термин из области современного ангажированного искусства, который означает систематическое исследование институций (музей, галерея, различные фонды и формы спонсорства). Эта практика вдохновлялась постструктуралистской философией и критической теорией. Наиболее известный представитель – немецкий художник Ханс Хааке (Hans Haacke). Пример работы: инсталляция «Ковбой с сигаретой» (1990), в которой критически исследуется и визуализируется деятельность табачной

компании Philip Morris как спонсора выставок кубизма. – Прим. ред.

[ii] В термине «учреждающая практика» (нем. instituierende, англ. instituent) подчеркивается отличие от институционализации как установления набора формальных правил, а также связь с революционной практикой, «учреждающей властью» – в противоположность власти «учрежденной». – Прим. ред.

[iii] С переводом на русский принципиально важного термина governmentality (фр. gouvernementalité) есть некоторые трудности. Термин с 1977 года использовался М. Фуко в ходе развития его лекционных курсов в Коллеж де Франс. Основной смысл этого термина – отразить специфику перехода от подчинения внешним механизмам контроля (устрашение, команда, дисциплина, принуждение) к внутренним и автономным (само-контроль, самоуправление, самоанализ в практике «исповеди», «признания»), который исторически связан с рождением либерализма, рассматриваемым Фуко не с точки зрения идеологии, а скорее с точки зрения практик управления, анализ которых он развивает. В первом русском переводе термин "gouvernementalité" переведен буквально – как абстрактное существительное "правительственность" – от фр. gouvernement (Фуко М. Правительственность // Логос. 2003. № 4-5), что не отражает значения термина. В другом

переводе этот термин передается через оборот «искусство государственного управления» (Фуко М. Искусство государственного управления (1978) // Интеллектуалы и власть, т.2, М. 2005). Однако этот перевод также неточен, поскольку Фуко имеет в виду не только и не столько государственные механизмы власти. Предлагался также вариант «правительство» в смысле процесса, а не института, однако подобный перевод создает дополнительные трудности, отсылая к неочевидному значению слова. На наш взгляд, наиболее точно смысл термина передается через слово «управление», значение которого в русском языке четко отличается от «правительства» как института. В зависимости от контекста, мы будем переводить gouvernementalité как «управление» или «система, устройство управления». – Прим. ред.

[iv] В своем тексте Маркс пишет этот термин по-английски, т.е. как General Intellect. Традиционно переводится как «всеобщий интеллект». Некоторые комментаторы видят в этом выражении отзвук «volonté générale», понятия «всеобщей воли» в политической философии Ж.-Ж. Руссо. В духе ранней антропологии Маркса периода «Экономико-философских рукописей» и опираясь на словарное значение английского прилагательного «general» можно было бы также перевести этот терминологический оборот как «родовой интеллект». Этот понятие отсылает к знанию, науке, объективированных в «системе

машин», как основной производительной силе. Маркс объясняет, что в машинизированную эпоху сама наука, используя технологии, руководит производством, тогда как рабочий оказывается лишенным своего технического знания и сведен к простой материальной силе. Постопераисты (А. Негри, П. Вирно и др.) усматривает тенденции к гегемонии имматериального труда форму нового присвоения всеобщего интеллекта. – Прим. ред.

[v] По-русски см. Мишель Фуко. Дискурс и правда: проблематизация паррезии (Шесть лекций Мишеля Фуко, прочитанных в Калифорнийском университете в Беркли, октябрь-ноябрь 1983, фрагменты) // http://wwh.nsys.by/klinamen/fila23.html. – Прим. ред.