ДИ

диалог искусств

тема:
новые технологии

рауф мамедов
в ММСИ

мода и стиль
в фотографии

теле-арт
и локативные
медиа

инновация-2010

www.mmoma.ru

ISSN 1812-304X
9 771812 304006

ИННОВАЦИЯ
N

В числе победителей премии «Инновация-2010» три проекта, организованные Московским музеем современного искусства. Выставка «День открытых дверей. Особняк–гимназия–клиника– музей. Российское искусство 1989–2009 из коллекции ММСИ» принесла победу в номинации «Кураторский проект» Юрию Аввакумову. Аня Желудь победила в номинации «Новая генерация» за выставку «...Продолжение осмотра...», которая проходила в ММСИ в мае прошлого года. Премию в номинации «Теория, критика, искусствознание» получил Антонио Джеуза за трехчастный выставочно-издательский проект «История российского видеоарта».

ДИ

03.2011
Журнал Московского музея современного искусства
The Moscow Museum of Modern Art's magazine

Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры города Москвы

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
e-mail: is.sosna@gmail.com

Дизайн
Константин Чубанов
e-mail: kchubanov@gmail.com

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

PR-директор
Нина Березницкая
e-mail: nino@mmoma.ru

Редакторы
Лия Адашевская
Виктория Хан-Магомедова
Алла Нуждина
e-mail: alladi@inbox.ru

Обозреватели
Александр Григорьев
(Санкт-Петербург,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

Отдел художественной хроники
Юлия Кульпина
e-mail: listdi@list.ru
Соня Терехова
e-mail: sofiya_t@mail.ru

Стажер
Александр Волков

Перевод на английский язык
Андрей Житнян

Корректор-редактор
Лариса Доценко

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Захарченко
Оксана Климанова

Координатор международных проектов
Дарья Болховитина

Адрес редакции
117049, Москва, Крымский
Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс: +7 (499) 230 0216
e-mail: di@mmoma.ru
maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

Editor-in-chief
Ada Safarova

Managing Editor
Svetlana Gusarova
e-mail: sara-gu@mail.ru

Executive Editor
Irina Sosnovskaya
e-mail: is.sosna@gmail.com

Design
Konstantin Chubanov
e-mail: kchubanov@gmail.com

Secretary
Tatiana Piliya

PR-Director
Nina Bereznitskaya
e-mail: nino@mmoma.ru

Editors
Liya Adashevskaya,
Viktoria Khan-Magomedova
Alla Nuzhdina
e-mail: alladi@inbox.ru

Observer
Alexander Grigoriev
(St Petersburg,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru)

Arts Chronicles
Julia Kulpina
e-mail: listdi@list.ru
Sonia Terehova
e-mail: sofiya_t@mail.ru

Trainee editors
Aleksander Volkov

English Translation
Andrey Zitnan

Proofreading editor
Larisa Dotsenko

Photographers
Sergii Shagulashvili
Vladimir Kupriyanov
Sergey Zakharchenko
Oksana Klimanova

International Project Coordinator
Darja Bolhovitina

Editorial Office
117049 Moscow, Krymskiy Val
8, build.2, office 352-DI
Tel./fax: +7 (499) 230 0216
e-mail: di@mmoma.ru
maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

Консультанты журнала:

Василий Церетели —
действительный член РАХ, исполнительный директор ММСИ

Дмитрий Швидковский —
доктор искусствоведения, действительный член и вице-президент РАХ

Владимир Аронов —
доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ

Андрей Толстой —
доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, заместитель директора по науке ММСИ

Александр Мигунов —
доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ

Our consultants:

Vasily Tsereteli —
Full Member of RAKH, Executive Director of MMOMA

Dmitry Shvidkovsky —
Art History Doctor of Letters Full Member and vice-president of RAKH

Vladimir Aronov —
Art History Doctor of Letters Professor, Chairman, Department of Design at NII of Theory and the visual arts history at RAKH

Andrey Tolstoy —
Art History Doctor of Letters, Corresponding member of RAKH, Chief Research Fellow at MMOMA

Aleksander Migunov –
Philosophy Doctor of Letters, Professor Chairman, Department of Aesthetics at Faculty of Arts, Moscow State University

Некоммерческий культурно-просветительский фонд Московского музея современного искусства

Некоммерческий культурно-просветительский фонд Московского музея современного искусства был учрежден в 2010 году. Основной целью Фонда является привлечение средств для поддержки и развития Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Московский музей современного искусства». Среди приоритетных задач фонда — благотворительная деятельность и воспитание у москвичей и гостей столицы чувства уважения к нашему историческому и культурному наследию.
Современный музей — сложная многопрофильная институция. Фонд призван помочь ему в пополнении коллекции, реставрации работ, реконструкции музейных зданий, научно-методической работе, проведении выставок, детских образовательных программ, в издательской и полиграфической деятельности и других социально значимых направлениях.
Фонд участвует в разработке и реализации международных научных и инвестиционных программ.
Московский музей современного искусства приглашает всех ценителей искусства принять участие в работе фонда.

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

заместителя директора ММСИ *Людмилу Андрееву*
заместителя директора по финансовым и экономическим вопросам *Манану Попову*
зав. фондами *Елену Насонову*
главного бухгалтера *Ольгу Шахову*
начальника отдела кадров *Ольгу Сидорову*
зав. отделом выставок *Алексея Новоселова*
отдел выставок *Юрия Копылова, Асю Клещеву*
методический отдел *Евгению Сергееву, Веру Ярных*
зав. отделом по связям с общественностью и прессой *Екатерину Первенцеву*
начальника планового отдела *Людмилу Плахтий*
юрисконсульта музея *Александра Лагутина*
коменданта *Инну Колосову*
отдел информации РАХ *Галину Каргополову, Тамару Дмитрохину, Надежду Панюшеву*
начальника отдела по связям с общественностью РАХ *Елену Ларионову*
заместителя директора НИИ РАХ *Михаила Бусева*
заместителя президента РАХ, начальника управления по выставочной деятельности *Любовь Евдокимову*
помощника президента РАХ *Татьяну Кочемасову*
советника президента РАХ *Светлану Володину*
начальника отдела РАХ по работе с регионами *Маргариту Хабарову*
заместителя директора НИМ РАХ *Веронику Богдан*

Журнал ДИ («Диалог искусств») зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций 7 ноября 2008 г. ПИ №ФС77-33996

Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства»

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 30.05.11
Отпечатано в типографии ООО «Петровский парк»

Люсьен Клерг

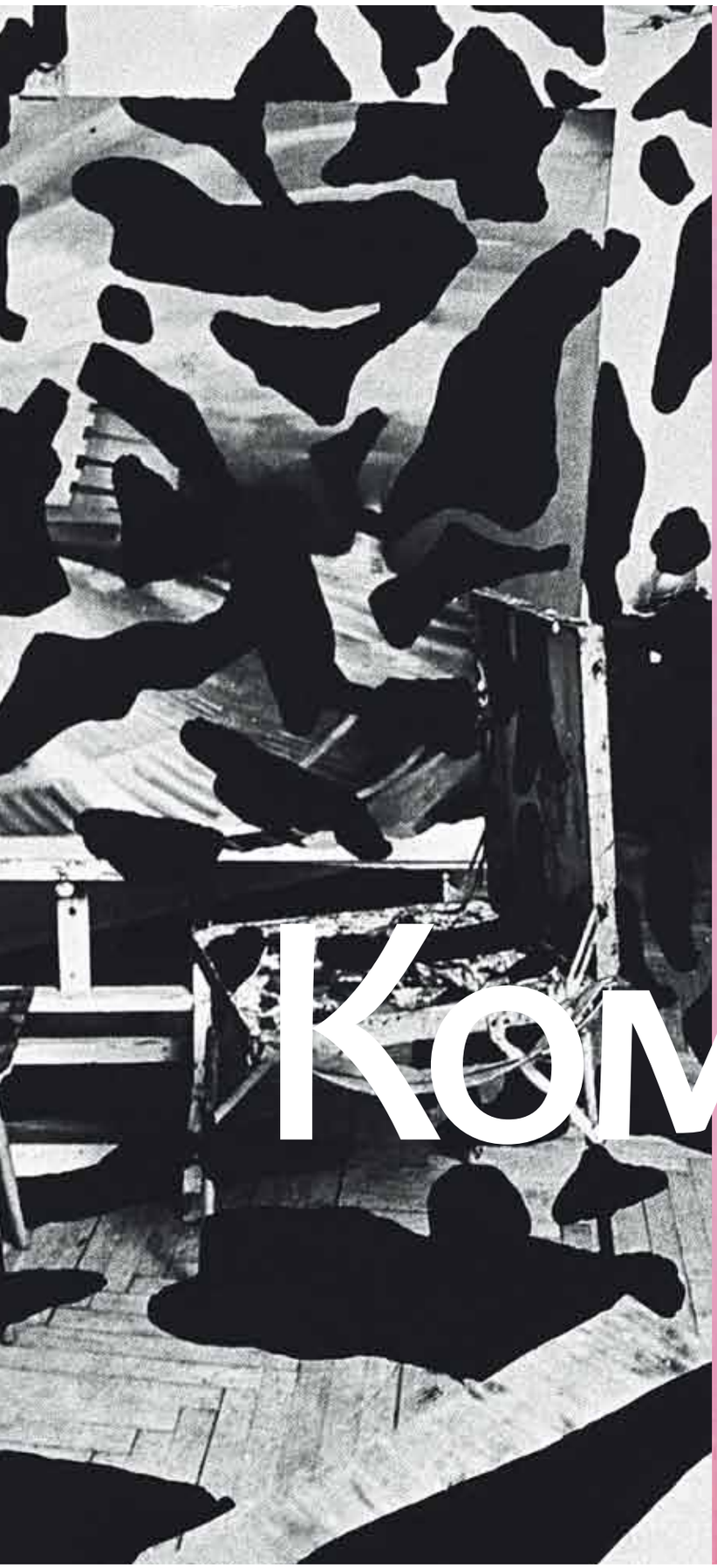
ЖАН КОКТО В СЦЕНЕ СО СФИНКСОМ. ЛЕ БО
1959. © Люсьен Клерг 2011

Правительство Москвы
Департамент культуры
города Москвы

Российская
академия
художеств

Московский музей
современного
искусства

4 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
4 moscow biennale of contemporary art
специальный проект



Ирина Нахова

Комнаты

19.05–03.07 2011

Irina Nakhova

Rooms

Государственный музей современного искусства Российской академии художеств (Гоголевский бульвар, 10), м. Кропоткинская. Тел. (495) 694 2890. www.mmoma.ru

информационные
партнеры

OpenSpace·ru · ДИ · ACADEMIA · Культура радио 91.6 FM · ExpertPhotoLab · ARTGUIDE АРТГИД · ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЕЙ

6 Рауф Мамедов: поиск идентичности
Стефано Каприо

14 Возможность *вообразить*
Юлия Матвеева

18 Петров во времени
Богдан Мамонов

24 Житийный апокриф
Георгий Кизевальтер

28 Индустрия капитализма
Валентин Дьяконов

34 Такой разный комикс
Интервью с Георгием Литичевским

38 Частное видение стиля
Ольга Аверьянова

48 Королева бэкстейджа
Виктория Хан-Магомедова

АКАДЕМИЯ

50 Испанская реальность. Свободная трактовка
Виктория Хан-Магомедова

56 Экспрессивный символизм как пространство пластического знака
Никита Махов

60 Россия — *Академия — Италия*
Татьяна Кочемасова

ТЕМА

64 Курирование в России
Константин Бохоров

70 Разметка территорий. Теле-арт и локативные медиа
Ксения Федорова

74 Crossworlds: от территории корректирующих кодов до политической манипуляции
Ольга Киселева, Сильвен Рейналь

78 Цифровая скульптура
Александр Мигунов, Семен Ерохин

82 Маркетинговое исследование в музее
Мария Чехонадских

ИМЕНА

84 Биоморфный радикал
Интервью с Дмитрием Каваргой

88 Ангелы, похожие на нас
Ольга Свалова

90 Мы делам неискусство
Интервью с Виталием Пушницким

94 Бронза — материя души
Виктория Хан-Магомедова

96 На границе наших надежд
Галина Скляренко

ОБЗОРЫ

98 Музей Новеченто в Милане
Виктория Хан-Магомедова

102 «Искусство идейное нужно нам!»
Антон Успенский

108 Все могут короли
Дмитрий Новик

112 «Инновация — 2010. Итоги

114 Награда или провокация
Интервью с Антоном Литвиным

118 Врата и двери
Александр Боровский, Антон Успенский

124 Динамизм утраты
Валентин Дьяконов

126 Латиноамериканское арт-шоу
Эдвард Рубин

ПОРТФОЛИО

128 Вера Уварова: история становления художника через антропологический опыт самоанализа
Мария Чехонадских

ХРОНИКА

132 Среда ответствований Transmediale
Ксения Федорова

134 Сайнс-арт: дружественный интерфейс науки
Тамара Зиновьева

136 Литературные образы испанских дизайнеров
Юлия Логинова

138 Испанский маршрут
Виктория Хан-Магомедова

139 ЧБ СПБ
Александр Дашевский

140 Технобио тварь, или как крысиный мозг и робот вместе рисовали

141 «Гилея» рекомендует

142 «Арт-Базель» в Майами-Бич
Екатерина Первенцева

АВТОРЫ НОМЕРА

Аверьянова Ольга — кандидат искусствоведения, заведующая отделом искусства фотографии Государственного музея изобразительного искусства им. А.С. Пушкина

Боровский Александр — заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея

Дашевский Александр — художник, арт-критик

Дьяконов Валентин — арт-критик, кандидат культурологии, обозреватель газеты «Коммерсантъ», лектор РГГУ

Ерохин Семен — студент МГУ им. М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики

Зиновьева Тамара — искусствовед, художественный критик, преподаватель изобразительного искусства и информатики

Кизевальтер Георгий — художник-концептуалист, фотограф, автор объектов, эссеист

Каприо Стефано Марко — доктор богословия, настоятель кафедрального собора в г. Бовино, преподает в Институте религиозных наук (Фоджа) и в Папском Восточном институте (Рим)

Киселева Ольга — художник, профессор Университета Сорбонна, основатель Международного института науки и искусства

Логинова Юлия — искусствовед

Мамонов Богдан — художник, куратор, художественный критик

Матвеева Юлия — искусствовед, аспирант кафедры отечественного искусства МГУ, член АИС

Махов Никита — критик и теоретик искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина «Захарово—Большие Вяземы»

Мигунов Александр — профессор, заведующий кафедрой эстетики, доктор философских наук

Новик Дмитрий — журналист, арт-критик

Первенцева Екатерина — лингвист, кандидат филологических наук, заведующая отделом по связям с общественностью и СМИ ММСИ

Рубин Эдвард — художественный критик

Свалова Ольга — ведущий научный сотрудник, хранитель Московского музея современного искусства

Скляренко Галина — кандидат искусствоведения

Успенский Антон — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Государственного Русского музея

Федорова Ксения — исследователь проблем медиаискусства, куратор УФ ГЦСИ, магистр философии (УрГУ, Екатеринбург), магистр искусствоведения (CU Boulder, USA)

Чехонадских Мария — арт-критик, редактор художественного журнала «ХЖ» (Moscow Art Magazine)

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ

стр. 44, 50, 56, 60

стр. 6, 14, 18, 24, 28, 46, 48, 88

стр. 38, 42

стр. 82

стр. 108

стр. 112

стр. 118

стр. 124

стр. 134

стр. 136

стр. 139

стр. 141

РАУФ МАМЕДОВ: ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ

Стефано Каприо
Stefano Kaprio

«МНЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО ЕСЛИ МОЖНО БЫЛО БЫ ”ОЗВУЧИТЬ” МОИ РАБОТЫ, ТО В НИХ ЗВУЧАЛИ БЫ НЕ ГОЛОСА, А ВЕТЕР. ВЕТЕР РАЗНОЙ СИЛЫ И УПРУГОСТИ», — ТАК ОХАРАКТЕРИЗОВАЛ РАУФ МАМЕДОВ СВОИ РАБОТЫ В ОДНОМ ИЗ ИНТЕРВЬЮ. ПОЭТОМУ НЕ УДИВИТЕЛЬНО, ЧТО СВОЮ РЕТРОСПЕКТИВУ, ПРОШЕДШУЮ В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ОН НАЗВАЛ «SILENTIUM» (БЕЗМОЛВИЕ).

Рауф Мамедов

МОЛЧАНИЕ МАРИИ
Полиптих. Триптих 3. Часть 2
2010. Цветное фото

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ

В последние годы в многонациональном и многокультурном мировом сообществе все чаще высказывается сожаление об утрате или по крайней мере об ослаблении и изменении идентичности, как индивидуальной и персональной, так и социокультурной, политической и религиозной. Самые авторитетные социологи, такие как Зигмунд Бауман, Энтони Гидденс, Ульрих Бек, говорят о случайной жизни, «жидкой» современности, об обществе риска, адиафорическом обществе, предпочтения которого никак не связаны с этикой и сводятся к техническим вопросам при полном безразличии к какой-либо иерархии ценностей; об обществе без убеждений, неуверенном, неопределенном, в котором идентичность формируется бесконечными ролевыми играми. Сама жизнь есть некое упражнение в импровизации, и персональная идентичность не столько является тем прочным внутренним стержнем индивида, сохраняющимся в нем до самой смерти, сколько напоминает некое мобильное и легко модифицируемое присутствие наподобие страницы столь многих социальных сетей в Интернете.

В постмодернистском искусстве Рауфа Мамедова, азербайджанско-российского режиссера и художника, отражается то замешательство, то конфликтное состояние, древнее и современное одновременно, которое порождается утратой и поиском идентичности сегодняшнего человека. Из своего опыта работы санитаром в психиатрической клинике Мамедов приобрел умение инсценировать человеческие слабость и «различие», привнося их в контекст откровения, обретающего в библейских и евангельских сюжетах свое полное выражение. Его главные герои — это в основном люди с синдромом Дауна, представители хрупкого и растерянного общества, к которому мы все сегодня относимся: кажущееся единообразие характеров, игривое и неорганизованное проявление поступков, отсутствие рациональной и духовной глубины во взгляде — все это характеристики, которые от «младшести» положения представленных субъектов распространяются на глобальный масштаб антропологического состояния нашего времени. Постмодернистский и постсекулярный человек, лишенный убеждений и определений, сопоставляет себя с драмой своего рождения и смерти, смысла судьбы, требующей разрешения не в светлом будущем, а в парадоксальном и смутном, а подчас в ужасном и трагическом настоящем.

Человек, живущий в истории, историей, все время меняется и слагает идентичность своей природы из множественности и разноо-

Rauf Mamedov: Searching for Identity

In postmodern art of Rauf Mamedov, the Azerbaijani-Russian filmmaker and artist, one can see a confusion, the conflict state, ancient and modern at the same time, which is generated by the loss and by the search for identity of a modern man.

From his experience working as male nurse in a psychiatric hospital Mamedov acquired the ability to dramatize the human weakness and the "difference" by bringing them within the context of revelation, elaborating its full expression in biblical and evangelical motives. His protagonists are mostly people with Down syndrome, representatives of a fragile and confused society, where we all belong: seeming uniformity of characters, playful and disorganized acting, lack of a rational and spiritual depth in the eyes — all those are characteristics describing not only the situation presented by the subjects, but applied on a global scale, it's an anthropological portrait of our times. "Outcome no. 1", "The Last Supper", "Drinking", "Supper at Emmaus", "The Silence of Mary" — all these works are the scenography of humanity in need of a new Exodus, in a new perspective of unity and mutual recognition. Even the work titled "Games on Window-sills" is representing the need to come back towards the source of our identity in a sort of Trinitarian movements, to be shared among everyone as an existence redefinition.

To better understand the development of identity-forming process as seen by Mamedov, we can bring example of his work "SchizoAdam", which is based on "half-forgotten theory of schizo-analysis" by two French theorists and philosophers of deconstruction, Gilles Deleuze and Felix Guattari. The main characters of "ShizoAdam" do not suffer with Down syndrome, anyway, dispirited transversality of their attitudes expresses strong internal pain stemming from the same divine instruction in order to initiate a relationship with the world of humanity, extremely confused and uncertainty about their status. In Mamedov's work, man and woman feel "somewhat dislocated" instead of feeling that they belong to the world — a gift from the Creator.

There is no doubt that one of the immutable traits of identity-forming process is the dialogical sphere of human existence. Literature, cinema, theatre, visual arts — they all describe and depict some family or social histories demonstrating, that to be himself, any person needs the others and that what differs a man from the other beings is his ability to love and to be loved. Such tense relationship is quite obvious in the central work of Rauf Mamedov — "Last Supper", gaining an even more grotesque form in the "Games on Window-sills".

Рауф Мамедов о своих работах

Ужин в Эммаусе

Вечер.
Сгущаются сумерки.
Надо бы включить свет, но не хочется.
Часто в это время человека охватывает странное, беспричинное на первый взгляд беспокойство. Есть какое-то мистическое пространство между днем и ночью. Время в этом пространстве замирает. И тогда человеку кажется, что он осязает Бесконечность. Материализация этой Бесконечности-Пустоты и пугает человека.
Как известно, различие между человеком и животным одно — человек, в отличие от животного, знает, что он смертен. Смерть — абсолютная, пошлая и грубая материализация времени. Попытка победить время — это попытка вступить в сделку с Создателем.

Любовь.
Это чувство, в котором изначально заложена смерть. С первого акта возникновения этого великого и одновременно унизительного чувства человек погружается в вязкую пустоту. Желание любить — это желание окунуться в бесконечность, где человек беспомощен и одинок. Пребывать в томительном и сладостном ожидании могут только блаженные. Блаженные, которые своим существованием нивелируют понятие времени. Они изначально вне времени. Им, блаженным, можно только позавидовать.
Рембрандт в разные годы своей жизни писал «Ужин в Эммаусе». Его апостолы страшно напуганы. Они узрели в одиноком путнике Спасителя. Спаситель ведь также есть знак Бесконечности… И еще. На работах Рембрандта слева висят тяжелые шторы. Что там за ними? Они пугают своей простотой. Как пугают своей простотой сгущающиеся сумерки.
Прости нас, Господи.
Мы тебя любим, но страшно боимся твоего присутствия.

Игры на подоконниках
(Апокриф)

Много-много лет назад в один из душных, пахнущих дорожной пылью вечеров состоялась знаменательная трапеза. Трапеза эта была окутана мистикой и потому вошла в историю как Тайная вечеря. Сразу же после этой вечери события развивались столь стремительно, что на осознание, что же все-таки произошло в те несколько дней, понадобились сотни лет. И теперь, нам кажется, случись нечто подобное той Страстной неделе, мы повели бы себя иначе. Не довели бы дело до большой крови. Мы стали лучше, умнее. Так нам кажется. И теперь мы достойны чуда. Мы ждем его, чуда.
Но вот появляются странные люди, явно не местные, то ли клоуны, то ли бродячие артисты, и разыгрывают перед нами столь же странные, как и они сами, сцены. Сцены эти несколько смущают добродетельных зрителей. Возможно, они узнают самих себя. Как если бы посмотрели в зеркало. Но гневаться на этих заезжих артистов не хочется. Шуты они и есть шуты…
Но что это? Приглядевшись, мы узнаем в этих клоунах участников той знаменательной ночной трапезы. Вот и главный среди них, прикидывается магом. Мы узнали его. И Иуда тут ни при чем.
Как же так?
Мы ждем чуда, давно ждем, а эти лицедеи вовсе и не собираются, да и не способны дарить нам обещанное чудо вроде простого бессмертия. Что же нам делать, бедным, запутавшимся в своих пороках? Потешаться вместе с ними над нашими надеждами?
Нет, нет и еще раз нет!
Так что же делать?
А вот что.
Гнать их, этих клоунов! Изолировать!
А мы будем продолжать ждать, ждать чуда.
Как бы долго ни пришлось нам это делать…

Рауф Мамедов

МОЛЧАНИЕ МАРИИ
Полиптих из 3 частей.
Триптих 2. Часть 5
2010. Цветное фото

► **ПЬЕТА**
Полиптих из 5 частей.
Часть 2
2005. Цветное фото

бразии обрядов, обычаев, языков, верований. Но неизменной чертой его идентичности является определенное или подразумеваемое отношение с трансцендентной реальностью, превосходящей его способности и чаяния. Однако за каждой антропологической проблемой кроется проблема сотериологическая, то есть скорее вопрос о спасении, чем о познании. Вопрос о спасении возникает, сознательно или неосознанно, всякий раз, когда человек пытается понять смысл своего существования и своей будущности.

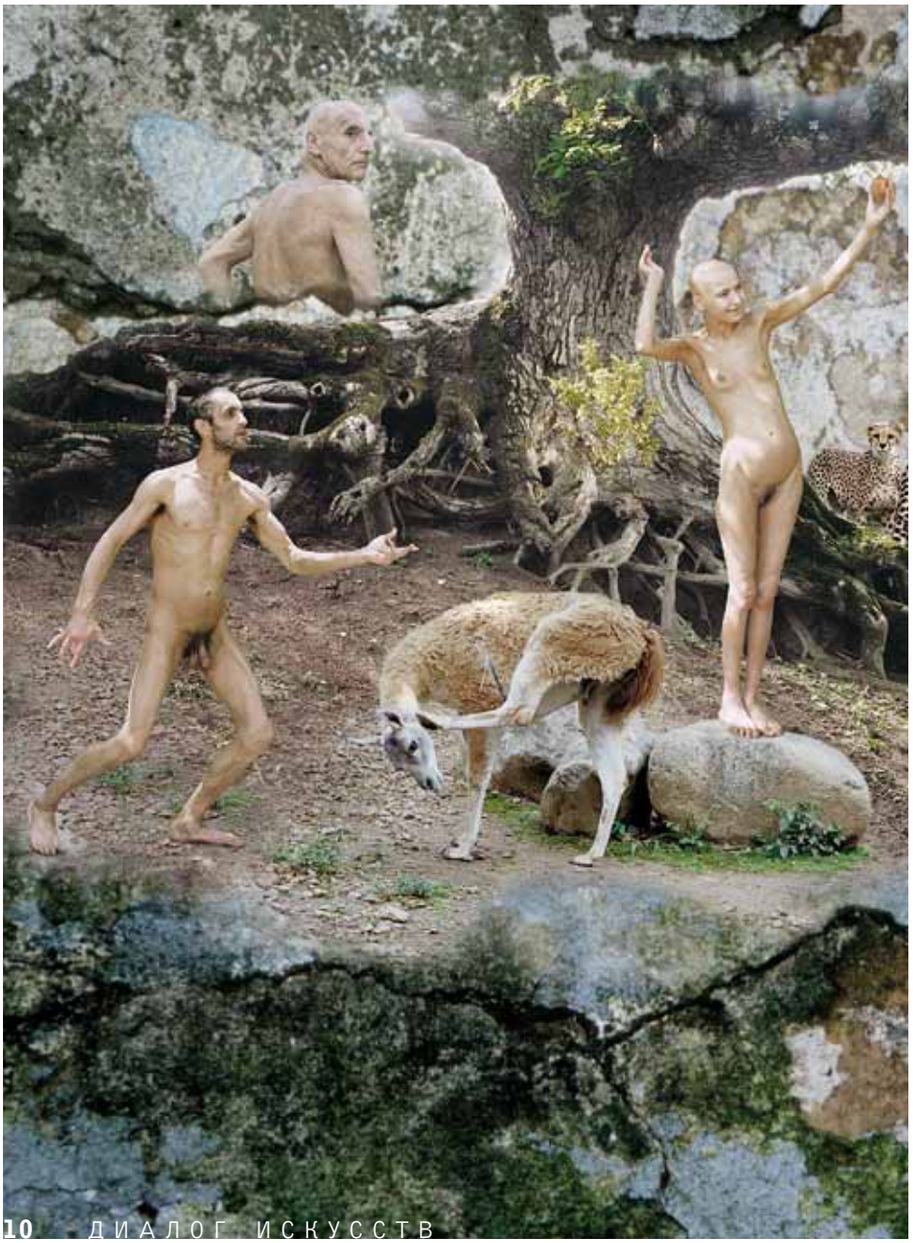
ПРОЦЕСС ИДЕНТИЧНОСТИ

Чтобы лучше понять развитие идентичностного процесса у Мамедова, возьмем, например, работу «ШизоАдам», которая, как представляет ее сам автор, основывается на «полузабытой теории «шизоанализа» двух французских теоретиков деконструктивизма Жиля Делеза и Феликса Гваттари. Согласно Гваттари идентичность человека трансверсальна, во всяком существовании сочетаются сферы желания, политические, экономические, социальные и исторические: он подвергает критике умаление этого многообразия и предостерегает от психологизации социальных проблем. Гваттари понимает, что психопатологические страдания (будь то индивидуальное нездоровье или семейные травмы) не могут рассматриваться вне социальной вселенной. Главные герои «ШизоАдама» не страдают синдромом Дауна, но удручены трансверсальностью своих взглядов, выражают сильную внутреннюю боль, проистекающую из неуверенности относительно своего положения и отношения с миром человеческого рода. Сам Бог — это образ шизофренического человека, он воплощается в эпизодах трудного поиска гармонии с лунной природой и мрачными животными, где яблоко греха изображается как предмет чуждый и загадочный, а не чарующий или соблазнительный. Трудно дать точное определение человеческой идентичности, и это обусловлено тем, что идентичность является не данностью, а процессом. Согласно З. Бауману, разделяющему толкование Н. Лухманна, множественность ролей, которые мы играем, приводит к тому, что каждый из нас везде «отчасти дислоцирован». Это и показывает Мамедов в восьми композициях своего «Бытия», в каждом из которых явно отражается смущение двух прародителей в определении своего места и различии взглядов на совершаемые поступки и свои роли в них. Бауман поясняет, что, «принимая во внимание множественность возможностей, соперничающих между собой, вплоть до взаимного уничтожения, а также какофонию голосов, призывающих нас следовать за

Рауф Мамедов

ИГРЫ НА СВЕЖЕМ ВОЗДУХЕ
Из серии «Исход» № 1 «ШизоАдам». 2000
Цветное фото

► **УЖИН В ЭММАУСЕ**
Полиптих. Триптих 1. Часть 1
2007. Цветное фото



ними, мы все повсюду и всегда «отчасти депривированы» (Z. Bauman. La solitudine del cittadino globale. Milano, 2000. 29).

Идентичность как для индивида, так и для больших групп является историческим процессом, подвижной реальностью, непрестанно воздействующей и подвергающейся, в свою очередь, воздействию, живущей и развивающейся в многообразии исторического опыта: это «преходящая личность» (H. Ferguson. Glamour and the End of Irony, in J.D. Hunter. The Question of Identity, Richmond, 1998. 8–9). Джон Сил утверждает, что два суждения — «я — неопределенно; любое я — возможно» и «процесс самотворения никогда не заканчивается» — являются главными аксиомами всех исследований по проблеме постмодернистской идентичности. Идентичность — это не статическая, монолитная сущность, приобретенная раз и навсегда, некая этническая и биологическая реальность. Это всегда культурное построение, процесс открытый к встрече, к контаминации. Даже великие цивилизации, в частности цивилизации Средиземноморья, развивались благодаря постоянному смешению элементов различного культурного происхождения. Другие исследователи, например Эрнест Геллнер, предпочитают использовать выражение «модульный человек» (E. Gellner. Condizioni della libert. Torino, 1992), сборный наподобие мебели из ИКЕА: модульный человек — это создание, наделенное изменчивыми качествами, одноразовыми и взаимозаменяемыми, он напоминает многостороннего человека, идеал, превознесенный философами Возрождения. Появление модульных мужчин и женщин порождает многосетевое общество, то есть такое общество, которое не сегментировано подобно премодернистскому, не разделено на классы, как современное, и которое, в отличие от премодернистских и модернистских обществ, может сосуществовать с собственной нерешительностью, двойственностью и противоречиями. Мужчина и женщина Мамедова, вместо того чтобы ощущать свою принадлежность миру — дару Творца, чувствуют себя «отчасти дислоцированными».

«Дислокация» — это тема из полиптиха «Молчание Марии». Художник вписывает священный эпизод в изменяющийся контекст семейного путешествия Христа с Марией и Иосифом. Три персонажа выражают состояние страха и замешательства: женщина с младенцем верхом на скелете осла, окаменелой проекции евангельской ослицы, столь любимой художниками XV века, псевдо-Иосиф, представленный одним из актеров с синдромом Дауна в смирительной рубашке, ведущий невероятную троицу по темной пустыне в поиске неведомой цели, и замыкающий группу отрок (намек на Иакова, «брата Иисуса»), выражающий полноту жизни и потребность в защите, укрывается под непромокаемой накидкой взрослого. В первой из трех сцен главные герои находятся в своего рода иконографической неподвижности, нарушаемой во втором триптихе бурей света и песка, словно уносящей их от их судьбы. А затем их настигает проливной дождь, который, как кажется, одна лишь женщина воспринимает как возможность возрождения, освобождающую ее от трупа ослицы, отец же и отрок пребывают в состоянии безысходной подавленности. Спасение от ухода в небытие заключается в том, чтобы обмануть смерть, верхом на которой едет Дева с Божьим Сыном. В христианском пророчестве при прохождении через бескрайнюю и неопределенную пустыню тревога соединяется с надеждой, разделяемой всем человечеством.

ИДЕНТИЧНОСТЬ И ОТНОШЕНИЯ

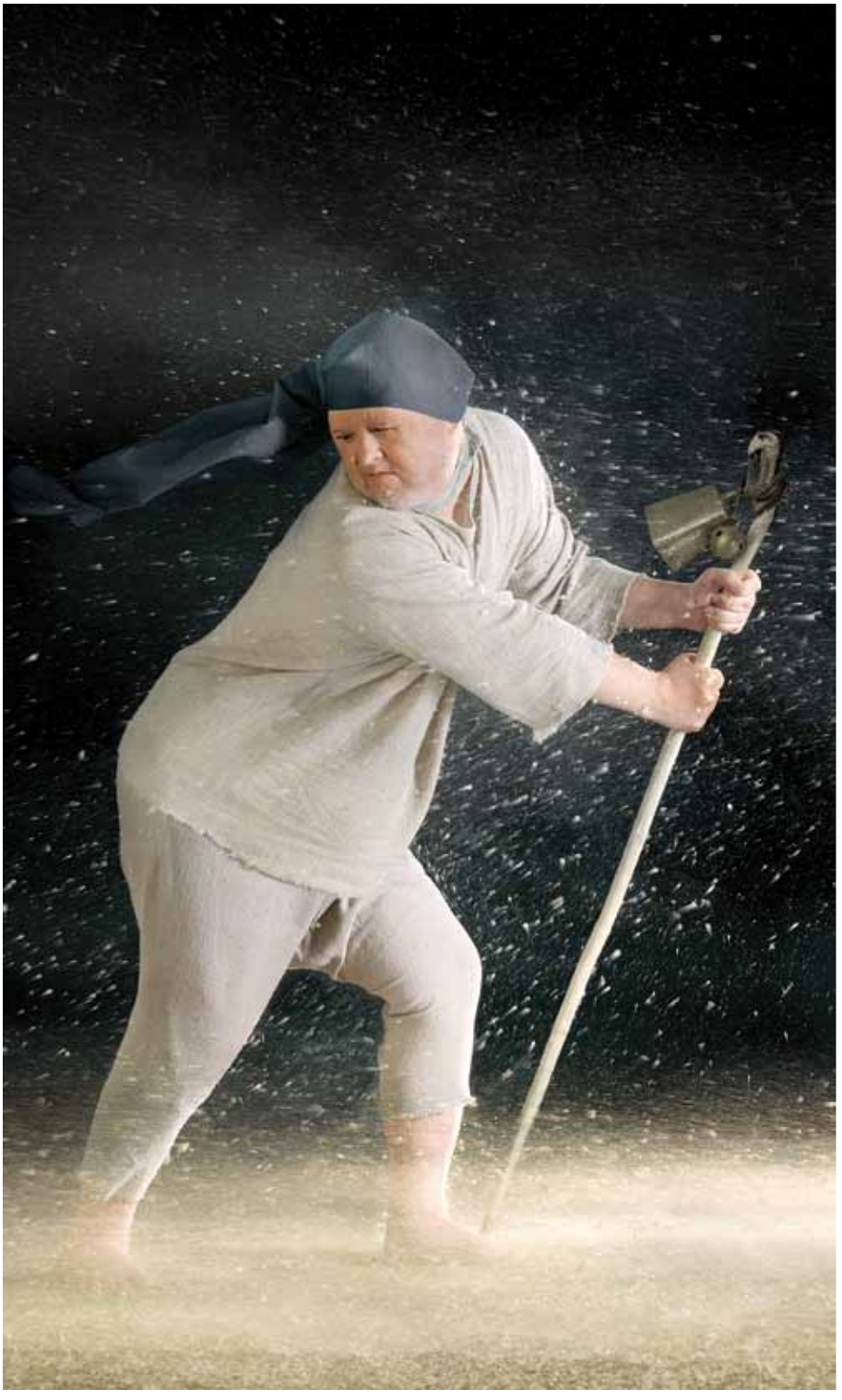
Одной из неизменных черт идентичностного процесса, вне всякого сомнения, является диалогическая сфера человеческого существования, засвидетельствованная древней и современной мудростью, которая всегда считала человека «социальным животным». Человек, чтобы быть самим собой, нуждается в других, и что особенно делает существо человеком, так это его способность любить и быть любимым. Подобное напряжение отношений совершенно очевидно в центральном произведении Рауфа Мамедова — «Тайная вечеря». С библейской и богословской точек зрения в застольном собрании Иисуса с апостолами сосредоточен двойственный элемент бого-человеческих отношений: с одной стороны, единственность Христа, выделенного в центре сцены, подчеркивает отдаленность и инаковость Бога относительно творения, с другой — сама композиция, повторяющая тринитарный облик группами по три апостола, являет, что сам Бог есть отношение между ипостасями своей единой сущности. Божественные отношения отражаются во взаимоотношениях между людьми, указывая на то, что Бог сам воплотился в отдельном человеке, и вместе с этим в той многосложной личности, что на апостольском языке называется Церковью. Шутовская версия «Игр на подоконниках» позволяет художнику подчеркнуть динамичность этого процесса, парадоксальным образом ослабляя в нем чрезмерную священность и «магизм» сакраментального и евхаристического варианта; в фокусе появления кролика из шляпы, как и в других детских играх и невинных шутках главных героев, выражаются естественность и способность к взаимодействию гораздо более убедительно, чем в самой «шизоидной» имитации «Тайной вечери» Леонардо да Винчи на черном футуристическом фоне.

Говоря «другой», мы подразумеваем то «я», которое не думает о себе как о другом и, говоря «другой», в некотором смысле заставляет считать свой образ существования, свою идентичность критерием определения отдаленности и инаковости других. Другого мы рассматриваем как себя, на самом деле он является центром, «я», той перспективой, в которой рассматриваемся мы. Каждый из нас есть другой в чужих глазах. Предполагается существование некоего центра, «я» или «мы», который имеет преобладающее и абсолютное право. Именно это «право на центральное положение» мастерски представлено кажущейся самодостаточностью человека с синдромом Дауна, и это пресекает всякое притязание на гегемонию и монополию. Формирование глобального «я», типичного для постмодернистского общества, стремящегося к планетарному масштабу, не устраняет потребности в идентичности, а, преодолевая непрестанно подстерегающее искушение замкнуться в себе, дабы защититься от нападок других, открывает личность к дару взаимности и к готовности выстраивать отношения, основанные на осознанном уважении тех ценностей, которые неразрывно объединяют человеческое сообщество и в высшей степени символизируются в евангельской Тайной вечере.

ВОПРОС О ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТИ

В работе, состоящей из девяти частей большого размера и называемой «Ужин в Эммаусе», переплетаются три сюжета, представляющие святость, любовь и чудо откровения, три аспекта пасхального чуда возрождения жизни после смерти, переживаются, как всегда, в нерешительности и бренности человеческих субъектов. В эпоху материалистических антропологий социальной солидарности и потребительства, отрицающих духовный аспект жизни и предлагающих миражи счастья и благосостояния, вопрос о трансцендентности отвечает главной потребности в знании, откуда мы приходим и куда идем. Именно в эпоху технологий, когда все мыслительные процессы крайне рационализированы и упорядочены стандартными процедурами, гарантирующими предсказуемость, продуктивность и функциональность реализации, актуализируется вопрос философии, то есть «светский» вопрос смысла. По словам религиозного философа Ива Ледура, «наша современность не решается сделать выбор. Она продолжает теоретически представлять человека как абсолютное, не признавая и не допуская, что отказ от трансцендентности влечет за собой изменение статуса человека. В мире одного лишь становления, хоть восприимчивости или истории, абсолют теряет всякое значение, поскольку является противоречивой ссылкой» (Y. Ledure. Trascendenze. Saggio su Dio e il corpo. Bologna, 1991).

В творчестве Мамедова «бого-человеческая» трилогия находит свое завершение в групповой сцене из тринадцати персонажей вокруг стола. Название «Пьета» наводит на мысль о евангельском сюжете снятия с креста. В Евангелии умершего Иисуса окружают Богоматерь с женами и сострадательные мужи. В композиции Мамедова община из двенадцати горячо спорящих у покрытого простыней распростертого тела выражает потребность в трансцендентности, в силу которой смерть отвергается как определение жизни, а производимая операция указывает на искупительное исцеление воскресения. Двенадцать «врачей», присутствующих при вскрытии, объединены, как всегда, в тринитарные группы коллективных и цельных личностей человечества, которое не позволяет смерти разрушить себя. Операционная лампа над телом подобно своего рода бесшумному космическому кораблю указывает на протяженность открывающегося иного мира, нового направления времени и пространства, воссоздаваемого коллективным деянием. Именно тело, безмолвное и, казалось бы, безымянное, впитывает жизненную силу персонажей сцены, и пальцами единственной руки, которую мы можем видеть, как кажется, подает присутствующим знак понимания, гармонии. Устанавливая открытую идентичность нового человека, человека постмодернистского, который должен подняться со стола своей явной смерти, крайне важно определить его телесный аспект, то значение, которым мы хотим наделить тело в наших жизненных чаяниях, в управлении нашими привязанностями, в культивировании наших чувств. Нужно знать, кому действительно принадлежит тело, то есть принадлежит ли оно заинтересованному лицу, его семейному кругу, Богу, даровавшему его, природе, требующей его неприкосновенности, врачам или судьям, которые могут решить его судьбу.



Рауф Мамедов

МОЛЧАНИЕ МАРИИ
Полиптих из 3 частей
Триптих 2. Часть 6
2010. Цветное фото

Потребность знать, что такое тело, становится еще более острой благодаря тому, что в нашем высокотехнологичном обществе мы имеем дело с двойным телом, физическим и электронным, о чем иначе может свидетельствовать центральное противопоставление в «Пьете» Мамедова между телом и сверхсовременной операционной лампой. Технологический аналог тела изменяет человеческое восприятие себя и отношения с другими. В самом деле, образы тела и его аватар многочисленны и противоречивы. Можно иметь «репродуцированное и мультиплицированное» тело, можно иметь «дистрибуированное» тело, электронное тело... При такой многочисленности представлений, композиций и разделений на части чрезвычайную важность приобретает теоретическое и практическое направление, которое мы хотим использовать при наделении тела правильным значением, значением человека. Нет такого тела, которое не принадлежало бы человеческому существу, и нет такого человеческого существа, которое не имело бы тела, как утверждает главный христианский догмат — воплощение Бога в человеческом теле. Любить тело — значит любить жизнь и того, кто ее сотворил; поэтому то, как мы относимся к телу, непосредственно влияет на то, как мы относимся к жизни и смерти, к защите жизни и к страху перед смертью. И в этом определении значения тела нужно всегда помнить, что человек не «имеет» тело, как некий предмет, которым можно обладать и от которого можно избавиться, он и «есть» его тело: тело является символом его бытия, представляет внешнюю сторону человека там, где плоть, и его внутреннюю сущность, его сердце. Воскресение Иисуса в плоти своего тела есть наивысшее прославление человеческого тела, и в то же время это самый мощный и шокирующий аспект христианства. В христологии воплощения невозможно отделить материальное от нематериального или одну часть материи считать хорошей, а другую плохой. Это не означает отдавать предпочтение телу перед душой; унижение подразумевает не отказ от высшего, а полное вовлечение высшего в низшее. В пасхальном видении каждое тело понимается и воспринимается как микрокосм, как часть некой более широкой совокупности — жизни, существования, Вселенной. Как воплощение знаменует снисхождение Бога на землю, так воскресение подразумевает обратное движение, восходящее, тела человека к славе. То движение, которое угадывают радостные и мечтательные взгляды невероятных врачей в «Пьете» Рауфа Мамедова: под этой простыней находится тело современного человека, тело каждого из нас.

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
ПОСОЛЬСТВО КОРОЛЕВСТВА ИСПАНИИ В МОСКВЕ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ВАЛЕНСИИ (IVAM)

ШЕДЕВРЫ XX ВЕКА
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ИНСТИТУТА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ВАЛЕНСИИ (IVAM)
КУРАТОР: ФРАНЦИСКО ХАРАУТА

ШXXВ

7.06 — 30.10 2011

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВЫСТАВКА ПРОХОДИТ В РАМКАХ ГОДА РОССИЯ – ИСПАНИЯ 2011

ESPAÑA РОССИЯ ИСПАНИЯ RUSIA

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР

НОВАТЭК

ХУЛИО ГОНСАЛЕС
Танцовщица с маргариткой фрагмент 1937
Железо, ковка 48,3 × 29,2 × 10 см

ХУДОЖНИКИ

Магдалена Абакановић
Валерио Адами
Андре Альфаро
Карел Аппел
Ханс Арп
Эдуардо Арройо
Джон Балдессари
Георг Базелиц
Ипполит Баяр
Бернд и Хилла Бехер
Эрнест Джеймс Беллок
Кристиан Болтански
Константин Бранкузи
Барт ван дер Лек
Жорж Вантонгерло
Эстебан Висенте
Ричард Гамильтон
Кристина Гарсиа Родеро
Ферран Гарсиа Севилья
Хулио Гонсалес
Луис Гордильо
Адольф Готлиб
Джаспер Джонс
Джон Дэвис
Марсель Дюшан
Хосе Мария Итурральде
Асгер Йорн
Джордж С. Зимбел
Кармен Кальво
Хулио Каресма
Франсеск Катала Рока
Александр Колдер
Орасио Коппола
Джозеф Корнелл
Габриель Куальядо Кандель
Кристина Иглесиас
Андре Кертеш
Пер Киркеби
Пауль Клее
Франц Клайн
Франтишек Купка
Серхио Ларрейн
Герберт Лист
Чема Мадос
Андре Массон
Анри Матисс
Анри Мишо
Мануэль Мильярес
Хуан Миро
Ласло Мохой-Надь
Зоран Музич
Брюс Науман
Нативидад Навалон
Микель Наварро
Пабло Пикассо
Бернар Плоссю
Зигмар Польке
Ричард Принс
Роберт Раушенберг
Эд Рейнхардт
Марк Рибу
Герхард Рихтер
Александр Родченко
Джеймс Розенквист
Херардо Руэда
Ман Рэй
Санлеон (Хосе Перес Санлеон)
Антонио Саура
Поль Ситроен
Шон Скалли
Ричард Серра
Дэвид Смит
Тони Смит
Роберт Смитсон
Рамон де Сото
Пьер Сулаж
Антони Тапиес
Джорди Теиксидор де Отто
Хоакин Торрес Гарсиа
Хуан Усле
Эдуардо Чильида
Мартин Чирино Лопес
Карл Штайнер
Курт Швиттерс
Экипо'57
Экипо Кроника
Уокер Эванс
Эйвинд Фальстрём
Луис Фернандес
Фишли и Вайс (Питер Фишли и Дэвид Вайс)
Лучо Фонтана
Роберт Франк
Ли Фридландер
Хуан ХеновесКандель
Жан Эльон

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ

Коммерсантъ FM 93.6 радио новостей

Культура радио 91.6 FM

ExpertPhotoLab

ДИ

ACADEMIA

АРТХРОНИКА

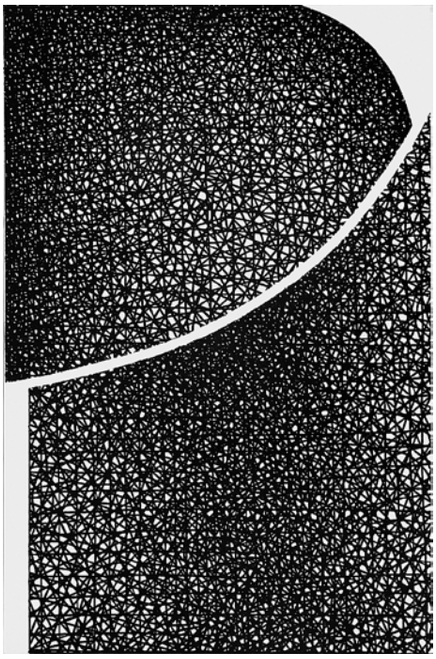
ВОЗМОЖНОСТЬ ВООБРАЗИТЬ

Юлия Матвеева
Julia Matveeva

Выставка Вильяма Бруя в Московском музее современного искусства получилась обширной и по- настоящему ретроспективной. Она охватывала пятьдесят лет творчества художника начиная с ленинградского периода 1960-х годов, произведения, созданные им в Иерусалиме, во Франции и США.

William Brui's retrospective solo exhibition at the Moscow Museum of Modern Art had been not only extensive, but also truly retrospective. It covered fifty years of the artist's career, starting from the Leningrad period of the sixties, as they formed a base for all subsequent stages of his creative work — those of Jerusalem, France and the United States.

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



Вильям Бруй

ИЗ СЕРИИ «UNIFIED FIELDS»
1979. Холст, акрил

МАСТЕР-КЛАСС В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

► ИЗ СЕРИИ «ВЕЩЕСТВА-СУЩЕСТВА»
2005. Холст, акрил

Впервые столь полно были представлены гравюры и рисунки ленинградского периода, когда сформировались основные принципы и художественная индивидуальность мастера. В то время Бруй работал в знаменитой экспериментальной графической мастерской ЛОСХ в Доме художников на Песочной набережной, где он имел уникальную возможность общаться с именитыми мастерами и постигал на практике тонкости графической культуры. В тех первых графических экспериментальных работах Бруй воплощает свои опыты свободного письма, игры с линией и абстрактной формой. Влияние русского авангарда 1920-х годов, выраженное в формах геометрической абстракции, соединяется в его рисунках и офортах с сюрреалистической пластикой.

Во второй половине 1960-х Вильям Бруй был уже модным персонажем в ленинградской богемной среде, тогда же утвердился его неповторимый стиль в одежде. Артистический образ жизни, дискуссии и беседы с художниками и, более того, молодыми учеными и философами давали импульс для особых тем в творчестве. В те годы многих занимал вопрос освоения космического пространства (теории Вселенной, расширяющейся и сжимающейся), и у художника родилась идея попытаться воплотить сугубо теоретические научные понятия в доступных зримых образах. Его вдохновляла «возможность человека вообразить» то, что практически невозможно доказать или осо-

A Possibility of Imagination

For the first time, his early prints and drawings were presented, and already in this works of early Leningrad period we can see, how basic principles of William Brui's artistic individuality and mastership took shape.

Before William Brui's departure from Russia in 1969, twenty four of his prints were collected for the author's book "Ex Adverso" ("From the opposite side"), with the literary component written at request by an art critic and philosopher Grigory Kapelyan as a special case of text "not for reading". After moving to the United States of America, these graphical image series are transformed into a cycle of large-scale canvases "Unified Fields". In the Leningrad period of William Brui one can see roots of ideas and thoughts, embodied in a series under the title "Temple", where artist combined all temple-related fields including the history of construction, architecture and archaeology. His later series called "Substances-Beings" accumulated the main fundamental components of author's creativity. They are based on esoteric idea of cosmicity, transformed over the decades, which incorporates the idea of the world as a single structure-organized and orderly whole, capable of self-development.

ФОТО ОКСАНЫ КЛИМАНОВОЙ

знать. Так появляется серия беспредметных гравюр, пространство которых заполнено бесконечными изгибающимися и пересекающимися черными линиями.

Перед отъездом Вильяма Бруя из России в 1969 году 24 его гравюры складываются в авторскую книгу «Ex Adverso» («От противного»), литературная составляющая которой, специально написанная искусствоведом и философом Григорием Капеляном, представляет собой «текст не для чтения». Поскольку слово было признано авторами мешающим воображению, а всякое описание — манипуляцией, они создали текст, не мешающий, а способствующий восприятию изображения. «Текст “Ex Adverso” одновременно и существует, и отрицает сам себя. “Ex Adverso” — это предложение зрителю-читателю построить в голове схему, некую визуальную формулировку вселенской диалектики».

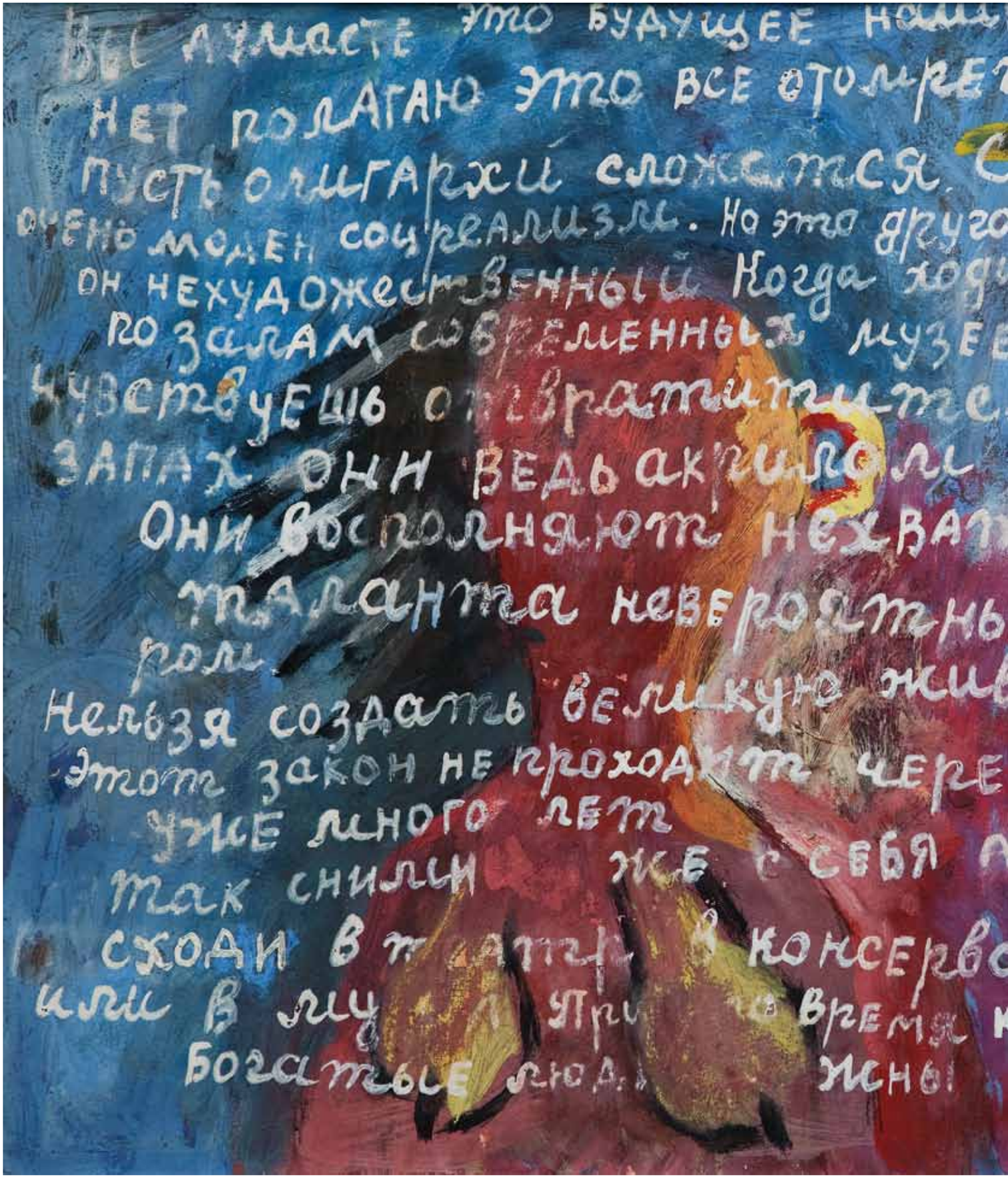
После переезда в Америку эти графические серии трансформируются в цикл масштабных полотен «Unified Fields» («Объединенные поля»), которые с успехом были представлены на выставке «Мастерская художника» в Нью-Йорке. Цикл разрастается, появляются цветные поля, плоскость изображения перестает быть монолитной, являет свои формы, пересечения и силуэты. И снова появляется проект, в котором сочетаются визуальное и вербальное, — книга французской поэтессы Моник Пулер. Ее короткие изящные стихи, посвященные произведениям художника, и воспроизведенные рядом изображения не столько подчинены друг другу, сколько друг без друга не могут существовать.

Петербургский период уходит корнями в комплекс идей и размышлений, воплотившийся в серии «Temple» («Храм»). Именно в библиотеке Эрмитажа Вильям Бруй изучал собрание планов и проектов реконструкций Иерусалимского храма. Эти впечатления, дополненные последующим непосредственным соприкосновением со святым местом на израильской земле, дали мощный художественный импульс новому циклу, который растянулся с начала 1980-х годов до начала 2000-х.

Художника интересовало все, что связано с Иерусалимским храмом — его история и архитектура, его место в системе религиозных взглядов и представлений. Не случайно первоначальное впечатление от предполагаемых очертаний разрушенного храма царя Соломона реализуется как «отзвук космических видений в освоении пространства супрематистами школы Малевича». Образ храма представляется вселенским образцом гармонии, для постижения которой храм «не обязательно строить, достаточно себе представить».

Некоторая планиметрия, присущая первым работам серии, затем насыщается активным пространственным действием. Квадраты и треугольники подвергаются скручиванию, растяжению. Фрагменты чертежей совмещаются, накладываются, трансформируются в объемные структуры. Наконец появляется мотив свода, который становится основным в другом цикле «Etrus» («Этрус»), навеянном загадочным явлением этрусской культуры.

Произведения нового цикла работ «Substances-Beings» («Вещества-существа») аккумулируют основные принципиальные составляющие творчества Вильяма Бруя. В их основе лежит трансформировавшаяся за десятилетия идея космизма, вбирающая в себя представление о мире как едином структурно организованном и упорядоченном целом, способном к саморазвитию. На этих холстах поверх геометрически организованного фона возникают колонии пятен текучей акриловой краски, формой и характером растеканий на плоскости производящих впечатление самозародившихся биологических форм.


Вы думаете это будущее наш
нет полагаю это все отомре
пусть олигархи сложатся
очень моден соцреализм. Но это друга
он нехудожественный Когда ход
по залам современных музее
чувствуешь отвратитите
запах они ведь акрилом
Они восполняют нехват
таланта невероятны
ром
Нельзя создать великую жив
Этот закон не проходит чере
уже много лет
так сними же с себя
сходи в театр в консерво
или в му
Богатые люд
жны

ПЕТРОВ ВО ВРЕМЕНИ

Богдан Мамонов
Bogdan Mamonov

Московский музей современного искусства совместно с галереей pop/off/art представил концептуальную ретроспективу «Циклы» одного из наиболее известных художников поколения «семидесятников» Аркадия Петрова, включившую ранние работы 1970-х годов, знаменитые «китчевые» картины и новаторскую живопись последних десятилетий. В экспозицию вошли такие знаковые работы, как картины из серии «Библейские стихи», «Пионеры (Спасибо тов. Сталину за наше счастливое детство)», «Алла Пугачева и Аркадий Петров», «Привет из Донбасса». Центром концептуальной ретроспективы стала 15-частная живописная инсталляция «Радость моя», которая получила свое имя по названию одноименного советского шлягера 1930–1940-х годов.

Sweet child in time, you'll see the line
Line that's drawn between the Good and the Bad.

«DEEP PURPLE». «IN ROCK». 1970

Человек — существо бескрылое, двуногое,
с плоскими ногтями…

ПЛАТОН

Проблема человеческого, его мутации и спасения составляют центральный сюжет творчества русского художника Аркадия Петрова. Всматриваясь в полотна этого большого мастера, живущего в мирах, как будто далеких от актуальности повседневного, видишь генеральную тему — человек во времени… Аркадий Петров — одна из крупнейших фигур российского искусства, определивших его ландшафт, хотя, возможно, многим это покажется преувеличением.

В самом деле, ярко блеснув на знаменитом аукционе «Сотби'с» 1988 года, где впервые западная публика увидела главных «звезд» советского андеграунда, оказавшись на какой-то миг в эпицентре «русского бума» 1980-х, погрузившись в поток актуальных движений (вспомним успех «АССЫ» и выставки в ДК МЭЛЗ), Петров как-то тихо и незаметно отошел за кулисы московской художественной сцены.

Да и вправду сказать, если рассматривать отдельные его картины или даже периоды в творчестве, убеждаешься, что в некоторых аспектах художнического мастерства он уступает основным фигурантам своего поколения. Так кто же он, Аркадий Петров — умелый художник, уловивший запах времени и отправившийся по остывающему следу, нашедший добычу, которую уже подстрелили другие? Так считал известный в 1980-е годы искусствовед, сказавший о раннем Петрове: «Хитрый русский мужичок, который насмотрелся Миро». Скоро он был вынужден признать свою ошибку. Но разве не подавал Аркадий в более поздние годы повод считать себя «хитрым мужичком», внимательно изучавшим актуальные тренды, будь то кон-

Petrov throughout the Time

The Moscow Museum of Modern Art in cooperation with pop/off/art Gallery presented under the title the "Cycles" a conceptual retrospective personal exhibition of Arkady Petrov (born 1940), one of the prominent artists of the 1970s. The exhibition included early artworks of the 1970s, celebrated kitsch canvases and pioneering paintings of the recent decades. The exhibition presented artworks from the "Biblical Quotations" series, "Young Pioneers (Thank you, comrade Stalin, for our happy childhood)", "Alla Pugacheva and Arkady Petrov", "Greetings from Donbass". The core of the retrospective exhibition was a 15-part painting installation "My Sweetheart", named after the popular Soviet song from 1930-40's. It is Petrov's key artwork as well as one of the most illustrative artworks of the Perestroika period. The exhibition presented works from the MMoMA collections, private collections, the artist's private collection and never-before-exhibited works. Visitors had a unique chance to watch a documentary film about the life and career of Arkady Petrov, too.

The problem of the human race, its mutations and salvation, is the central theme in the artworks of Arkady Petrov. Peering into the canvases of the great Russian artist, who seems to be living in worlds far distant from the actual everydayness, one can discern the general and universal topic of Petrov's art — a man throughout the time... Arkady Petrov is one of the leading figures in contemporary Russian art, he shaped the landscape of Russian art scene, though many uninformed would find this as an exaggeration.

In fact, Petrov was a bright star of the first major Western-style art auction in Moscow, organized by "Sotheby's" in 1988, where international audience saw for the first time the main "highlights" of the Soviet underground. These circumstances put Petrov in the midst of the "Russian boom" of the 1980's. But soon, he virtually disappeared in the "flow" of contemporary art movements (recalling the success of the "ASSA" and the exhibition in the DK MELZ). Quietly, Petrov slunk away behind the curtain of the Moscow art scene.

The question is, who is he, Arkady Petrov? A skilled artist, who captured the scent of the time and followed the cooling track, the finder of a prey, already shot by the others? This was the opinion of one well-known art critic in the 1980's, who said about early Petrov: "Sly Russian peasant, who had seen enough of Miro." Soon, he was forced to admit his mistake. In later years, Arkady gave a lot more reasons to be considered "skilled apprentice": he carefully studied contemporary art and current art-trends, no matter conceptual, social, or primitive art. I remember how at the end of the same 1980's, leaving with Petrov from the lecture hall near the Kuznetsk Bridge, after the lecture of the young Viktor Miziano, I heard from Petrov words full of undisguised satisfaction: "Today I came to a conviction I'm working according to major international trends."

ТВОРЧЕСТВО АРКАДИЯ ПЕТРОВА СОВМЕЩАЕТ ДВА «ПАТТЕРНА», ДВЕ МОДЕЛИ БЫТИЯ КУЛЬТУРЫ — «ШЕДЕВР» И «ПРОЕКТ».

цептуализм, соц-арт или примитив. Помню, как в конце тех же 1980-х, выходя с Петровым из зала на Кузнецком Мосту после лекции Виктора Мизиано, услышал от него сказанные с нескрываемым удовлетворением слова: «Я убедился сегодня, что работаю согласно основным международным направлениям».

Если бы история искусств была историей только изобретений и открытий, мы были бы вынуждены констатировать, что Петров — художник всегда немного опаздывающий. Но так это может выглядеть, лишь если рассматривать художественный процесс как эволюционный, и то если в упор, «нос к носу», за короткий период. Стоит же отойти на шаг назад, чтобы увидеть ландшафт искусства как панораму, и масштабы той или иной фигуры на этом общем плане начинают резко меняться. Течение времени определяет масштабы событий, и в этом ракурсе становится очевидно, что творчество Аркадия Петрова, проигрывая лучшим представителям своей эпохи на коротких дистанциях, берет убедительный реванш на дистанциях исторически более длинных.

Мы отметили, что Петрову не присуща как будто важнейшая категория современного искусства — проектность. Проектом с большой натяжкой можно назвать у него только знаменитую серию «Радость моя» 1988 года и, может быть, цикл работ на клеенках, отсылающих к евангельскому тексту. Но, как ни хороши эти произведения, их не отнесешь к самому характерному в творчестве Аркадия. Они скорее блистательные аранжировки, но не основная тема.

Творчество Петрова на первый взгляд — это апелляция не к проекту, а к такой почти архаичной модели, как «шедевр». Этим словом мы называем не только выдающееся произведение, а некий «паттерн» искусства, конституирующий классическую культуру с ее приматом авторадемиурга. Шедевр аккумулирует в себе сумму всех высказываний художника. Шедевр претендует на создание модели законченного и самодостаточного мира. Излишне напоминать, что шедевр как модель классической культуры был подвергнут радикальной критике искусством XX века и что Малевич своим «Черным квадратом» навсегда похоронил эту тему. Обращение к шедевру как модели мира признается сегодня безнадежно недостижимым, оправдать стремление к нему возможно с точки зрения этической, но не философско-эстетической.

Не должны ли мы отнести творчество Петрова именно к такой позиции? Тем более что он и сам давал повод для этого неоднократно. Так, в начале 1990-х Аркадий, рассказывая о технологии своей живописи, упоминал, что она рассчитана на несколько веков. Иными словами, уже тогда он мыслил себя не в контексте актуальности, а в масштабе «большой» истории искусства.

Очевидно, необходимо преодолеть соблазн видеть в Аркадии мэтра, оторванного от реальной жизни. Дмитрий Александрович Пригов говорил, что современный художник должен оцениваться по своему проекту. Под проектом он разумел не локальное произведение, пусть и масштабное, но все творчество художника, более того, его жизнь, выстроенную как проект. Если взглянуть с этой точки зрения на творчество Аркадия Петрова, не окажется ли, что перед нами разворачивается грандиозный проект, который не ограничен пространством одного зала, выставки, даже музея. Проект — сама жизнь художника, растворенная в его труде.

Творчество Аркадия Петрова совмещает два «паттерна», две модели бытия культуры — «шедевр» и «проект». Едва ли не любая работа Аркадия несет в себе всю полноту его мира, но эта «любая» работа одновременно является частью огромного целого, грандиозного материка, созданного им за сорок лет труда.

Однако мы знаем немало художников-визионеров, сотворивших не менее, а даже более убедительные и притягательные миры. На ум приходит «гениальный» Леня Пурыгин.

Тут уместно вспомнить, что Василий Кандинский считал первичной задачей художника трансляцию своего внутреннего мира. Но более высокой задачей он называл выражение духа своего народа — человечества.

Аркадий Петров родился в СССР и должен был бы ощущать себя именно как человек советский, то есть как человек, лишенный своей «телесности». Он умозрительный конструкт, лишенный тела и всего того, что создается для «тела». Впрочем, «быт» был, но лишь в качестве фантазма, на открытке, в воображаемом Сочи, неких райских кущах… Отсюда и «отсутствие» в СССР секса, который тоже был воображаем, а потому особенно соблазнителен. Это совершенно парадоксальный эротический опыт.

И если взглянуть на корпус работ Петрова 1980-х годов, до сих пор считающихся лучшим периодом художника, мы увидим эту снайперскую диагностику состояния народного созна-

Аркадий Петров

ДОСКА ПОЧЕТА
2003–2006. Холст, масло, акрил

◄ стр. 18

РЕМОНТ С ПИСЬМОМ
1971–2008. Бумага, оргалит, гуашь.

ния. Подчеркнутая театрализация, бутафория, аляповатость образов женщин, которых автор позиционирует как красавиц, бессмысленные тексты-стихи, изобильно покрывающие поверхность картин, — все это было несомненной и точнейшей метафорой того виртуального мира, умозрительного счастья жития в советской стране, этого чудовищного разрыва между реальным бытом и бытием души.

Но что-то стало происходить с этим «рожденным в СССР» человеком, когда он пережил трагический опыт крушения империи. Речь идет не просто о гибели государства, а о крахе грандиозного виртуального мира, крахе фантазма, внутри которого жили миллионы людей. Исчез не просто мир советского человека — героя петровских произведений, исчезло самое тело этого человека, порожденное иллюзорностью бытия. И творчество Петрова немедленно реагирует на эти изменения. Исчезает бутафорская пышность пространства. Оно становится плоским и серым. В нем нет больше иллюзорности. Гаснут краски, яркие поп-артистские цвета сменяются глухим монохромом, начинает преобладать коричневатый, почти физически непереносимый колорит. Наконец, меняется материал, а в эти годы Петров переходит на живопись по клеенке, он уже не претендует на какую бы то ни было «нетленность». Эта, с позволения сказать, живопись, кажется, просто осыплется сейчас с поверхности. Но самое главное, изменился и герой. Где все эти пышные, несколько одутловатые, но все же соблазнительные «красавицы» во главе с Аллой Пугачевой, где эти, пусть и смахивающие на даунов, но все же бравые мужички и матросы, позирующие на фоне райских кущ, где играет «духовой оркестр»? Теперь откуда-то повылазили чудовищные мутанты, какие-то люди-пельмени с дегенеративными ручками и ножками. В прежних работах Петрова присутствовала некая скрытая сексуальность, тем более щемящая, что в ней ничего не было напоказ. (Никогда не забуду, как на первой его персональной выставке в зале на Вавилова комиссия потребовала «одеть» одну из обнаженных фигур. Смиренный художник, вооружившись кистью, виртуозно нарисовал героине какие-то умопомрачительные прозрачные панталоны, чем довел образ почти до уровня порнографии.) Но в работах 1990-х годов герои уже ничего не прикрывают. Напротив, можно сказать, что все их тело — один пол, как у доисторических Венер. И этот пол — функция, он лишен соблазна. Исчезает сексуальность, остается секс, пожалуй, единственное, что вообще еще дано этому все потерявшему человеку.

Однако, всматриваясь в новые образы Петрова, мы убеждаемся, что это не новый человек и не новый мир — нет, это тот же самый мир, но переживший тяжелую катастрофу. Еще можно обнаружить свидетельства старого петровского мира — какие-то обломки вазочек, цветов, павильонов. Иными словами, перед нами все тот же человек.

Петров, почти круглогодично сидящий в деревне под Тулой, как-то ухитряется улавливать происходящее вокруг, но происходящее не с искусством, а с народом. Имея счастье наблюдать его труд практически ежегодно, я видел, как неустанно и порой бессознательно, может быть, происходила трансформация его персонажей. Эти метаморфозы непросто понять и оценить. Порой было жаль, что фантастические миры, которые некогда восхищали, сменились мутным серо-коричневым колоритом или, напротив, пронзительной психоделической гаммой. Но со временем приходило понимание, что изменения, совершавшиеся в картинах, суть изменения, которые происходили со всеми нами, со страной, народом и самим художником, сумевшим до такой степени нивелировать собственную личность, до такой степени раствориться в коллективном бессознательном, что объективная реальность языка выплеснулась на поверхность его работ независимо от вкусов зрителей, запросов рынка и выставочной конъюнктуры.

Петров оказался художником, который столь чутко реагирует на изменения мира, причем изменения глубинные, философские, а не просто внешние, что его «произведения искусства часто кажутся кадрами из фильма, проявитель которого еще не найден, так что для правильного их понимания нужно дождаться наступления будущего» (Вальтер Беньямин).

Изменилось все: пространство, принципы человеческих сообществ, носители информации. Прежняя антропологическая модель человека, обладающего автономией, абсолютной ценностью, сегодня оказалась под угрозой.

Основания этого человека объяснялись его «божественной» природой, и «божественность» осмыслялась не как особая красота и гармония подобно тому, как понимали это древние греки, напротив, Бог был тот, кто «принял зрак раба», то есть последнего, ничтожнейшего из людей. И тогда человек приобретал совершенно иное измерение.

И все же «проект» Аркадия Петрова дает нам некоторую надежду. Неслучайно в его недавних работах вновь возникают пространства, напоминающие потерянный рай. Человек возвращается. Да, он может быть некрасив, он словно бы слеплен из глины (но ведь и Адам был из глины), он больше не похож на Аллу Пугачеву, но он обладает подлинностью, он настоящий. Это человек, который вернулся к своим основаниям. И в этом возрождении, вопреки всем предшествующим мутациям, видится надежда на то, что человек до конца неистребим, что у него всегда остается надежда на спасение.

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Центр современной культуры «Гараж»
Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб»
МедиаФест

media forum 2011

XII Медиа Форум

33 Московского Международного Кинофестиваля

Выставка в ММСИ открыта
с 13 Июня по 3 Июля 2011

Московский музей
современного искусства,
Ермолаевский переулок, 17
м. Маяковская
тел: +7 (495) 694 6660
www.mmoma.ru

Расписание всех выставок,
показов и лекций
Медиа Форума ММКФ на сайте
mediaforum.mediaartlab.ru

Расширенное кино

выставки, перформансы, лекции, презентации, показы

Участники выставки в ММСИ:
Фиона Тан (Нидерланды), **Дуг Айткен** (США), **Йоханна Биллинг** (Швеция), **Харун Фароки** (Германия), **Ранбир Калека** (Индия), **Гари Хилл** (США), **Анри Сала** (Албания/Франция), **Лесли Торнтон** (США), **Юрий Календарев** (Италия/Россия), **Арев Манукян** (Канада), **Борис Элдагсен** (Германия), **Илья Пермяков** (Россия), **Евгений Юфит** (Россия), **Керен Ситтер** (Израиль/Германия), **Альмагуль Менлибаева** (Казахстан), группа **«Тот-Арт»** (Россия), **Елена Ковылина** (Россия), группа **«Синий суп»** (Россия), **Таус Махачева** (Россия), группа **«Провмыза»** (Россия), **Виктор Алимпиев** (Россия), **Юрий Альберт** (Россия)

Куратор выставочных проектов - **Ольга Шишко**, арт-директор Медиа Форума ММКФ
Со-куратор – **Кирилл Разлогов**, арт-директор ММКФ

При поддержке

Спонсоры

Партнеры ММСИ:

Медиа партнеры

Телеканал Медиа

ЖИТИЙНЫЙ АПОКРИФ

Георгий Кизевальтер
Georgiy Kiesewalter

Выставка Георгия Кизевальтера — пример работы с архивами, достаточно популярной в современном западном искусстве. У Кристиана Болтански проекты напоминают архив исторического музея; каждый предмет в «Чемоданах Тульса Люпера» Питера Гринуэя что-то добавляет к рассказу о судьбе главного героя; а для Марселя Бродтарса документы были лишь поводом поговорить о проблемах искусства и его институтов.

Документы начали регулярно экспонироваться в художественном контексте в середине 1960-х годов, когда возникла потребность противопоставить «обществу спектакля» некую альтернативу, в которой реализовались стремление избавиться от зрелищности и возможность говорить о близком и понятном с помощью документального материала.

Документы, которые использует в «Проекте Новой Агиографии» Георгий Кизевальтер, образуют несколько семиотических рядов, уровней «сверхчувственного». Инсталляция «Река Лета», составленная из писем, представляет отчасти недоступный нашему пониманию поток забвения, а сами документы-письма выглядят как матрицы, предшествующие событию. Следующий ряд — фотографии брошенных домов, забитых дверей и окон — также говорит о забвении, но предполагает более общий слой следов. Наконец, фотографии из семейного альбома, будто с пробелами, на место которых поставлены анонимные изображения, матрицы эпохи. Некоторые пробелы зачернены, чтобы выделить моменты отсутствия, исчезновения отдельной личности из контекста жизни. Фигура отчуждающаяся проявляется в форме непрерывно редуцирующейся надписи: «Искусство кончилось. Остались документы…»

Наталья Смолянская

Георгий Кизевальтер

РЕКА ЛЕТА
2010–2011. Инсталляция. Смешанная техника

► **ИЗ СЕРИИ «ПЛЮСКВАМПЕРФЕКТ И ПРЕТЕРИТ. ЛЮДИ РАЗНЫХ ЭПОХ»**
2010–2011. Цифровой коллаж

Hagiographic Apocrypha

New Hagiography Project is the title and content of Georgy Kiesewalter's one-man show at the Moscow Museum of Modern Art. The central theme of the show is the death of a culture that dissapieared along with its carriers. The history of the artist's family (illustrated by the letters of his relatives, some of whom emigrated after the October revolution) played the part of a token fragment, which reflected the tragic history of Russia in the 20th century.

The apocryphal tale of Georgy Kiesewalter, exhibited in three halls, was written according to the tradition of Moscow Conceptualism by means of a documentary archive.

According to the author of the New Hagiography Project, "artists often have to look for an answer to the question whether it is possible to integrate personal experience or expertise into museum context in a certain aesthetic form. Would the viewer agree to understand and accept the nature of such artwork? Is it possible to institutionalize personal experiences and personal stories as a subject of representation and discourse? The new Hagiography Project is an attempt to find answers to these questions".

ИСКУССТВО КОНЧИЛОСЬ. ОСТАЛИСЬ ДОКУМЕНТЫ

Есть выставки зрелищные, предназначенные для удовлетворения и увеселения зрителей, и безнадежные выставки-исследования, проводимые аутсайдерами и ауткастами. Искусство как опыт, как переживание нынче не очень в моде. В то же время художник часто оказывается в ситуации, когда ему необходимо, по словам Джона Дьюи, восстановить связь между рафинированными и обостренными формами опыта, то есть произведениями искусства и банальными, каждодневными событиями, поступками и страданиями, не являющимися предметом искусства априори.

Авторам нередко приходится искать ответ на вопрос, возможна ли интеграция личного переживания или опыта в некой эстетичной форме в музейный контекст. И согласится ли зритель понять и принять природу такого произведения? Возможна ли институализация личных переживаний и персональной истории в качестве предмета изображения и дискурса?

Данный проект — попытка найти ответ на эти вопросы.

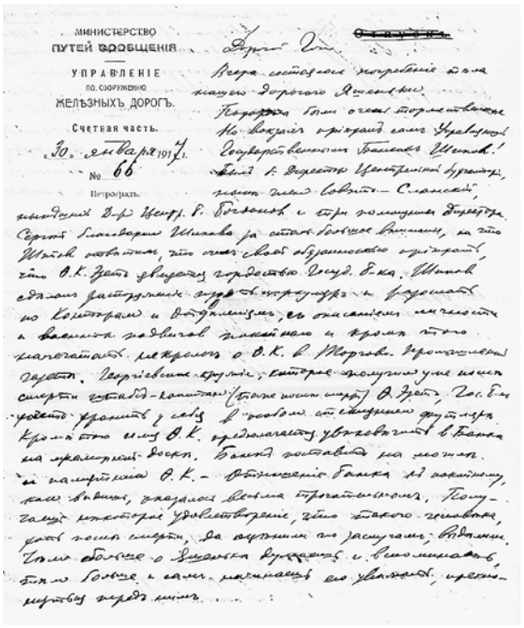
*****

Сизифа следует представлять
себе счастливым.

КАМЮ

В конце прошлого столетия, проживая в Канаде, волей судьбы я погрузился в «плюсквамперфект», время «до прошедшего», забытое и ушедшее. Пытаясь разыскать следы давно уехавшего из России в США родственника, я получил «семейный» архив американской ветви — несколько внушительных конвертов с копиями разнообразных писем и документов, накопившихся за 80 лет существования клана Кизевальтеров в Штатах. На какое-то время я провалился в щель между мирами и оказался раздавлен грузом страстей и переживаний того безмерно далекого от нас времени.

История эта началась в 1915 году, когда мой двоюродный дед, военный эксперт и эмиссар Николая Второго, уехал вместе с семьей «по государеву делу» в Североамериканские Соединенные Штаты, чтобы организовать там строительство и работу фабрик по производству артиллерийского оружия и снарядов. Его младший сын, родившийся в Петербурге в 1910 году, вырос в Нью-Йорке, учился в Дартмутском колледже. В годы Второй мировой он служил на Аляске, где, будучи командиром отделения переводов и допросов, принимал активное участие в программе ленд-лиза, позже в качестве офицера разведки допрашивал высокопоставленных немецких воен-



МИНИСТЕРСТВО ПУТЕЙ СООБЩЕНІЯ
УПРАВЛЕНІЕ ПО СООРУЖЕНІЮ ЖЕЛѢЗНЫХЪ ДОРОГЪ.
Счетная часть.
30. января 1917 г.
№ 66
Петроградъ.

Георгий Кизевальтер

ИЗ СЕРИИ «НЕСГОРЕВШИЕ ПИСЬМА»
2011. Цифровая печать

ИЗ СЕРИИ «РАЗРУШЕНИЕ ГОРОДА»
1984–1985. Цифровая печать

нопленных, среди которых был генерал Гелен, начальник разведки Восточного фронта Германии.

Разумеется, основная часть семьи Кизевальтеров оставалась в России. У моего прадеда было семеро детей и бесчисленное количество внуков, типичный «средний класс», обрусевшие немцы, интеллигенция — инженеры, преподаватели, военные, экономисты. Род Кизевальтеров пустил корни на русской земле в Екатерининскую эпоху, когда некий органист, лютеранин Иоганн Кизевальтер, приманенный подъемными и освобождением от налогов, приехал в Петербург. Мой прадед, как и его отец, окончил Академию художеств (учился вместе с Репиным), однако всю жизнь служил в Министерстве финансов, стал действительным статским советником, камер-юнкером и получил в конце XIX века потомственное дворянство.

И вот после 1917 года семья начала быстро разрушаться. Генерал был якобы по ошибке расстрелян, кого-то арестовали в 1920-е, но большинство — в 1930-е. Письма из Америки, Швейцарии и других стран были сожжены, письма в США уцелели.

Вот так у меня внезапно оказались по крайней мере шесть «новых» родственников в Штатах.

Разумеется, суть не в этой конкретной семье, разбросанной по всему земному шару волей исторических обстоятельств, а в разрушенной, разоренной жизни тысяч подобных семей, составлявших основу уклада и культуры России. Как горько констатировал в 1924 году Иван Бунин в своей речи о миссии русской эмиграции, «произошло великое падение России, а вместе с тем и вообще падение человека».

*****

С точки зрения содержания данный агиографический проект пытается перекинуть мостик из времени нынешнего во время «давно прошедшее» и отчасти позабытое, но сыгравшее большую роль в формировании теперешнего этноса России и ее современной культуры. Речь идет о практически стертом в бурные времена революции и Гражданской войны поколении российской интеллигенции, дворян и разночинцев, которые и образовывали вплоть до означенных событий стержень научной, культурной и социальной жизни в России. На смену вытесненным из страны, уничтоженным и раздавленным в лагерях в ближайшие после революции десятилетия носителям русской культуры, высокоодаренным и духовно богатым людям пришло иное, «новое» племя, имевшее совершенно другое воспитание, иное образование, а главное, другие жизненные критерии и приоритеты. Однако мне кажется, что нельзя забывать о том времени и той истории, об этих ушедших людях. Вопрос в том, ощущаем ли мы связь с ними?

Проект родился после изучения документальных свидетельств 1910—1930-х годов — переписки моих родственников, живших тогда в России, США, Латвии и Швейцарии. В письмах содержится литературная составляющая проекта, повествующая о драме разделения и распада большой семьи, резкой смены жизненных устоев, эмиграции, многочисленных смертей, арестов, запретов, ссылок и других больших и малых жизненных коллизий. Создаваемая ими картина была настолько глобальна и тактильна, что я испытал подобие экзистенциального шока и решил трансформировать полученный опыт в выставочный проект.

«Проект новой агиографии» поделен на три части: первая посвящена людям разных эпох — сопоставлению «плюсквамперфекта» и «претерита», вторая — разрушающимся, брошенным старым домам и третья — документам и реальным предметам семьи, музеефицированным останкам прошлых жизней, собранным в инсталляцию «Река Лета». Если первый и третий залы должны быть достаточно понятны зрителям на основании вышеизложенного, то второй, вероятно, может вызвать недоумение. Для меня эти дома символизируют те самые «ушедшие поколения». В 1980-е годы я старался зафиксировать на пленку процесс о разрушения центра Москвы, всегда представлял тех людей, что жили в этих домах до «улучшения жилищных условий» в эпоху «застоя». Тех, кого вывезли в никуда в 1918-м, а потом выводили и выселяли в последующие десятилетия. Кого «уплотняли» и «подводили под нормы социалистического общежития». Их детей и внуков, которых заставили уехать из города на окраины и вообще из страны…

В момент съемки кое-где иногда все еще были видны следы ушедших жизней, следы былых радостей и трагедий. Дома сносили, но аура жилищ и их жителей оставалась на пленке.

Так — от разрушения семей и гибели людей — мы переходим к разрушению их обиталищ и попадаем в зал документов как единственных артефактов, остающихся от былой жизни. «Искусство кончилось. Остались документы». Но и они не вечны. Они теряются, разрушаются, как и этот эпиграф, трансформирующийся в непонятный вначале «искус… кончи… осли… менты»...

Министерство культуры РФ | Государственная Третьяковская галерея | SEPHEROTFoundation

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
КРЫМСКИЙ ВАЛ

«БЕСКОНЕЧНАЯ ТАТЛИН ЧАША ВЕЛИКОГО...»

ПОСВЯЩЕНИЕ ВЛАДИМИРУ ТАТЛИНУ. К 125-ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА

СЕНТЯБРЬ – НОЯБРЬ 2011

КРЫМСКИЙ ВАЛ, 10, ЗАЛ №13

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА

VASHDOSUG.RU

ИНДУСТРИЯ КАПИТАЛИЗМА

ДМИТРИЙ ШОРИН КАК ЗЕРКАЛО МОЛОДОГО РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Валентин Дьяконов
Valentin Dyakonov

«Праздник выполняет важную функцию релаксации. Праздник делает перерыв в рутинизированной жизни человека» – этой цитатой из Википедии можно было бы анонсировать новую выставку питерского художника Дмитрия Шорина «Праздники» в ММСИ, организованную при участии галереи «Файн Арт». Словом, «конфетки, бараночки» и ни грамма дегтя.

Праздники сегодня, как пишет исследователь современного фольклора, это «сложное социокультурное явление, порождаемое взаимодействием двух принципиально различных культур — фольклорной… и “современной”, профессионально-личностной, индивидуально-креативной»[1]. К этому можно добавить еще одну линию — культуру потребления, возникшую в Европе на волне индустриализации в конце XIX века и распространившуюся практически по всему миру. Она влияет и на ритуальные процессы современного праздника, и на его содержание. «Праздник Рождества был придуман в первую очередь в качестве коммерческого предприятия, — пишет английский культуролог Джон Стори. — У всех его атрибутов — украшения дома, поздравительные открытки, печенье, сборники песенок, покупка подарков — есть одна общая черта: они продаются ради прибыли. Поэтому с исторической точки зрения не имеет смысла критиковать коммерциализацию этого праздника, поскольку именно таким он и был задуман. <…> Одним из поводов для праздника стали достижения индустриального капитализма — демонстративное потребление в рыночной экономике»[2]. К праздникам можно отнести и шопинг — «единственный опыт общественного единения в современном мире».

Не удивительно, что петербуржец Дмитрий Шорин обратился в своей новой серии именно к праздникам, по большей части связанным с демонстративным потреблением. Эта тема близка художнику, относительно которого наблюдатели еще не пришли к определенному мнению. Является ли Шорин певцом российского капитализма или его комментатором? Вопрос не праздный. Еще не окончены споры, насколько критичен был Энди Уорхол относительно явлений, предметов и людей, которых изображал. Взгляд ли это со стороны или художник сознательно не покидает круг, столь часто считающийся порочным в текстах и обсуждениях, связанных с современным искусством?

Представляется, что окончательный ответ

[1] *Матлин М.Г.* Свадебный обряд // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 370.

[2] *Storey John.* The Invention of English Christmas. In: Christmas, Ideology And Popular Culture. Ed. By Sheila Whiteley. Edinburg University Press, 2008. P. 20.

Дмитрий Шорин

3D
2010. Холст, масло

Дмитрий Шорин

ПОСЛЕДНИЙ ЗВОНОК
2010. Холст, масло

найти невозможно. Ибо, как и праздник, художник сегодня находится в пространстве столкновения трех «принципиально различных» культур. С одной стороны, его практика определяется музеем как внеличностным культурным хранилищем образцов высокого искусства и моделей социально приемлемого поведения. С другой — он участник — в той или иной степени — круговорота образов массовой культуры, сменяющих друг друга с неостановимой регулярностью. Наконец, художник как автор оригинальных и неповторимых объектов самим фактом своего существования противоречит дальнейшей оптимизации экономики тиража и широкого распространения, процессам постепенной отмены авторского права и освобождения информации. В творчестве Шорина эти линии сходятся, возможно, наиболее открыто. Он занимается живописью, что ставит его в подчинение богатой традиции. Он с легкостью инкорпорирует в свои работы приемы и артефакты культуры потребления. Одновременно Шорин сообщает тиражной повседневности грацию и устойчивость классической картины, отталкиваясь и от плаката, и от парадного портрета. Серия «Праздники» суммирует практики Шорина и становится энциклопедическим словарем любимых тем, но и — шире — современного восприятия жизни.

Шорин приобрел известность именно в тот момент, когда московскому арт-миру стала ясна непотопляемость картины. От фотографии в его полотнах — ненатуральные ракурсы и кадрирование изображения, которое иногда отсекает большие фрагменты живописного пространства, сообщая картине четкость и динамику журнального снимка. В разработке тем и сюжетов и живописной манере Шорин пошел за пионерами скрещивания наследия советской соцреалистической школы и визуальности капитализма Виноградовым и Дубосарским. Но если социалистический реализм был согласно знаменитому определению «изображением реальной действительности в ее романтическом развитии», то живопись Шорина, сохраняя фигуративность и близкую к реальности палитру, заменяет романтику революции повседневностью капитализма, переходит от общей мечты к личной.

Конечно, развитие живописи и искусства в целом на территории России не было последовательным, постепенным процессом. Тем не менее велико искушение сравнить трансформацию соцреалистического стиля в работах Шорина с упадком романтизма в Германии и Австрии середины XIX века и возникновения стиля бидермайер. «В определенный момент эволюции немецкой культуры обозначилась тенденция превращения мифа в сказку»[3], — замечает вслед за Гансом Зельдмайром современный исследователь. Шорин производит необходимую операцию очищения визуально привлекательного стиля от мифа, на пропаганду и ритуализацию которого соцреализм и работал, и одновременно создает чистые образцы бидермайера, хорошо смотревшиеся бы в ряду шедевров этого течения, если бы было возможно исключить некоторые детали. Так, в картине Александра Ларионова «На новую квартиру» достаточно «отменить», закрасить портрет Сталина, и перед нами бытовая сценка из жизни мещанина. Нельзя не вспомнить и картину Федора Решетникова «Опять двойка!», где соблюдены все жанровые конвенции бидермайера и под одной крышей находятся и румяные дети, и собачка, и частный внеидеологический сюжет.

Но это все-таки исключения из правил. Важно помнить, что термин «бидермайер» родился в сатирическом контексте. Соединив существительное biedermann («добрый человек») и фамилию Майер, изобретатели термина использовали его как псевдоним для публикации простодушных стихов Самуэля Фридриха Заутера в сатирических журналах. В их трактовке «господин Бидермайер» был символом мещанства, нестрашным, но и не самым ярким на свете персонажем. Он бесконечно далек от обязательно успешного «советского человека», сына «великой страны», воина, отца и коммуниста.

Как современного «господина Бидермайера» можно представить и идеального зрителя картин Шорина, зрителя, которому художник дает полную свободу принимать свои полотна за чистую монету. Действительно, речь идет о самых простых и обыкновенных вещах, «кусочках счастья» личного порядка. Изображаются любимые всеми природные явления («Первый снег», «Летний дождь»), момент радикальной и освежающей смены образа («Хочу короткую стрижку»), отдых («Каникулы»). Шорин не педалирует символические смыслы ситуаций и предметов. В одном и том же кадре частенько оказываются самолет и девушка (Ил-86, «3D»). Как тут не вспомнить рассуждения Зигмунда Фрейда о связи секса и полета в его знаменитой книге о художнике, кстати Леонардо да Винчи? Но картины Шорина — не иллюстрации к теориям, они написаны как будто до интеллектуального грехопадения (где единственный, но непростительный грех — процесс самоанализа).

Эпизоды «сладкой жизни» из журналов и рекламных плакатов Шорин воссоздает в их первозданной чистоте. Он не хочет разбирать гирлянду, которая работает, то есть раду-

[3] *Раздольская В.И.* Европейское искусство XIX века. Классицизм. Романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 316.

Industry of Capitalism

Dmitry Shorin as a mirror of the young consumer society in Russia

Dmitry Shorin addressed in his new exhibition project "Festivals" series of holidays, mostly related to the conspicuous consumption. This topic is clearly attractive for the artist, on whom the observers have not yet come to a definite opinion. Is Shorin a troubadour of the Russian capitalism or an ironic commentator?

Continuing rich tradition, Shorin's genre is painting, and at the the exhibition, he presented 40 new works created specifically for this project. He easily incorporates into his work practices and artifacts of consumer culture. Simultaneously, Shorin is able to convey grace and stability of the classical picture to the accidental and random dailiness, building upon both posters and classical noble portrait.

Summing up the creative practice of Shorin, his "Festivals" series became an encyclopedic dictionary of his favourite topics, and in a broader sense, of the modern perception of life. From photography he borrowed unnatural angles and crops of the image, sometimes cutting off a large pieces of pictorial space, bestowing his paintings with the clarity and dynamics of the field photography to his paintings. In the development of themes and subjects, and picturesque manner, Shorin followed the pioneers, who resurrected a heritage of the Soviet socialist realism school and mixed it with visual appeal of capitalism — Vinogradov and Dubosarsky. But if socialist realism was, according to the famous definition, the image of reality in its romantic stage of development, paintings of Shorin are preserving the figurativeness and colouring close to the reality, replacing the romantics of revolution with everydayness of capitalism, moving from general to personal dreams. Shorin is convinced that virtually all the festivals or holidays are part of a certain range of images, more or less traditional: it is impossible to imagine a vacation without a swings, traditional Russian Last School-Bell without first fuzzy kiss by the fountain. Holidays themselves are result of the fact we are surrounded with stereotypes and patterns, but this is not a reason to yearn for some kind of "authenticity", since it is practically not achievable. In a sense, Shorin's forthrightness becomes a kind of lost paradise, where there is no return, unless the viewer fully accept the images generated by the desire for an easy life, a desire to relax and enjoy.

КАНИКУЛЫ
2010. Холст, масло

...С ИСТОРИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НЕ ИМЕЕТ СМЫСЛА КРИТИКОВАТЬ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЮ ЭТОГО ПРАЗДНИКА, ПОСКОЛЬКУ ИМЕННО ТАКИМ ОН И БЫЛ ЗАДУМАН. ДЖОН СТОРИ

ет, чтобы посмотреть, что у нее внутри. Шорин стремится выровнять образ, исключить из коммерческого оборота и закрепить его в мире необусловленных эмоций. Девушка на рекламном плакате предлагает любовь за деньги, чтобы потратить на что-то другое, но на картине Шорина она снова становится «незнакомкой», а не служащей.

Рекламное, коммерческое происхождение источников вдохновения Шорина никогда не уходит слишком далеко. И тут проявляется необходимая для выживания художника ирония. Показательна в этом смысле картина «Тихий океан». Ванна с ярко-голубой водой парит в небесах, судя по всему, на высоте полета самолета (снова самолет!). В ванне сидит девушка, она оборачивается к зрителю, будто приглашая составить ей компанию. Отсылка к рекламному бизнесу происходит на двух уровнях. Название напоминает о преувеличенных метафорах, которыми злоупотребляют копирайтеры («в нашей ванне — как в Тихом океане!»). Ну а использование неба в качестве фона давно стало общим местом в коммерческих реконструкциях райского блаженства. Тем не менее в «Праздниках» чувствуется понимание тройственной природы современного торжества потребления, и не только реклама становится объектом иронии. Шорин, к примеру, поздравляет нас с 8 Марта, советским праздником, утонувшим в культуре потребления. Здесь ностальгия по советским реалиям, характерная в той или иной степени для всех, кто провел детство в СССР, сочетается с современной трактовкой праздника как повода для шопинга. Праздничным событием становится «Развод», романтическое полотно с гомосексуальным оттенком, где обнаженный мужчина в галстуке небесного цвета сидит с одуванчиком в руках, мечтательно зажмурив глаза. Это праздник сугубо частный, лишенный и коммерческого, и традиционного ритуала. Интересно, что у «Развода» нет пары — свадьбы, ее место занимает полотно «Родители на даче», эстетизирующее еще более частное, скрытое событие, причем с неприкрытой иронией: сцена из интимной жизни подростков снабжена надписью «Ромео и Джульетта» и напоминает киноплакат. Шорин убежден, что практически все праздники вписаны в определенный круг образов, более или менее традиционных: нельзя представить себе каникулы без качелей, последний звонок — без пьяных поцелуев у фонтана. «Праздники», конечно, еще и в том, что мы со всех сторон окружены стереотипами и образцами, но это не повод тосковать по «аутентичности», поскольку она практически недостижима.

Да и о какой аутентичности может идти речь, если и природные явления, относимые Шориным к разряду праздников, давно уже превратились в фон для коммерческой активности? Сколько рекламных роликов с летним дождем мы уже видели, а сколько еще увидим. А свободно развевающиеся на ветру волосы, признак физического здоровья, и изображение, помогающее продавать шампунь? В каком-то смысле непосредственность у Шорина становится своеобразным потерянным раем, куда нет возврата — разве только зритель всецело примет образы, порожденные стремлением к легкой жизни, желанием расслабиться и получить удовольствие.

Живопись в случае Шорина — тоже игра с реальностью и аутентичностью. Поскольку перед нами не округленный и прилизанный коммерческий образ, а проявление физической энергии, часто в импровизационном духе, мы с большей готовностью подчиняемся его силе. Живопись здесь и инструмент иронии: она существует в тесной зависимости от образов, созданных с помощью других техник, но возвращает их в лоно истории, преобразуя актуальное и хорошо узнаваемое в воспоминание. Живопись создает дистанцию между изображением и зрителем, превращая всю серию «Праздники» в некий музей, осколок истории.

Вполне в духе капитализма факт потребления становится в работах Шорина поводом для праздника. Девушка в отчаянно-желтом платье прилегла на руль в картине «Новая машина» — напоминание о недавних временах почти всеобщего увлечения автомобильными кредитами. Здесь художник следует, с одной стороны, за сознанием обычного горожанина, вернее, жителя города-миллионника, с другой — показывает логику капитализма, согласно которой нужно не только использовать уже существующие праздники как повод для потребления, но и создавать новые. Акт покупки, не привязанный к религиозному прообразу, становится содержанием праздника. Самый яркий пример коммерческого торжества — так называемая «черная пятница» в магазинах США, день скидок перед — конечно же — Рождеством. Шорин уравновешивает образ, порожденный коммерцией, сентиментальным и трогательным полотном «Первая подержанная машина», на которой изображена игрушечная детская машинка, памятная многим поколениям мальчиков от тридцати и старше. У потребления, как и праздника, есть глубокие корни в детстве — как человека, так и человечества. Обрубить их невозможно. В демонстрации этого факта сила новой серии Дмитрия Шорина.

Грантовый конкурс музейных проектов «Меняющийся музей в меняющемся мире»

Конкурс проводит Благотворительный фонд В. Потанина
при поддержке Министерства культуры Российской Федерации,
оперативное управление - Ассоциация менеджеров культуры (АМК)

Все об успешных музейных проектах и творческих профессионалах:

экспозиции,
исследования,
образовательные программы,
туристические маршруты,
партнерское сотрудничество,
социально ориентированные инициативы,

а также:

дневники проектов,
экспертные публикации,
новости музеев,
опыт музейных специалистов по итогам британских стажировок

на сайте

www.museum.fondpotanin.ru

МУЗЕЙ МЕНЯЮЩИЙСЯ В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

ТАКОЙ РАЗНЫЙ **КОМИКС**

ФОТО ЛИИ АДАШЕВСКОЙ

С 8 по 10 апреля в Московском музее современного искусства прошли благотворительный аукцион и выставка «Супергерои едут в Москву!». Российские художники Бильжо, Острецов, Литичевский, Тишков, Батынков и Джикия, Цветков, а также Пахом и группа «Еликука» представили произведения на тему супергероев, созданные специально для события. Другую часть экспозиции составили оригиналы европейских и американских комиксов, отобранных специально для Москвы французским экспертом Донасьеном де Рошамбо. Собранные средства переданы в поддержку благотворительного фонда «Samusocial Moskva» (экстренная помощь молодым бездомным), который входит в международную сеть «Samusocial Internationale», оказывающую помощь наиболее социально уязвимым гражданам больших городов мира.

На вопросы Лии Адашевской отвечает участник выставки художник Георгий Литичевский.

ДИ. На выставке соседствовали авторский комикс и масскультовый. Ты чувствовал себя комфортно в этой ситуации?

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Я довольно прохладно отношусь к мейнстримовскому комиксу, но здесь было интересно взглянуть на него не как на индустриальную продукцию, а как на то, что делалось вручную. И у этого есть свой шарм.

ДИ. Наши художники, работающие с комиксом, отличаются от западных?

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Можно сказать, что нет. У того же Гоши Острецова стиль достаточно интернациональный. Непосвященный сразу и не поймет, что это русский автор. Или Пахом. С одной стороны, он очень русский, а с другой — если отвлечься от русского текста в его комиксах, вполне мог бы быть и немецким художником. Но то, что это не американский автор, очевидно. Наших авторов отличает работа с деталью, какая-то эмоциональность, отсутствующая в американском искусстве. Но сказать, что это исключительно русское, я бы уже не решился. Да, русское, но как часть европейской культуры. Мы начинаем делать интернациональное искусство. Со своей интонацией, но без радикальных отличий. Мы перестаем быть экзотическим искусством. Хотя есть спрос на экзотику и есть художники, которые с этим работают, но среди комиксистов таких нет.

ДИ. Как прошел аукцион? Среди покупателей было больше наших или…

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Иностранцев. Именно поэтому из коллекции Донасьена мало что ушло. Иностранцам не были нужны американцы и европейцы. Все-таки, как мне кажется, работала логика приобретения культурных сувениров. Но как сказал Донасьен, он не расстроен, потому что для него важен не коммерческий аспект, а пропаганда комикса в России. Мы все еще страна, в которой комикс явление более, чем маргинальное.

ДИ. Виктор Ерофеев в одной из своих статей, размышляя, почему комиксы здесь непопулярны, дает довольно оригинальный ответ: потому что Россия сама по себе страна комиксная. Твоя версия?

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Да, это проблема. Но никто толком не знает, почему в России так плохо обстоят дела с комиксами.

ДИ. Хотя это удивительно. Россия — страна литературоцентричная. Наше изобразительное искусство в подавляющей массе имеет литературную подоплеку. А комикс, по сути, рассказ. Казалось бы, никаких проблем возникать не должно, но… Странная ситуация.

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Страна у нас действительно гипертекстуальная. Во второй половине девяностых я рисовал комиксы для журнала «Место печати», довольно элитарного, связанного с художественными кругами. И я помню, как критик и теоретик искусства Екатерина Бобринская, писавшая о московском концептуализме, где, как известно, важен текст, отзывалась о моем комиксе, что она не знает, как к этому относиться: у нее рябит в глазах, трудно воспринимается, и она не приветствует это очевидное смешение текста и изображения. Она сказала: если я читаю, то я предпочитаю читать, если смотрю — смотреть. Многие хотят видеть либо историю, либо картинку. Но постепенно происходит приобщение публики к комиксам. Есть два фестиваля — «Комиссия» в Москве и «Бумфест» в Петербурге.

ДИ. А как обстоят дела с комиксом в других странах?

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Россия в этом плане не уникальна. Да, Соединенные Штаты считаются комиксной империей, но в Европе все неравномерно. Во Франции и Бельгии комикс процветает, а в Германии он вещь эк-

Константин Батынков

► ИОСИФ ВИССАРИОНОВИЧ И ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ НА СУББОТНИКЕ
2011. Бумага, тушь

Андрей Бильжо

► КАК ЧЕБУРАШКУ НЕ ВЗЯЛИ В АРМИЮ
2011. Бумага, чернила

зотическая. Там проводится несколько фестивалей комикса, но в них участвуют в основном франко-бельгийские и американские авторы. Немцы выражают себя в других видах искусства. Есть несколько немецких комиксистов, но они популярны преимущественно в Германии, в субкультурном круге. В Англии и Италии есть любители комиксов и там проводятся соответствующие события, но более-менее преуспевшие итальянские авторы предпочитают жить во Франции. Да, на Западе ситуация лучше, но мы, глядя из России, ее несколько идеализируем. Ведь даже для Америки комикс что-то маргинальное.

ДИ. Что касается популярности комикса в Америке, то здесь немалую роль сыграли поп-артисты. Рой Лихтенштейн…

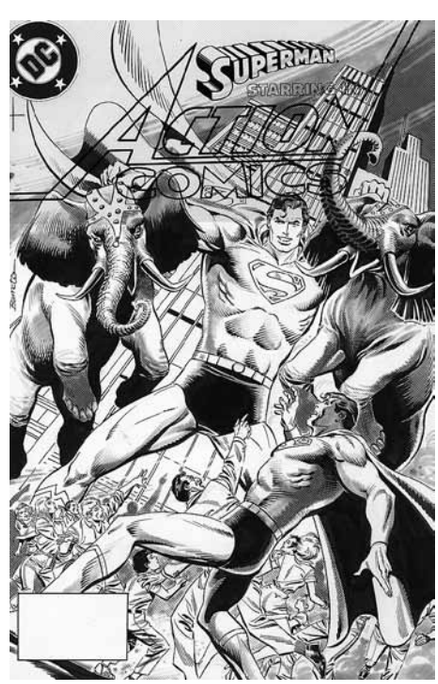
ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Да, Рой Лихтенштейн ввел комикс в пространство музейного искусства, но, с одной стороны, прославил его, открыв комиксную эстетику, с которой можно работать, а с другой — унизил, поставил на один уровень с банками супа «Кэмпбелл». Он четко определил, что комикс может войти в мир большого искусства, но только если с ним будут произведены некие манипуляции, подобные тем, что совершил он. Комикс стал знаком массовой культуры, низовой и отчасти низшей. А ведь на самом деле комикс — это целый мир, довольно живое явление. Но есть и другие художники, как, например, Раймонд Петтибон, который работает не с условной массовой эстетикой, одним из знаков которой является комикс как таковой, а с индивидуальной, и своей графикой доказывает что не дистанцируясь, не рефлексируя по поводу комикса, а находясь внутри этого мышления, можно достигать выразительности и делать яркое художественное сообщение. Для себя я вижу возможность самовыражения и значимого высказывания, не следуя нормам коммерческого или мейнстримовского комикса, а делая свой авторский, альтернативный вариант.

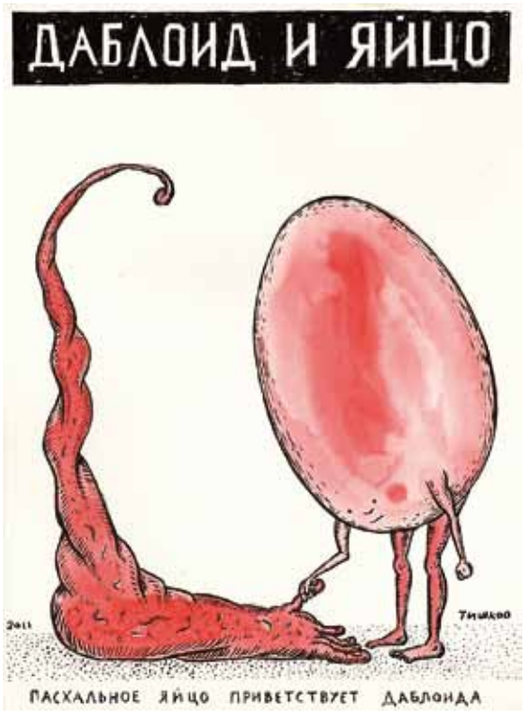
ДИ. Этот художественный или альтернативный авторский комикс еще называют андеграундным. А кого-то можно считать его пионером?

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Американского художника-иллюстратора, карикатуриста Роберта Крамба. А первым таким прославившимся комиксом можно считать «Американское великолепие», созданный в шестидесятые. Где-то в начале двухтысячных даже сняли одноименный художественный фильм по его мотивам. Но в «Американском великолепии» Крамб выступал только как иллюстратор. Автор же этой автобиографической истории — американский писатель, музыкальный и литературный критик Харви Пикар. Так как Пикар не умел рисовать, он попросил тогда еще никому не известного Крамба, работавшего дизайнером открыток, помочь ему. А после Крамб начинает рисовать уже собственные истории. Широко известен его комикс «Кот Фриц». Мне очень нравится его «Mister Natural» — «Мистер Натуральный». Крамб разрабатывает индивидуальный стиль. С апелляциями к старой графике, но в то же время обобщенной и структурированной как комиксная история. Я уверен, что Донасьен знает таких авторов, но ему интересно собирать мейнстрим, который тоже по-своему интересен, особенно когда видишь подлинники. Таким образом, комиксный мир делится надвое — мейнстримное и авторское направление. И оба они были представлены на выставке. Конечно, есть еще одна «планета» — дальневосточный комикс, прежде всего японский — манга. Но, признаюсь, в манге я не специалист.

ДИ. Я знаю, что многие японские мультфильмы, да и просто фильмы сняты именно на основе комикса. То есть комикс — это как бы тест на популярность истории. Если комикс приходится людям по душе, то есть смысл вкладывать деньги в эту историю — в любом случае окупится. И Голливуд этот прием взял на вооружение. Например, великолепнейший фильм, получивший в 2005 году на Каннском кинофестивале Гран-при «За визуальную заостренность», «Город грехов» Роберта Родригеса…

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. …и Фрэнка Миллера, который и является автором трех графических романов из цикла «Город Грехов», по которым снят фильм. Так же как и «Триста спартанцев» Зака Снайдера — экранизация комикса того же Фрэнка Миллера и Линн Варли. У Фрэнка Миллера виртуозность рисования на уровне графики девятнадцатого века, без каких-либо искажений формы,





Леонид Тишков

ПАСХАЛЬНОЕ ЯЙЦО
2011. Картон, тушь

Группа ЕлиКука

ПАМЯТНИК СУПЕРГЕРОЮ
2011. Бумага, акрил.

Георгий Литичевский

► **АННА КАРЕНИНА**
2011. Холст, акрил

Александр Джикия

► **ОБРАЗ**
Микимауса
2011, стекло, эмаль

как это, например, свойственно мне, но очень авторски узнаваемо. В Европе яркий представитель такого реалистического комикса — Хуго Пратт. А в Америке Миллер, которому такие «киты» коммерческого комикса, как группа «Марвел», заказывали сделать новую версию того же «Бэтмена». От этого и любители обычного мейнстримовского комикса могут получить удовольствие, и ценители авторского. Но фильмы по комиксам — вещь прекрасная и одновременно опасная. Как фильмы отвлекают от литературы, они способны заслонить и комиксы, из которых происходят. Хотя, конечно, они возбуждают к комиксам интерес. И многие, кто посмотрели «Город грехов» или « Дика Трейси» (фильм, созданный на основе комикса, придуманного Честером Гулдом, режиссер Уоррен Битти), заинтересовываются и мифом, породившим эти фильмы.

ДИ. В детстве я очень любила комиксы про пса Пифа и кота Геркулеса. Во Франции даже выходил журнал детских комиксов «Пиф», где работали многие известные комиксисты, в том числе и Хуго Пратт. Журнал был популярен и в СССР.

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Да, кстати, в коллекции Донасьена есть и подлинные листы про Пифа, и один такой был представлен на выставке!.. В России проблема с переводными комиксами. В комиксе важно все: и история, и рисунок, и то, что называется по-английски леттеринг — писание текстов. Очень важно, чтобы все было сделано вручную. В Америке или во Франции даже в коммерческих комиксах (в приличных комиксах) никогда не увидишь, чтобы реплики в пузырях давались набором. Они должны быть написаны от руки. В России художники почему-то не придают этому значения. Они делают свои рисунки с той или иной мерой мастерства и пренебрегают тем, чтобы от руки вписать реплики. Можно ведь найти кого-то, кто сделает это живым рукописным почерком, но они забивают пузыри набором и тем самым лишают комикс половины жизни. Так искусство комикса превращается в холодную индустрию и на формально-эмоциональном уровне утверждает людей в мысли, что комикс — это действительно ширпотреб. На уровне подсознания считывается, что тебе подсовывают некую индустриальную штуку, а не авторскую. Комиксы про Симпсонов делают сотни людей, и все вручную. Мэтт Гроенинг (сценарист и продюсер) не скупится и нанимает людей: художник рисует в карандаше, тушевик заливает тушью, (иногда тот, кто заливает тушью, тоже считается главным художником), колористы раскрашивают, и наконец, есть те, кто занимается леттерингом. Приведу примеры. В восемьдесят девятом году мой комикс про Сергея Есенина и Айседору Дункан вышел в миланском андеграундном журнале «Tic». Они нашли человека, который, имитируя мой почерк, от руки на итальянском вписал мои реплики в пузыри. Как-то журнал «Знание и сила» заказал мне написать статью про американского художника и писателя, автора и издателя романов-комиксов Арта Шпигельмана. Вернее, даже не про него, а про его комикс о Холокосте и нацистских концлагерях «Маус: Рассказ выжившего», за который Шпигельман в девяносто втором году получил Пулитцеровскую премию. Комикс имел оглушительный успех, книгу перевели на множество языков. Ему даже была посвящена выставка в нью-йоркском Музее современного искусства. Это очень большой комикс, в двух томах, где все сделано от руки. Я написал статью, и решили дать в качестве иллюстраций несколько страниц. Мы отсканировали американский оригинал, убрали тексты, и я сам от руки вписал реплики на русском. Тогда комикс выглядит живо, адекватно и натурально. Конечно, возможно введение текстов набором, но это должно быть чем-то мотивировано.

ДИ. На твоих выставках комиксы буквально выходят в пространство. Сохраняя комиксную стилистику, ты делаешь объекты, скульптуры. Это связано с попыткой адаптации комикса к выставочному пространству?

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Хотелось бы, чтобы комикс, даже оставаясь субкультурой, расширял ее рамки. Я уверен, что аудитория у комикса может быть шире, чем сейчас. То есть это не только школьники и студенты, которые любят мангу и истории про супергероев. Комикс может быть разным. Я стремлюсь, как можно более плотно вписать его в пространство современного визуального искусства. Что скрывать, многие относятся к комиксу с предубеж-

дением. И в отсутствие возможностей пропагандировать его в виде печатной продукции, я придумываю разные другие способы. В частности, еще в восьмидесятые я рисовал истории на кальке, потом вставлял картинки в рамки и устраивал показы слайд-комиксов во время однодневных выставок, которые были популярны в то время. Я не иду по пути Лихтенштейна и не пропагандирую некую условную эстетику комикса, а даю нечто структурированное как комикс в своей простой, несколько брутальной эстетике, пропагандирую идею комикса. В данном случае в формате не полиграфическом, а экспозиционном. И мне приятно, что от людей, любящих комикс, я тоже стал получать отклики. Попал и на Комиссию и удостоился чести быть привлеченным к участию в петербургском фестивале «Бумфест» в качестве автора персональной выставки в галерее «Анна Нова».

ДИ. Фестивали комиксов, разумеется, необходимы, так как позволяют детальнее познакомиться с предметом — его направлениями, градациями. Но если говорить о положении на равных, то только включение комикса в международные форумы по современному визуальному искусству может означать действительное признание. Насколько это реально? И если да, то как скоро?

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВСКИЙ. Прогресс есть. У того же Роберта Крамба проходили выставки на площадках, имеющих отношение к серьезному миру искусства. У Раймонда Петтибона был свой собственный зал в 2002 году на «Документе» в Касселе. Конечно, даже на Западе большое искусство не принимает комикс за своего, но уже начинает признавать хотя бы отдельных авторов. Разумеется, индустриальная, массовая продукция туда может попасть только как результат кураторской игры. Но, в конце концов, на Московской биеннале выставляли же поделки африканских художников как нечто экзотическое. Однако возможно и другое. Художники комикса будут выставляться на равных, но для этого они должны быть авторами индивидуального высказывания в жанре комикса. Роберт Крамб добился такого положения. И уверен, что это не единственный пример. Я надеюсь, что в России стараются не отставать от всего остального мира, авторы комиксов будут представлены не только на собственных фестивалях, но и начнут попадать на серьезные форумы. Да и на собственном примере я ощущаю какие-то подвижки. Галерея Кати Ираги сделала мою выставку, где были представлены и комиксы. Надеюсь, мы будем продолжать. Более того, она заинтересована, чтобы там выставлялись практически одни комиксы. Еще в девяносто пятом году в галерее XL у меня тоже состоялась выставка комиксов. Но я же делаю не только комиксы. Хотя, может, если бы мне понадобился какой-то бренд или марка, имело смысл на чем-то одном сосредоточиться. Но я играю в рисковые игры человека хаотичного. У меня были выставки комикса и в Берлине. Даже на собственном примере я могу ощутить, что статус комикса повышается, и не только преподанного в поп-артистском ключе, как у Лихтенштейна, а комикса чистого, комикса как комикса. И еще по поводу коммерческого комикса. Если его представлять в виде отдельных изъятых графических листов, он тоже по-своему представляет художественный интерес, в нем есть свой уровень маэстрии, изыска. В парижском центре «Мезон-Руж» проходила большая выставка «VRAOUM!». Кстати, там была представлена работа Гоши Острецова. А комикс ведь многими определяется не только как визуальная литература, но и как движение через статику. Это роднит его с искусством футуризма, для которого было важно суметь в живописи передать движение. Комикс — это статическое кино. Там нет движущейся картинки, но есть движение, и оно передается не только монтажом, особой последовательностью кадров, но и внесением динамики через эти звуки, типа «вжик, вжик», звуки, которые производятся чем-то движущимся. Так вот, на этой выставке были представлены самые разные типы комикса — и мейнстримовские, и авторские, и много художников, которые рефлексируют по поводу комикса, причем не как условной массовой эстетики, а именно как особого художественного взгляда на мир.

ЧАСТНОЕ ВИДЕНИЕ СТИЛЯ

ФЕСТИВАЛЬ «МОДА И СТИЛЬ В ФОТОГРАФИИ»

Ольга Аверьянова
Olga Averyanova

ЦВЗ «МАНЕЖ»

«Итальянский реализм. Фотографии 1945–1975 гг. из коллекции Паоло Морелло».

«Частная история. Коллекция Котронео».

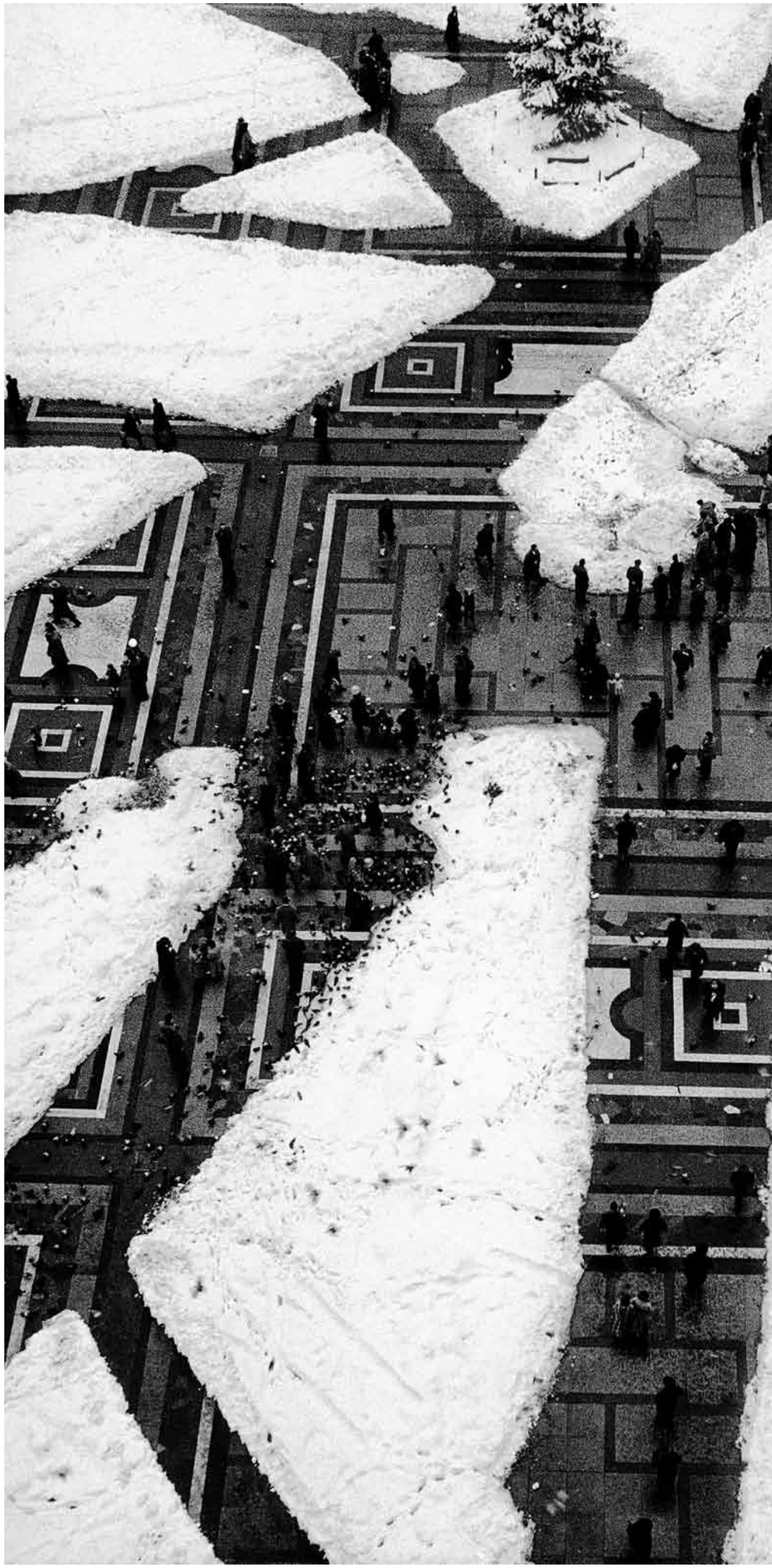
Джейсон Ашкенази, Валерий Нистратов «Статистика».

Макдермот и Макгаф. «Опыт занимательной химии, 1990–1890».

Ведущая тема фестиваля связана с программой Года культуры России–Италии

Итальянская тема получилась. Моды не много, много стиля…

Фестиваль организован при поддержке MasterCard, Volkswagen, Новатэк, Ahmad Tea, Nokia и Sobranie.



Марио де Бьязи

МИЛАН, СОБОРНАЯ ПЛОЩАДЬ
1951. © Марио де Бьязи

Выставка из коллекции семьи Котронео в Манеже демонстрирует примеры итальянской фотографии второй половины XX — начала XXI века. То, что супруги Анна-Роза и Джованни Котронео приобретают, обусловлено не модой и бизнесом, а исключительно их личными пристрастиями к живописи XVII века и современному искусству. Работы из этой коллекции можно найти и в ряде музеев Италии, например, в Кастелло ди Риволи в Турине или музее MART в Роверето. В Манеже представлено около 150 принтов известных итальянских авторов, которые до сих пор не были знакомы отечественному зрителю. Это зеркала Микеланджело Пистолетто, грандиозная панорама Неаполя Миммо Йодиче, произведения Антонио Биазуччи и Сильвио Вольфа, Луиджи Гири и Винченцо Кастелло, Бруны Эспозито и Рафаэлы Маринелло. Здесь есть репортажи Фердинандо Шанны, который сотрудничает со знаменитым агентством «Магнум», целая серия работ, посвященных разным городам мира (Франческо Джодиче, Джанни Беренго Гардин и другие). Выставка с 2006 года успешно демонстрируется по миру — турне началось в Париже (в Европейском доме фотографии), продолжилось на вилле Боргезе в Риме, на фотографическом фестивале в Мадриде и даже в Мексике, на фестивале в Гвадалахаре, теперь Москва.

Паоло Морелло, крупнейший в Италии коллекционер, историк фотоискусства и фотограф, привез на фестиваль выставку «Итальянский реализм. Фотографии 1945–1975 годов» — послевоенную итальянскую фотографию. Фотография того времени — важнейшее социальное искусство. Телевидению еще только предстояло стать лидером СМИ. Визуальная информация передавалась с помощью фотографии, потому тогда фотографирование стало серьезной профессией. Паоло Морелло преподавал историю фотографии в итальянских университетах (Палермо, Болоньи, Венеции, Миланском католическом). В Милане он стал основателем и руководителем курса истории и менеджмента фотографии — одного из первых в Европе серьезных профессиональных курсов. Морелло является директором Высшего института истории фотографии, а с 2001 года сотрудничает в качестве редактора с журналом «History of Photography» («История фотографии»). Он автор многочисленных работ, посвященных итальянской фотографии XIX и XX веков. С 2009 года живет за пределами Италии, работает над книгой «История фотографии. 1839–2000», принимает участие в создании Музея итальянской фотографии.

Private Vision of Style

Festival "Fashion and Style in Photography 2011"

Central Exhibition Hall "Manege"

Presented at the Central Exhibition Hall “Manege”, the exhibition “An intimate story. Cotroneo collection” presented about 150 prints of famous Italian authors of the second half 20th — early 21st century. Many works were presented to the Russian audience for a first time. These included mirrors of Michelangelo Pistoletto, grand panorama of Naples by Mimmo Jodice, works by Antonio Biasucci and Silvio Wolf, Luigi Ghirri and Vincenzo Castello, Bruno Esposito and Raffaela Marinello or reportage photographs of Ferdinando Scianna.

Within the frameworks of the festival "Fashion and Style in Photography", Paolo Morello, greatest Italian collector and historian of photography and a photographer, brought to Moscow exhibition of Italian postwar photography under the title "Italian Realism. Photography 1945-1975. Masterpieces from the collection of Paolo Morello".

American photographer Jason Ashkenazi presented his project "Russian style" while Valery Nistratov presented his "Statistics". In 2004, Jason Ashkenazy received a Fulbright scholarship to work on a portrait series of contemporaries in Russia, from Kaliningrad to Vladivostok. Together with the famous Moscow photographer Valery Nistratov they traveled through Russian cities (Kaliningrad, Novosibirsk, Sochi, Ivanovo, Kostroma, Krasnoyarsk, St. Petersburg...). Genre used by their photo session is called "typology" — middle-statistic townspeople with typical "banal" professions — dressmakers, librarians, economists, saleswoman, drivers, teachers, students, nurses, seniors, security guards and even simple "girls".

The Central Exhibition Hall “Manege” presented also a retrospective exhibition of Americans "McDermott & McGough — An experience of amusing chemistry, Photographs 1990 to 1890" — about 120 of their works made over the two decades, performed in different techniques: palladium and salted process, process of gum bichromate photography, and cyanotype process.

Ферруччо Феррони

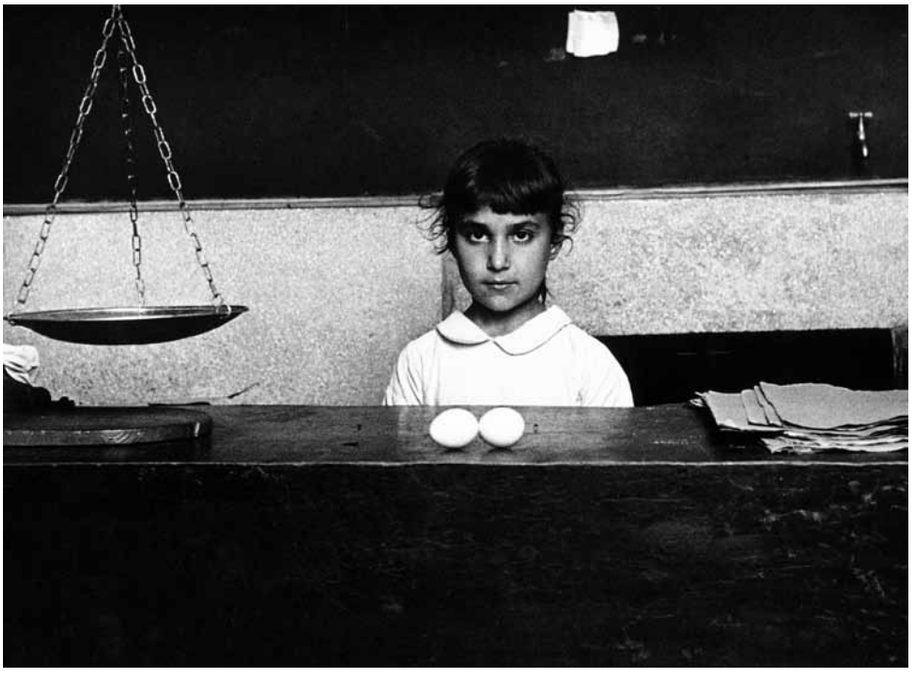
МЯЧ
1950. © Ферруччо Феррони

Джани Беренго Гардин

ВЕНЕЦИЯ. ПЕРЕПРАВА ОТ СВЯТОГО ТОМА
1959. © Джани Беренго Гардин

Пьерджорджо Бранци

ПАСХА В ТРИКАРИКО
1955. © Пьерджорджо Бранци



В Москву он привез 250 оригинальных отпечатков — шедевров ведущих итальянских мастеров, работавших в 1940–1970-е годы. Тогда о национальном стиле не думали: война проиграна, итальянцы стремились войти в новый послевоенный мир, а фотография — это международный язык.

Идея выставки — продемонстрировать историю послевоенной итальянской фотографии с 1945 по 1975 год. Московские коллеги предлагали Морелло назвать выставку «Итальянский неореализм», но он принципиально настаивал на том, что неореализм, термин, относящийся к кинематографу и литературе Италии 1960-х годов, не имеет никакого отношения к фотографии и что «итальянский неореализм» — это тоже условное название, поскольку некоторые работы ближе к сюрреализму.

Наиболее эмоциональная часть экспозиции — репортаж Марио де Бьязи, снятый в Будапеште в 1956 году. Эта серия долгое время пролежала в столе, но и теперь она шокирует своей откровенностью и смелостью.

Проект Джейсона Ашкенази и Валерия Нистратова «Статистика» интерпретирует «Русский стиль». Американский фотограф Джейсон Ашкенази в 2004 году получил стипендию Фулбрайта для работы в России над серией портретов современников от Калининграда до Владивостока. Вместе с известным московским фотографом Валерием Нистратовым он путешествовал по русским городам (Калининград, Новосибирск, Сочи, Иваново, Кострома, Красноярск, Санкт-Петербург…). Они снимали так, как когда-то Аведон снимал американцев: на фоне белой простыни фотографировали типичных жителей современной России. Жанр подобных фотосессий называется типологией — статистические горожане типичных «банальных» профессий — портнихи, библиотекари, экономисты, продавщицы, шоферы, учителя, студенты, медсестры, пенсионеры, охранники и даже просто «девушка» (место работы — гостиница «Вятка»). Персонажи запечатлены в полный рост, они напряженно позируют, чуть стесняясь, но вполне искренне. Провинциальное любопытство или возможность получения скромного гонорара стимулировали героев участвовать в проекте и рассказывать о себе бесхитростные истории. Авторы не претендовали на научное социологическое исследование. Это «художественный проект» двух очень разных людей со своими взглядами на русского современника. Народный портрет получился довольно характерным. Критически настроенный зритель мог усмотреть здесь признаки вырождения нации потому только, что не понравились типы,

попавшие в проект. Но если обратиться к истории подобных проектов, начиная от Зандера и Кляйна и заканчивая Аведоном и Ванессой Виншип, то придется признать, что все и всегда оставались недовольными своим национальным образом. А вам всегда нравились собственные фотокарточки на паспорт, например?

В Манеже ретроспектива американцев Макдермота и Макгафа — работы, сделанные ими на протяжении двух десятилетий. «Опыт занимательной химии: фотографии 1990—1890» — это около 120 композиций, выполненных в различных техниках: палладий, гуммиарабик, соляной процесс и цианотипия.

«Как денди лондонский одет...» — это точно про Питера Макгафа и Дэвида Макдермота. Они не только используют старинные техники, но и снимают «как викторианцы», и печатают, и живут будто в прошлом, где-то в «Туманном Альбионе». Художники одеваются в костюмы начала прошлого века и фотографирут на камеру 1910 года. Питер Макгаф в розовой рубашке, бархатном костюме и бабочке объяснил на открытии выставки, что значит жить в прошлом: «Цилиндр и фрак — моя повседневная одежда». Для них все это — артистизм. Так они пытаются жить вне мира потребления. Они приобрели старинный особняк, облачились в винтажные костюмы, обзавелись цилиндрами и котелками и купили старую камеру. Все то, что было создано после 1914 года, они исключили из сферы своих интересов. Из любви к прошлому они принялись фотографировать так, как это было предписано в прежние времена. Нарциссические автопортреты в духе Оскара Уайльда, снятого знаменитым Наполеоном Сарони, гомоэротические сцены, курьезные по своей бессмысленности псевдонаучные химические опыты. Выставка в Манеже показывает их «раннее творчество» с 1988 по 1993 год. Потом был экономический кризис, фотографы, потеряв все, переехали в Ирландию. Оба давно разменяли шестой десяток лет, но игра не утомляет, они опять нашли для себя мир иллюзий — кино, именно там теперь они видят прекрасное идеальное прошлое. Они своего рода археологи. Пытались раскопать «староанглийскую красоту», но на самом деле реанимировали забытые фототехники. Сначала пробовали светопись, печатали, добавляя разные химические вещества, потом стали использовать палладий или гуммиарабик или цианотипию: они пытаются отыскать что-то новое в прошлом. Но признание «иллюзионисты» получили в настоящем. Их выставки проходят по всему миру, а в 1998-м дуэт был номинирован на премию «Глен Димплек», учрежденную Ирландским музеем современного искусства.

Дэвид Макдермот
Питер Макгаф

КОРОБКА-ЦИЛИНДР
1915 / 1991 . Двухцветный гуммиарабик

МЕНЯЮЩАЯСЯ В СТИЛЕ, ОБРАЗЕ И ТКАНЯХ, АНН ДУОНГ
1911 / 2001. Палладиевая печать

МУЛЬТЕМЕДИА-АРТ-МУЗЕЙ

«Феллини. Гранд-парад»

Люсьен Клерг: Жан Кокто и «Завещание Орфея»

«Посвящение Марлен Дитрих. Из коллекции Люсьена Клерга»

Марко Делогу. «Черное и белое»

Юрген Теллер «Тексты и образы»

Карл Лагерфельд. Календарь Pirelli 2011

На Остоженке развернута экспозиция «Феллини. Гранд-парад»: фотографии, рисунки, журналы, афиши, отрывки из фильмов, кинопроб, любительского кино, хроник того времени и интервью… Проект впервые был представлен в Париже в 2009 году. Выставка не о Феллине-режиссере, а о творчестве как процессе. На примере Феллини. В течение 30 лет (с 1960-го по 1990-й) режиссер по совету психоаналитика рисует и записывает свои сны. «Книга снов» с факсимиле его рукописей была издана после смерти Феллини.

Пересечение границы (не только между этим миром и потусторонним), но между миром иллюзий, которым является кино, реальностью и сном — это и есть жизнь Феллини. Визуальный мир, судя по всему, он часто предпочитал словесному. С картинок начинались почти все фильмы режиссера. Сценарий для него — «вещь отвратительно необходимая». Карикатуры, наброски, рисунки Феллини — одна из важных частей выставки.

Выставка состоит из четырех больших разделов, в каждом — своя история, любимые темы Феллини: мюзик-холл, цирк, карикатура и рок-н-рол, реальность и вымысел, женщина во всем ее многообразии, неоднозначность религиозного чувства, психоанализ и сны, отношение к СМИ, презрение к рекламе (это при том, что Феллини был участником трех рекламных кампаний!).

Многие фотографы дружили с Феллини и снимали его во время работы над фильмами: Гидеон Бахманн, Дебора Бир, Миммо Каттаринич, Ампелио Чольфи, Освальдо Чиварини, Микеланджело Дураццо, Пьерлуиджи, Дж.Б. Полетто, Поль Рональд, Тацио Секкьяроли… Представлены и цветные фотографии Поля Рональда к фильму «Восемь с половиной», и неопубликованные работы Деборы Бир к фильмам «Город женщин», «Джинджер и Фред», «Пароход плывет».

В музее на Остоженке две выставки связаны с французской темой. Люсьен Клерг — основатель знаменитых «Фотографических встреч в Арле», серия его работ рассказывает о Жане Кокто, когда тот снимал фильм «Завещание Орфея». Эту экспозицию дополняет коллекция Клерга «Посвящение Марлен Дитрих».

Серия работ, посвященная Кокто, мало известна широкой публике, это ранние снимки начинающего мастера. Позже его будет интересовать поэтика человеческого тела или природы. Но эту часть выставки можно рассматривать как дополнение к экспозиции, посвященной «кухне Феллини», но теперь кухня «французская».

Клерг начал работать на съемках «Завещания Орфея» по рекомендации Пабло Пикассо. Здесь фотограф и познакомился с одним из своих будущих заказчиков, который попросил молодого человека сделать снимки своего нового дома, построенного известным архитектором Брейером Марселем. Благодаря этому он и станет профессиональным фотографом.

Наиболее интересные фотографии здесь — Пабло Пикассо, Сержа Лифаря. «Французскую экспозицию» дополняют распечатанные негативы и винтажные снимки, подаренные Клергу внуком Марлен Дитрих — Питером Ривой. Рива был агентом Клерга, возможно, эти фотографии и негативы частично служили частью взаиморасчетами между ними. Снимки, на которых Марлен Дитрих предстает в роскошных нарядах — воплощение моды и стиля, сделанные Хортом П. Хорстом, Эдвардом Штайхеном, Ирвином Пенном и другими мастерами XX века, экспонируются впервые.

Немецкий фотограф Юрген Теллер считается одним из наиболее влиятельных представителей современной фэшн-фотографии. Его стиль вполне вписывается в традиции «фэшн-треш». По мнению мастера, человеческое тело без прикрас — эстетическое наслаждение для глаза. Весьма спорно, если это, например, Шварценеггер с перекошенным лицом в пасти крокодила. Или голая Вествуд, раскинувшая ноги на антикварной софе. Теллер — провокатор-психотерапевт: решиться на такую съемку можно только «под гипнозом его таланта, или личного обаяния, или бог знает еще чего. Что это — провокация ради провокации или современное искусство? Главный редактор «Vogue» (Италия) Франка Соззани, например,

была оскорблена антигламурными, чересчур откровенными фотосессиями Юргена Теллера до такой степени, что обвинила фотографа в вульгарности и не публиковала его работы на страницах журнала. Но искусство сегодня нередко балансирует на грани приличий. Во всяком случае в Россию персональную выставку Теллера МультимедиаАртМузей и галерея Кристины Кениг (Вена) привезли при поддержке Немецкого культурного центра имени Гете.

Предыстория проекта такова: еженедельник «Zeit» предложил фотографу каждую неделю публиковать картинку с небольшим текстом. Отказаться было трудно, но писать оказалось труднее, чем снимать, признается автор.

На московской выставке всего 40 фотографий. Шарлотта Рэмплинг и Хелен Мирен, обе не молоды, одна в Лувре на фоне Моны Лизы голая, другая в ванной и тоже, конечно, голая. В случае с «Текстами и образами» важны даже не столько фотографии, среди которых много нашумевших и культовых, сколько сопроводительные тексты автора об истории создания снимков, об изображенных людях, о своей работе в целом. Вот вам и еще одна «творческая кухня», на сей раз баварская.

В 2011 году Карл Лагерфельд стал автором календаря Pirelli. «Монохромный» кутюрье в последние годы отчаянно увлекся всякого рода медиа-артом, от фотографии до рекламы. Что бы ни выходило из-под руки маэстро, все встречает живейший отклик у публики. Для данного календаря глава дома «Chanel» воспользовался довольно традиционной темой — представил зрителю идеальные обнаженные тела современных кумиров массовой культуры, как древнегреческий пантеон. На пресс-конференции Лагерфельд рассказал, что впервые календарь Pirelli был снят не на природе, а в студии и впервые в издании появились обнаженные мужчины. Рафинированно, холодно-глянцево, в высшей степени эстетично. На 36 снимках 24 персонажа. К съемкам Лагерфельд привлек своего друга Батиста Джабикони в образе Аполлона и Джулианну Мур, она изображает богиню Геру.

Multimedia Art Museum

The Multimedia Art Museum on Ostozhenka str. presented large exposition "Fellini. La Grande Parade". On the example of photos, pictures, magazines, posters, excerpts from films, auditions, amateur movies, chronicles of the time and interviews exhibition pays tribute not only to famous movie director Federico Fellini, but to the universal force and power of creativity as a process, on the example of Fellini. This project was first presented in Paris in 2009.

The Multimedia Art Museum presented two exhibitions with French connections. Lucien Clergue, founder of the famous "Les Rencontres d'Arles", presented a series of his photographs of Jean Cocteau when he worked on a film "Testament of Orpheus." before 1960. The exhibition "Lucien Clergue: Jean Cocteau et le Testament d'Orphee" is complemented by the exhibition "Hommage a Marlene Dietrich, collection Lucien Clergue".

German photographer Juergen Teller is one of the most influential representatives of contemporary fashion photography. His style fits in the tradition of "fashion-trash" photography. In the case of his exhibition "Texte und Bilder" are important not only the photos, including many high-profile and iconic personalities, but also accompanying text by the author about the history of presented photographs, about people depicted, about his work in general.

In 2011 Karl Lagerfeld became the author of the Pirelli calendar and it was chosen to launch it in Moscow. In recent years, this monochrome couturier became involved in all kinds of media art, from photography to advertising. For this calendar, creative director for the fashion house Chanel took quite a traditional theme — he introduce viewers to the perfect nude bodies of 15 female and 5 male models, using stylization and accessories as if they came from the ancient Greek pantheon.

Люсьен Клерг

ПОСВЯЩЕНИЕ МАРЛЕН ДИТРИХ

Марко Делогу

КОННЫЕ ЭТЮДЫ

◄ **09-(FF-871). «САТИРИКОН»**
1969. Фотография со съемки
Из коллекции Фонда Феллини для кино, Сион
© Droits reservés

ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

Анна Жукова «Переезд»

Алексей Корси «Regulation»

«Mirror Effect»

«На фоне волн»

Марина Гуляева «Ульяна Лопаткина. Тайный дневник Анны Карениной»

Яна Романова «Ожидание»

Катя Голицына «Мода. Лето. 2010»

«Ленинградские моды 1960–1970-х»

Российская часть фестиваля «Мода и стиль в фотографии» представляет фото- и видеопроекты нового поколения — Дарья Марчик, Юлия Лебедева, Яна Романова, Денис Хоменков, Аполлинария Броше, 16 лет. Все они молодые, дерзкие, свободные. Героями их работ становятся также молодые люди и их «возрастные проблемы». Несколько наивные, а оттого искренние и очень человеческие. Попытки найти свой язык и собственную эстетику свойственны юным. В этом году среди участников фестиваля много учащихся и выпускников Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко — Полина Канис, Марго Овчаренко, Виктория Чупахина, Аня Жукова, Дмитрий Москвичев и другие. Есть даже первокурсники — Светлана Еркович, Анастасия Калеткина, Ирина Яборова, Алексей Корси. Вот уж счастливое начало карьеры!

В российской части программы также представлены проекты Юлии Мильнер «Цирк» и Сергея Чиликова «Гастарбайтеры», два новых проекта Люции Ганиевой, живущей сейчас в Голландии, уже известной публике по предыдущим фотобиеннале.

Проект «На фоне волн» — постановочные фотографии «купальщиц» на фоне нарисованного моря. Сюда вошли подлинные малотиражные немецкие и французские фотооткрытки начала XX века из коллекции Марианны Мельниковой и Дмитрия Горячева (петербургские фотографы, сотрудники Государственного Русского музея, участники групповых фотовыставок и филокартисты), напечатанные контактным способом на фотобумаге и раскрашенные вручную, а также современные принты Татьяны Зоммер (московский фотограф, сотрудничает с «Большим горо-

Zurab Tsereteli Art Gallery

The Russian part of the festival "Fashion and Style in Photography 2011" presents photographic and video projects of a new generation, represented by Daria Marchik, Yulia Lebedeva, Yana Romanova, Denis Khomenko and Appolinaria Brochet, all of them 16 years old, all of them young, bold and free. The heroes of their works are also young girls and boys with the same "teenage problem". Their works, somewhat naive, are genuinely sincere and very human. It's inherent to every young artist to find his or her own language and aesthetics. This year, the festival participants includes students and graduates of the Alexander Rodchenko Moscow School of Photography and Multimedia: Polina Kanis, Margo Ovcharenko, Viktoria Chupakhina, Anya Zhukova, Dmitry Moskvichev and others. There are even a first-year students: Svetlana Erkovich, Anastasia Kaletkina, Irina Yaborova, Aleksey Korsi. That is really fortunate beginning of a career!

In the Russian part of the festival, there were also presented projects of Yulia Milner "Circus" and Sergey Chilikov "Guest workers", as well as "Hermitage people" and "Dreaming Walls", two new projects by Lucia Ganieva, already known to the public from

дом», «Хулиганом» и «Космополитен»). В коллекции Мельниковой — Горячева около 3000 единиц на тему моды, морали, идеалов женской красоты прошлого века. Фотограф Татьяна Зоммер создала цикл снимков, посвященных пляжному отдыху. Ее модели позируют в разнообразных «полосочках» и «цветочках» на фоне все того же нарисованного моря. Называется «Иллюзия моря». Фотограф разместила объявление в своем блоге в ЖЖ, пригласила на съемку «любых девушек и женщин, независимо от внешних данных, возраста и т.д.», затем снимала дома всех желающих в течение нескольких месяцев, вдохновляясь идеей отпуска, старыми открытками и фотографиями. Получилось забавно, но к морю почему-то не хочется. Может, потому, что оно нарисованное, а может быть, девушки скучные, не в пример героиням старых открыток.

Проект «Mirror effect/Обращение» — кураторский дебют Ольги Аннануровой, сотрудника отдела хранения МАММ. Тема зеркала и отражения всегда интересна и многообещающа, так как ее интерпретации, как авторские, так и кураторские, безграничны. В экспозицию вошли работы из коллекции Московского дома фотографии, сделанные в разные годы А. Родченко, В. Тарасевичем, С. Борисовым, В. Микошей, А. Забриным, А. Абазой и др.

Проект Марины Гуляевой, фотографа из Санкт-Петербурга, называется «Ульяна Лопаткина. Тайный дневник Анны Карениной». Красивая женщина, потрясающая тема. Фотоочерк о том, что такое балет: репетиции, спектакль, создание образа. Только тайны не получилось.

Трогательная экспозиция «Ленинградские моды 1960–1970-х» кураторов Екатерины Кондраниной и Александры Карповой представляет частные архивы ведущих манекенщиц Ленинграда. Устроители сравнивают нашу интерпретацию моды и западную того же времени… Утешительная фраза о том, что можно проследить общие тенденции, кажется неуместной шуткой. И не потому, что мы «проигрываем», а потому, что не нужно и сравнивать. Фотографии Петра Сегаля для советских журналов моды, а это единственный автор на выставке, все остальные снимки анонимны — одна из причин, чтобы не сопоставлять. Снимки по-детски наивны и бесхитростны, как и сами модели, впрочем, не лишенные обаяния. Они абсолютно неэротичны, в отличие от западных коллег, которые тогда вновь открывали возможности гендерной темы. Наши красавицы безупречно женственны и даже отчасти чувственны, прельщают именно этой таинственной эротичностью, которая живет где-то внутри, никак не проявляясь вовне, ну разве что во взглядах.

А.Б. Абаза

НАТЮРМОРТ
1990. Серебряножелатиновый отпечаток

Марина Гуляева

ИЗ ПРОЕКТА «УЛЬЯНА ЛОПАТКИНА. ТАЙНЫЙ ДНЕВНИК АННЫ КАРЕНИНОЙ»

Яна Романова

◄ ОЖИДАНИЕ
2010. Собрание автора, Санкт-Петербург
Представлен МДФ

Татьяна Зоммер

◄ ИЗ ПРОЕКТА «ИЛЛЮЗИЯ МОРЯ»

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Люция Ганиева «Эрмитажники», «Dreaming Walls»

Дарья Марчик «Dames»

Марго Овчаренко «Серебряная рыба, холодная вода»

Денис Хоменков «Antifashion»

Юлия Богачева «Девушка vip-зала»

Анастасия Калеткина «Автопортреты»

Юлия Лебедева «Драйв»

Юлия Мильнер «Цирк»

Сергей Чиликов «Гастарбайтеры»

Люцию Ганиеву, фотографа и художника, работающего теперь в Голландии, вдохновило отечество. Увядающая красота пожилых смотрительниц из Эрмитажа стала поводом порассуждать о красоте вечной, ее природе, месте в жизни, аллюзиях. Дамы из музея безупречны, прекрасны, осененные великим искусством, они просто светятся изнутри. Кичливые фотообои в домах удмуртов тоже поражают, но красотой незамысловатой, контекстуальной, по мнению автора.

Исповедь стриптизерши — откровения о буднях работниц мужских клубов — сняла Юлия Богачева.

В зал, где выставлялись работы Дарьи Марчик из серии «Dames», трудно было протолкнуться и еще труднее там оставаться. На фотографиях девушки с обнаженной грудью, затянутые в корсет, демонстрируют черные стринги поверх красных трусов.

Марго Овчаренко «Серебряная рыба, холодная вода». Снимки простые, даже чересчур. Какие-то молодые люди, их «молодые» проблемы, через которые все проходят, но возвращаться к ним нет никакого желания.

В проекте Юлии Лебедевой «Драйв» девушка сосет большущий леденец на палочке. Инфантильность нынче — главный тренд поколения 20, 30, 40-летних?

«Автопортреты» Анастасии Калеткиной. Что-то похожее на кадры из фильма — чуточку мутные, невнятные. Завораживают, но ненадолго.

Сергей Чиликов. Гастарбайтеры выглядывают из тесных комнатушек. Электрочайники и пластиковые стаканчики. Armani почти на каждом и оранжевая спецодежда. Веселые, улыбающиеся таджики строят москвичам Москву. Позируют без пиетета. У них своя жизнь, а человек с камерой — инопланетянин. Интересно, кто-нибудь из них был приглашен на открытие?

«Цирк» от Юлии Мильнер. Сексуальная красотка с хлыстом в руке с удовольствием демонстрирует себя у клетки тигра. Вот она же

в руках силача-викинга, вот она рядом с милой бабулькой-билетершей. Не добрый цирк детства, а какое-то странное, неоднозначное, маргинальное место.

В целом экспозиция здесь несколько разочаровала. Это все и так каждый день видим. Выставка о моде и стиле, и почему-то рассчитываешь увидеть именно стиль и моду и уровень музейный, раз уж эти работы в музее демонстрируются. Кураторы молодые — значит, есть куда расти.

Moscow Museum of Modern Art

In general, this exposition is somewhat disappointing. That's all what we see every day around us. A show about fashion and style, makes you expect to see exactly the style and fashion, both in level appropriate to the museum standards. Young curators have definitely plenty of room to grow and plenty of things to improve.

Юлия Лебедева

ДРАЙВ
2009–2011. Собрание автора, Лондон

Денис Хоменков

ИЗ ПРОЕКТА «ANTIFASHION»
2011. Собрание автора, Санкт-Петербург
Проект представлен МДФ

ЛЮЦИЯ ГАНИЕВА

ИЗ ПРОЕКТА «DREAMING WALLS»

Люция Ганиева

◄ ИЗ ПРОЕКТА «ЭРМИТАЖНИКИ»
2009. Собрание автора, Амстердам
Проект представлен МДФ

Юлия Мильнер

◄ ИЗ ПРОЕКТА «ЦИРК»
2010. Модель проекта: Ольга Родионова
Собрание автора, Москва

Юлия Богачева

◄ ДЕВУШКА VIP-ЗАЛА
2011. Проект представлен
МДФ

КОРОЛЕВА БЭКСТЕЙДЖА

Виктория Хан-Магомедова

Роксана Лоуит, «Лиз Тейлор и папарацци» (1982). Как умеет показать себя голливудская звезда, заставляя зрителя следить за завораживающим жестом своей левой руки! И как умеет автор фотопортрета схватить неповторимый момент, когда главные и второстепенные детали соединились в некую законченную выразительную сценку! «Донателла Версаче и Микки Рурк» (1984); острый фотопортрет знаменитого нью-йоркского граффитиста Кейта Херинга; удивительный портрет фантастически талантливого художника Жана-Мишеля Баскья, умершего в 25 лет от передозировки наркотиков. Или очень сильный снимок того же автора скандально известного великолепного фотографа Роберта Мэпплторна на фоне модели — мускулистого обнаженного натурщика. Внутреннее напряжение прочитывается в лице Мэпплторна, какой-то неукротимый огонь, сжигающий его, так артистично выхваченный Лоуит. Она отличный портретист и мгновенно находит нужный жест, позу, поворот головы, взгляд, подбирает аксессуары, освещение, хотя, разумеется, это не так. Ей особенно удаются двойные портреты персонажей, построенные на контрасте: Джо Аренд и Аманда Лепор, Рой Лихтенштейн и Роберт Раушенберг, Дэннис Хоппер и Шон Пенн, Джордж Клуни и Скарлет Йохансон…

Не получившая специального фотографического образования Лоуит (имеет диплом Нью-Йоркского института модных технологий по специальностям «История искусства», «Дизайн моды») стала работать в фотографии моды с «глянцевыми» журналами. Вскоре она погрузилась в никем не исследованную область — фотографию бэкстейдж, за кулисами модных показов. И нашла свою нишу, став королевой в этой сфере.

В начале ее карьеры друзья, модели, несмотря на очевидный талант своего протеже, подстегнули ее вдохновение, и она открыла для себя темную сторону модных шоу — красоту живой, грубой, порой вульгарной энергии, сокрытой в каждой модели до выхода на подиум, то есть обнажила перед миром происходящие в закулисье трансформации. Творчество Лоуит — изображение другого лика гламура, выявление мрачной стороны мира моды, что сделало ее уникальной в своем жанре.

«Меня всегда вдохновляли и интриговали художники, — говорит Лоуит. Один из них — Уорхол, а также Пикассо, Матисс, Фрида Кало. Когда я стала фотографом, то специально не смотрела на работу коллег, чтобы неосознанно не подвергнуться их влиянию. Я стремилась расширить горизонты, открыть для себя новые вещи, но никогда не изменяла себе».

Ныне она безусловно царит в мире бэкстейджа, создавая блестящие и иконические фотографии гламурных людей на всех больших модных шоу. Она сняла тысячи персонажей из мира искусства, театра, кино, моды и пережила много незабываемых моментов. Одно из них — подъем на Эйфелеву башню вместе с Ивом Сен-Лораном и Энди Уорхолом.

Благодаря Лоуит выражение «за кулисами сцены» получило новое значение. В модных фотографиях она прославляет и разоблачает этот мир, его порой чудовищную красоту.

Фотографиями легенды бэкстейджа можно насладиться на выставке «Роксан Лоуит. Иконы стиля» в ММСИ, где представлены работы знаменитого американского фотографа, созданные за 30 лет: фотопортреты и снимки закулисного мира моды.

Роксана Лоуит

SAVADO DALI, JANET DALY AND A RECIPIENT OF A KISS
New York. 1979. Archival Ink Jet Print
©Roxanne Lowit

АВСТРИЯ, ДАВАЙ!

АВСТРИЙСКОЕ ИСКУССТВО СЕГОДНЯ

Грегор Айхингер
Йоханна Браун
Манфред Вакольбингер
Франц Вест
Эрвин Вурм
Гейдульф Гернгросс
Франц Граф
Нильбар Гюрес
Карола Дертниг
Гюнтер Доменig
Георг Дриндль
Стефан Загмайстер
Тамуна Зирбиладзе
Бригитте Кованц
Дзенита Комад
Гельмут Ланг
Отто Мюль
студия дизайна Walking-Chair

Совместный проект Музея прикладного искусства MAK в Вене, Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева, Австрийского культурного форума в Москве

21.05.–28.08.2011
Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева
119019 Москва
ул. Воздвиженка, д. 5
www.muar.ru

MAK Applied Arts | Contemporary Art

МУАР

австрийский культурный форум

при поддержке Райффайзенбанка, Федерального министерства науки, искусства и культуры Австрии, Федерального министерства иностранных дел Австрии, Министерства культуры Российской Федерации / Спонсор вечеринки в честь открытия – аукционный дом DOROTHEUM

bm:uk = Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten

Райффайзен БАНК

ИСПАНСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ. СВОБОДНАЯ ТРАКТОВКА

Виктория Хан-Магомедова
Viktoria Khan-Magomedova

Полемика арт-критиков о том, что является произведением искусства, разгорается с новой силой, так как сегодня существует много творческих стратегий, которые арт-сообщество склонно квалифицировать как художественные. Однако многие подобные произведения вызывают непонимание у публики. В прошлом столетии английский художественный критик Лоуренс Эллоуэй утверждал, что компетентное сообщество (художник, критик, галерист, куратор, эксперт, коллекционер) обладает правом наделять то или иное творение статусом произведения искусства. В наши дни, по мнению социолога Н. Беккера, ценность произведения искусства зависит от интерпретации как специалистов, так и любого вступившего в контакт с произведением, особенно в момент его создания.

Spanish Artists from the Museo Patio Herreriano, Valladolid

No matter how contradictory, or even shocking are works of contemporary art, two “classical” parameters are still applicable. Undoubted success of the exhibition is secured if a careful selection of works from the museum's collections takes place and if the exhibition has a well-thought concept of an experienced, world-renowned curator.

And this was the case with the exhibition "Fiction and Reality: Spanish Art of the 21st Century in the Contemporary Art Collection of Museo Patio Herreriano, Valladolid", presented in the State Museum of Contemporary Art of the Russian Academy of Arts on Gogolevsky Blvd. This exhibition was organized as part of the "Russia – Spain Year 2011". Contemporary Art Collection of Patio Herreriano Museum is considered to be the biggest collection of contemporary Spanish

art since 1987 counting over 1000 works. A selection of works from the museum's funds was done by renowned and internationally recognized curator Maria de Corral, a famous art historian (in 2005, she was appointed as curator in charge of the 51st Venice Biennale). She decided to present an impressive and multifaceted panorama of contemporary Spanish art, offering works of different generations, different techniques and materials, in all possible formats (painting, drawing, sculpture, objects, installations, photography, video).

The exhibition was a very Spanish in spirit and at the same time, very up-to-date. All presented works were created in the third millennium. Well traced are not only the characteristic features of contemporary Spanish art, but one can also identify strategies inherent in the international contemporary art of our days.

При поддержке
нефтяной компании «Альянс» (Россия)
Técnicas Reunidas (Испания)

Организаторы:
Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Ассоциация «Коллекция современного искусства»
Музей Патио Эррериано, Вальядолид
Посольство Королевства Испании в Москве

ФОТО СВЕТЛАНЫ ГУСАРОВОЙ

Симптоматично, что тема одной из последних триеннале в Милане называлась «Синдром Пантагрюэля». Действительно ли на современной арт-сцене правит бал ненасытный персонаж Рабле? Вечный поиск новых ощущений, страх пропустить нечто важное, постоянное стремление к обновлению лишают нас способности размышлять о произведении, понимать его истинное значение. Это приводит к безразличию, что только подстегивает появление сложных, надуманных, слишком перегруженных выставок.

И все же, какими бы противоречивыми, порой шокирующими ни представали произведения на выставках современного искусства, два параметра по-прежнему работают. Несомненный успех экспозиции обеспечивает тщательный отбор произведений из музейных собраний и продуманная концепция опытного, с мировым именем куратора.

Как в случае с выставкой «Вымысел и реальность. Испанское искусство XXI века из коллекции современного искусства музея Патио Эррериано, Вальядолид» в Государственном музее современного искусства РАХ (в рамках Года России — Испании-2011). Качество работ удостоверено тем, что они происходят из отличной музейной коллекции, насчитывающей более тысячи экспонатов. А выбор произведений из собрания музея осуществляла куратор Мария де Кораль, всемирно признанный искусствовед (в 2005-м была комиссаром Венецианской биеннале). Поэтому многочисленные произведения испанских художников разных поколений в различных техниках и материалах образуют впечатляющую и многогранную панораму актуального испанского искусства (живопись, рисунок, скульптура, объекты, инсталляции, фотография, видео).

Именно через историю живописи мы зачастую воспринимаем историю испанского искусства: от Эль Греко, Веласкеса, Мурильо до Пикассо, Миро, Тапьеса, Барсело. И на выставке эта живописная традиция хорошо прослеживается (серия «Большой красный», 2003, Соледад Севиль). Мадридец Хорхе Галиндо продолжает сложные исследования в замысловатых, утонченных холстах и всегда находит оригинальную,

ВЕЧНЫЙ ПОИСК НОВЫХ ОЩУЩЕНИЙ, СТРАХ ПРОПУСТИТЬ НЕЧТО ВАЖНОЕ, ПОСТОЯННОЕ СТРЕМЛЕНИЕ К ОБНОВЛЕНИЮ ЛИШАЮТ НАС СПОСОБНОСТИ РАЗМЫШЛЯТЬ О ПРОИЗВЕДЕНИИ, ПОНИМАТЬ ЕГО ИСТИННОЕ ЗНАЧЕНИЕ.

Альфонсо Альбасете

КОМНАТА
2009. Холст, акрил

Сандра Гаммара

РАБОТА ДЛЯ ВЫСТАВКИ
2011. 10 картин маслом на холсте и видео

Серхио Прего

► **ЧЕРНЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК**
2006 .Одноканальное видео

ФОТО СВЕТЛАНЫ ГУСАРОВОЙ

четко выверенную форму («Персик Каллипсо», 2005). За 20 лет творческой деятельности он перешел от жестуальной абстракции к масштабным фигуративным изображениям, в которых по-своему развенчивает стереотипы общества потребления, препарируя стилистику, образность поп-арта, сюрреализма.

У живущего в Саламанке Энрике Марти иная стратегия разработки сюжетов. С какой-то маниакальной одержимостью он живописует все, что видит, в оригинальной манере. В картинах, акварелях, скульптурах Марти фиксирует воспоминания о людях, их поведении, выявляя при этом нечто гротескное. Его картины основаны на моментальных снимках ситуаций из повседневной жизни, когда, не ведая того, люди действуют как актеры. Иногда он использует материалы фильмов или берет для сюжета необычные истории. И возникают сюрреалистические или юмористические образы. Он открывает публике темную и магическую сторону так называемой нормальной жизни. В этой манере решена представленная на выставке картина «Без названия» (2000).

Большие, пустынные, беспредметные холсты Нико Мунуэра настраивают на медитативный лад. Абстрактные, симметричные, фрагментарные работы Чус Гарсиа Фрайле решены в другом ключе. Мир самых банальных предметов она превращает в художественные образы, выражая потребительские мифы современного общества. Художница манипулирует элементами поп-арта, фото, концептуального искусства и находит свой стиль, размышляет о потере идентичности человеком, погруженным в банальность повседневного мира. Ее «Мегаполис 13» (2010) поражает воображение формальной чистотой, воссоздает захватывающую поэтическую вселенную.

В полотнах Альфонсо Альбасете ощущается влияние абстрактного экспрессионизма. Он играет со светом и тенями, отражениями, пространственными модификациями, превращая цветовые пятна в абстрактные и геометрические фигуры. Избирая путь между абстракцией и фигуративностью, он так выстраивает планы своих картин, что они постепенно кристаллизуются в изображения интерьеров («Комната», 2008).

Пельо Иразу начал свою карьеру в 1980-е с работ в стиле минимализма и постминимализма. Позднее он стал ориентироваться на Бойса и Отейсу, в его работах ощущается влияние конструктивизма. Скульптура «Без названия» (2002) выполнена с применением разных материалов — дерево, живопись, клейкая лента. Получилась структура с усеченными объемами, пересечением диагоналей, с использованием цвета — хро-

ФОТО ОКСАНЫ КЛИМАНОВОЙ

Мария де Корраль (куратор выставки)

ВЫМЫСЕЛ И РЕАЛЬНОСТЬ

Работы, которые представлены на выставке «Вымысел и реальность» (Испанское искусство XXI века из коллекции современного искусства музея Патио Эррериано, Вальядолид) в ММСИ, не поддаются классификации и не связаны единым контекстом — они пока что не имеют всех тех характеристик, которые приобретает произведение с течением времени. Однако это не исключает их подверженности влияниям традиций, методологий и мировоззрений, но они реинтерпретируют и ассимилируют их с такой беспечностью, которую можно объяснить только отсутствием принадлежности к тому или иному течению.

Это искусство, которому присущи максимальная свобода, восхитительный язык, особый способ видения мира, философия и эмоциональность. Вспоминаются слова Василия Кандинского, что «художник — это рука, которая с помощью определенной клавиши заставляет душу вибрировать». Искусство обладает удивительной способностью быть понятным за пределами территории, где оно было создано, и это самый эффективный из найденных человечеством способ задействовать все факторы, превращающие искусство в живую коммуникацию. Мы представляем публике наследие, собранное за последние десять лет, с большим желанием быть понятыми.

Двухтысячные годы заставили нас пересмотреть старые поня-

матической шкалы голубых, белых, коричневых, черных тонов. Такая специфическая манера создания альтернативной реальности.

Феномены повседневной жизни и возможность чистых, непосредственных жестов, желание мистифицировать зрителя особенно привлекают испанских художников. И каждый находит свой источник вдохновения.

На первый взгляд кажется, что произведения Маноло Баутисты реалистические, но это обманчивое впечатление. Он сотворяет особую реальность, превосходящую даже вымысел. Большинство изображений на его фотографиях только имитируют повседневную жизнь. Их нельзя оценивать в категориях сходства с окружающим миром. Они приглашают зрителя к увлекательным упражнениям в анализе видимого — «Мертвец на полу» (2006) — странное сцепление с реальностью! Особенно ценно в его фотографиях использование стратегии деконтекстуализации, применяемой для подчеркивания странности, алогичности с целью создания атмосферы реальности, отличающейся от привычной. Для этого он разработал оригинальные и действенные стратегии.

Серхио Прего использует кинообразы, чтобы анализировать принципы, категории, установки, упорядочивающие нашу жизнь в терминах пространства и времени. В фотографиях, видео- и аудиоработах он прослеживает отношения между телом, пространством и звуком, создает ситуации, в которых человеческое тело освобождается от норм и ограничений и попадает в пространство, лишенное всяких координат. Так, в видео на выставке «Черный понедельник» (2006) Прего задает вопрос «Каков он, мир без гравитации?»

Живущий в Париже и Мадриде фотограф Джорди Коломер обращается к актуальным темам и с юмором размышляет о городском пространстве. В инсталляции «Новый порядок» (2000), лаконичной и остроумной, он демонстрирует специфическую декорацию повседневной жизни с ее хаотичностью и стерильным, ущербным порядком.

Мария де Корраль не только показала ярких художников разных поколений, работающих в разных техниках и материалах, обладающих неповторимым почерком, но и обозначила характерную для современного искусства тенденцию работать группами.

В группу Кобельо/Корсельер входят Елена Кобельо и Ана Корсельер, живущие в Мадриде. Они выполнили серии фотопортретов, сделанных в разных странах. На изображениях альтернативной мужественности («Агата в образе Брэда Питта», 2008) очевидны следы влияния кинематографа. Это разработка коллективного портрета, демонстрирующая предпочтения в выборе эстетических моделей и поведения женского сообщества. Усилия фотохудожников направлены на переосмысление доминирующих в обществе стереотипов. Любопытно прослеживать в фотопортретах, как проявляются отношения между реальностью и фикцией, благодаря контрасту между прозаическими обстоятельствами обитания моделей и пространством вымысла в кинематографических историях.

Деятельность коллектива «Эль Перро» («Собака») можно охарактеризовать как «искусство события» или «искусство на основе взаимовлияния». В их «вмешательствах» в повседневность содержится критический анализ разных жизненных ситуаций с иронической точки зрения. На выставке показано феерическое, мастерски выполненное видео «Скейтинг в Карабанчеле» (2005).

Выставка получилась испанской по духу и в то же время современной. Прослеживаются не только характерные особенности актуального испанского искусства, но и стратегии, присущие интернациональному искусству сегодня. Умная зрелищность тонко сочетается с богатством возможностей для интерпретации и размышлений.

Джорди Коломер

НОВЫЙ ПОРЯДОК
2000. Сталь, дерево, лампа, мешковина

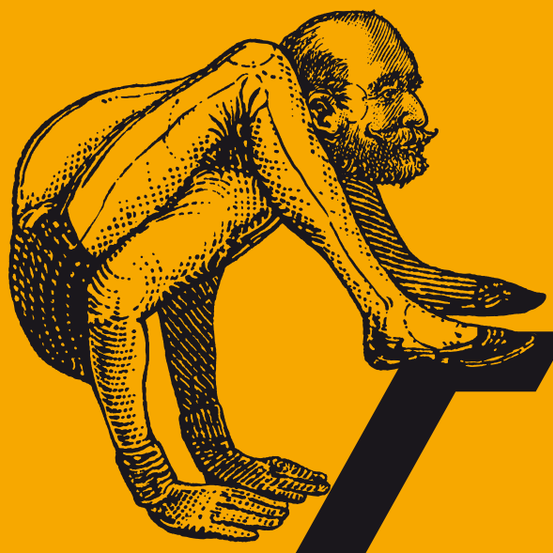
тия о вымысле и реальности. В связи с распространением нового видения пространства и времени, чему способствовали современные технологии, появились реалии вымышленных пространств, и мы оказались погруженными в огромную пропасть между настоящей реальностью и реальностью вымышленной.

Реальность безмерно хрупка. Малейшее вмешательство превращает ее в выдумку или интерпретацию. Именно поэтому понятия реальности и вымысла продолжают быть «сырьем» для искусства, особенно с появлением новых технических приемов.

Способ, при помощи которого художник превращает реальность в вымысел, возможно, определяющий признак его творчества. Задача зрителя — принять участие в игре и разоблачить каждый вымысел, чтобы найти первоначальную реальность.

Все представленные произведения обладают не только истинно испанской природой, но и достаточным потенциалом, чтобы быть понятыми за пределами своей страны. Они говорят на интернациональном языке искусства, сообщая нам, что вымысел и реальность часто находятся на неопределенной территории — между бодрствованием и сном; тем, что внутри и тем, что снаружи; между речью и за ее границами; существенным и анекдотическим; возможным и невозможным.

ОТ ПЛАТОНА ДО УОРХОЛА,
ОТ МАЛЕВИЧА ДО ФОМЫ АКВИНСКОГО



книжный магазин

ГИЛЕЯ

Тверской бульвар, д. 9 (в помещении ММСИ)

пн-ср, пт-вс: 12.00-20.00, чт: 13.00-21.00

+7 (495) 925 81 66 **info@gileia.org**

www.gileia.org
www.mmoma.ru

книги и журналы / художественные альбомы и дизайн /
бук-арт и культурология / филология и философия /
интеллектуальная проза и нагое безобразие стихов

КУЛЬТУРА ИСКУССТВО АВАНГАРД

ЭКСПРЕССИВНЫЙ СИМВОЛИЗМ КАК ПРОСТРАНСТВО ПЛАСТИЧЕСКОГО ЗНАКА

Никита Махов

Следует начать с того примечательного обстоятельства, что клуб «Вернисаж», галерея «Вернисаж 1+20» принципиально непохожи практически на все, когда-либо имевшие место быть, а также и по сей день существующие в Москве художественные клубы и галереи. «Вернисаж» возник не по коммерческому или организационному принципу, но исключительно на основе группы художников-единомышленников, объединенных во многом схожими мировоззренческими позициями, близкими образно-эстетическими задачами и идеологическими установками в области пластической выразительности. Профессиональную специфику можно определить как «экспрессивный символизм».

Московский живописец и график Давид-Ру летом 2004 года создает творческое объединение — клуб «Вернисаж» и галерею «Вернисаж 1+20». По мнению организатора, в состав должны включаться художники, которые могли бы способствовать восстановлению утраченной образной основательности, свойственной таким мастерам, как Филонов, Магритт, Поль Дельво, Хуан Миро, Роберто Матта, Ив Танги… В результате ядро «Вернисажа» составили Иосиф Дашевский, Давид-Ру, Юрий Изосимов, Борис Ионайтис, Виталий Мельничук, Юрий Миронов, Николай Рыбаков, Сергей Сангалов, Александр Семенов, Ованим Сехпосян, Ирина Сидорина, Игорь Снегур, Олег Тимофеев, Виктор Умнов, Хачатур, Вячеслав Шмагин. В подавляющем большинстве все они живописцы. Среди них только один график — Сидорина, один скульптор — Дашевский, который работает и в области инсталляции, и Умнов, также склонный к инсталляции и графике.

Дело не столько в видовой принадлежности художников, сколько именно в их мировоззренческих и образных интересах, поисках эстетического синтеза в живописно-пластическом знаке, способном скрепить всеобщее и частное, метафизическое и личное.

Давид Ру

ТРАНСФОРМАЦИЯ
2009. Холст, акрил

Этот круг художников примечателен тем, что искусство одних дополняется творческим выбором других, а третьи объединяют и развивают в своих образных исканиях профессиональные достижения коллег. Так, абстрактный экспрессионизм или лирическая беспредметность Мельничука, Миронова, Рыбакова, Сангалова, Тимофеева и Хачатура, продолжившая традиции Поллока, Горки, Де Сталя, соседствует с метафизикой Изосимова, Ионайтиса, Семенова, Сидориной и Шмагина, а эти две линии, в свою очередь, складываются в знаковой пластике живописных абстракций Давида-Ру, Снегура и символической геометрии Сехпосяна, вдохновленных мистической перспективой Танги и супрематическими конструкциями Малевича. Наконец, собирательный процесс проявляется в комплексном неосинкретическом взаимодействии стилистических и формальных стратегий пространственных инвайронментов Умнова и Дашевского.

Несмотря на значительное разнообразие выразительных средств, приемов и стилистических предпочтений, в самой знаковой ситуации неизменно сохраняется содержательное ядро, общая ось образно-выразительных значений.

В живописных штудиях Тимофеева в духе десталевского ташизма явно стремление обнаружить декоративные возможности красочной структуры, найти потенциальные способности цвета к пластической координации. Масштабы беспредметных композиций, колористическая насыщенность и острота цветовых контрастов сообщают холстам известную монументальность, некую перспективную бездонность.

Живопись Хачатура отличается мягкостью колористических переходов и красочных очертаний, в чем недвусмысленно заявляет о себе претензия на высвечивание личностного начала художественного образа. По этой причине искусство Хачатура можно было бы назвать даже интимным ташизмом, полотна сосредотачивают в своей красочной глубине драгоценную человеческую теплоту, которая проливается на зрителя нежнейшими световыми потоками.

У Мельничука авторский индивидуализм приобретает жесткость категорического жеста. В его экспрессивном ташизме, похожем на «живопись действия» Джексона Поллока, явно желание автора передать интеллектуальное и эмоциональное состояние, то есть запечатлеть мир внутренних переживаний. Его живописно-пластические пространства — это психоделическая проекция душевного бытия, когда техника должна целиком подчиниться лирическим перепадам.

Сангалов кардинально перевоплощает реальные объекты, натурные формы в объекты живописно-пластические, в живописную форму, переводит материальные фактуры в образы, способные вместить бытийные представления.

Работы Рыбакова свидетельствуют о том, что художник стремится сконцентрировать в экспрессивных выкладках цвета свое отношение к увиденному, заключить в колористический формат свое понимание реальных предметов и явлений. Колористическое месиво его холстов следует понимать как выразительный знак материальной субстанции вещей и явлений в первый момент ее собирания в конкретную форму предмета или события.

Другая группа авторов стремится к усилению общего структурного принципа живописных композиций. Такая художественная стратегия ведет к приоритету в творческом методе рисунка, вплоть до окончательной победы графического начала над живописным, как у Ирины Сидориной.

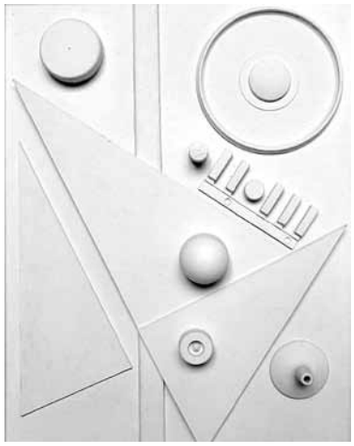
И для Сехпосяна геометрическая абстракция оказывается универсальной креативно-знаковой системой, актуальной в любые исторические эпохи. В его живописи геометрия применяется именно в иносказательных целях, то есть знаковый позитивизм классического супрематизма переводится в символический план.

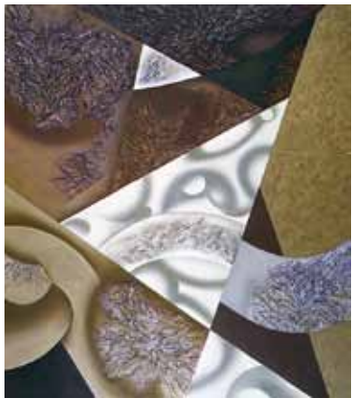
В гигантских калейдоскопических панно Ионайтиса композиция накрепко стянута жестким линейным каркасом. Будучи монументалистом, художник по определению призван выражать архетипические идеи вещей и событий. Живописную композицию Ионайтис мыслит как образное воплощение материальной структуры мировых связей. Пространственные сегменты его полотен являются не только композиционным элементом, но и идееобразующей частью живописи. Натурфилософский космизм Ионайтис переводит в настоящую сакральную метафизику.

Изосимов доверяет рисунку более значительное содержание. К линии художник прибавляет еще и скульптурную объемность. Он словно высекает на холстах смысловое ядро реальных предметов. Художник часто отказывается от натурной узнаваемости и переходит к чистой беспредметности супрематического толка. Однако приверженность почве, земле не позволяет ему полностью оторваться от реальности. Отсюда аллегоризм его работ, но особого характера — знаковый, высокой степени символической концентрации.

Возвышенной отвлеченности художественного образа Миронова добивается посредством исключительно живописных средств.

Автора волнуют динамические превращения цвета в условном картинном пространстве. Живописное пространство представляется





автору полностью свободным от материальных сил, лишенным гравитационного поля, оно пронизано энергетикой, возникающей не по земным физическим законам, а на основе законов пластики, взаимодействие красочных форм оказывается самоценным феноменом. Этот мир живописи пребывает как бы по другую сторону бытия.

Творческий метод Александра Семенова восходит к опыту Павла Филонова. Автор руководствуется тем положением, что Вселенная складывается из бесчисленного множества координатных слоев. Бытийные зоны наслаиваются, проступают одна сквозь другую, образуя сумеречную галактическую бездну. Но космизм Семенова личностный, экзистенциальный, в центре его находится человек, который не только включается в космический организм, но и предстает как совершенно особое космическое явление. На этой идеологической почве возникает образный синтетизм, в котором беспредметность соединяется с предметностью, экспрессионизм с символизмом.

Ирина Сидорина трактует белый лист бумаги как безбрежное пространственное поле, предназначенное для выращивания неких подобий молекул ДНК. Их сплетения, пересечения, параллели, сближения и удаления символически воплощают непостижимость бесчисленных космических путей. Подобной интерпретации своих миропредставлений Сидорина добивается взаимодействием широких мазков кисти, обильно напитанной черной тушью, с тончайшими росчерками острым металлическим пером, в общую структуру вписываются формы кубов, пирамид, цилиндрических конфигураций, которые воспринимаются первоформами конкретных вещей.

Сидорину интересует способность графической субстанции к развитию. Смысл ее художественной практики заключается в том, чтобы вселенский, структурный принцип перенести на человеческое существование.

Молитвенная сосредоточенность картин Шмагина, напротив, отсылает в мир потусторонний, наполненный сакральными категориями и высокими символическими значениями. По мнению художника, все в жизни, от великого и до самого малого, проникнуто высшим началом, озарено ликом вечной духовности. Отсюда богатство художественных средств и образных интерпретаций. В своих пластических построениях он задействует и терпкий колорит, и графическую силуэтность, обращается и к праздничному декоративизму народного творчества, и к возвышенному строю средневековых традиций.

Известный московский художник Игорь Снегур накопил разнообразный опыт в области живописи, а в последнее время заинтересовался возможностью изобретения живописного «текста», иероглифической системы.

Склонность к линии не умалила богатства его цветовой палитры. Снегур окрашивает геометрические построения во все цвета радужного спектра, но они берутся в их мягком пастельном регистре, от чего символической иконографике сообщаются задушевные человеческие качества. Уникальная живописная «письменность» Игоря Снегура возникает в точке пересечения двух пластических начал — графического и цветового, двух аспектов человеческого сознания — рационального и эмоционального.

Свобода художественной экспрессии Давида-Ру указывает на планетарность авторского мышления, на стремление соединить в художественной практике разрозненные внешние восприятия в целостные философские впечатления. Не случайно его пластические формообразования смотрятся систематическими, как китайские иероглифы, в них угадываются древние символы жизни и вечности.

Избегая схематичности, Давид-Ру внедряет в пространство холста вспышки красного, зеленого, синего. Хроматические растяжки сообщают знаковым элементам жизненную эмоциональность. Очевидно, что художнику близко мистическое и проникнутое глубокими душевными переживаниями искусство Ива Танги и Аршила Горки.

Ирина Сидорина

► **НЕБЕСА**
1998. Холст, масло

Вячеслав Шмагин

► **РАЗРЫВ МОЗГА КАЖДЫЙ ДЕНЬ**
2010. Холст, масло

Александр Семенов

▼ **ГАРМОНИСТ**
1994. Холст, акрил

Юрий Миронов

▼ **ОБЪЕКТ**
1996. Холст, масло

Юрий Изосимов

◄ **РЕЛЬЕФ G 1**
2005. Ассамбляж

Борис Ионайтис

◄ **ОСЕНЬ**
2004. Холст, масло

Владислав Зубарев

◄ **АВТОПОРТРЕТ**
1988. Бумага, тушь, белила

«Новую пластику» представляют работы Виктора Умнова и Иосифа Дашевского. В стремлении к пластическому знаку они вошли в реальное пространство и в нем создали свою эстетическую систему, собранную на основе переработки и синтеза всех видов пластического искусства, в том числе и литературного, а также и внепластических разновидностей, в частности концептуализма. Созданные ими инсталляции и графические листы редуцируют слово, то есть вербальную выразительность, скульптурную форму, живописный цвет, графический рисунок и графический ахроматизм, наконец, концептуалистскую парадоксальность.

При всем этом выразительные средства «новой пластики» крайне скупы. Скульптурные формы не выявлены, цвета блеклые, написанные слова перечеркнуты или затушеваны. Подобное противоречивое поведение находится в прямой зависимости от стремления получить наиболее точный способ выражения. В организуемом инвайронментном комплексе целое возникает только на основе суммы всех слагаемых. Но подобный «объект» может осуществиться только в сознании. Поэтому назовем его виртуальным инвариантом, поскольку философский предмет всегда остается за рамками тактильного восприятия, он исключительно умозрителен. Аскетизм материальных средств как раз и призван отвлечь от мира видимого и посредством «виртуального инварианта» обратиться к миру невидимому.

РОССИЯ — АКАДЕМИЯ — ИТАЛИЯ

Татьяна Кочемасова
Tatjana Kochemasova

Если и есть страна, которая наиболее тесно связана с Россией в сфере культуры, это, безусловно, Италия. Мекка искусства, она многие века сохраняла для России статус наставницы. «Италия принадлежит к великим темам, не устающим привлекать мысль и воображение различных людей и сменяющихся поколений. Это целый мир, и каждый, кто вступает в него, проходит в нем отдельной дорогой», — писал Павел Муратов. Мы и сегодня испытываем благоговение, вступая на землю Италии. Мечтаем вслед за Пушкиным увидеть «адриатические волны», услышать «волшебный глас» — «язык Петрарки и любви» или легко соглашаемся с Гоголем, утверждавшим, что «вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить», другими великими соотечественниками, которые навсегда слились душой с уникальной культурой этой страны.

Выставочный проект Российской академии художеств в рамках официальной программы объявленного Года итальянской культуры и итальянского языка и российской культуры и русского языка иллюстрирует три века культурных связей России и Италии и состоит из двух частей — экспозиции «Российская академия художеств. Люди, события, факты истории», а также персональной выставки президента Российской академии художеств Зураба Церетели «Истоки творчества. Корни мира». Проект, который получил патронаж Министерства культуры Российской Федерации и министерства культуры Италии, стартовал в римском выставочном комплексе бывшего древнего монастыря Сан Сальваторе-ин-Лауро. Характеризуя этот специальный проект Российской академии художеств, заместитель министра культуры Италии Франческо-Мария Джиро отметил его значимость для двух стран и выразил уверенность, что «перекрестный» год даст возможность лучше узнать Россию в Италии и Италию в России: «Это очень хорошая идея сделать одним из важных событий года выставку, которая подчеркивает важность исторических связей России и Италии. Российской академии художеств принадлежит особая роль в культурном развитии России, аккумулировавшей творческий потенциал страны, а также ставшей центром культурных связей, в том числе с Италией».

ЭКСПОЗИИЯ ВЫСТАВКИ «ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА. КОРНИ МИРА»

◄ ЦЕРЕМОНИЯ ПЕРЕДАЧИ В ДАР АНКОНЕ СКУЛЬПТУРЫ «ДОБРО ПОБЕЖДАЕТ ЗЛО»
На открытии выставки присутствовали Джан Марио Спака, президент области Марке, Зураб Церетели, президент РАХ, Армандо Джинези, почетный член РАХ

Russia — the Academy — Italy

As part of the official program within the Year of Italian-Russian culture and language in Russian and Italy, the Russian Academy of Arts presented exhibition project illustrating the three centuries of cultural ties between Russia and Italy. It consists of two parts – the exhibition "The Russian Academy of Arts: Persons, Events, Facts of History" is joined by other large-scale exhibition, organized within a framework of the project “Modern Masters of the Russian Academy of Arts”, a personal exhibition of Zurab Tsereteli, the President of the Russian Academy of Arts, entitled "The Origins of Creativity. The Roots of the World." The project, which received the patronage of the Russian Ministry of Culture and the Ministry of Culture of Italy, began with the exhibition at the exhibition complex "Museo di San Salvatore in Lauro" of the former medieval monastery in Rome. Describing the special project of the Russian Academy of Arts, Italian Deputy Minister of Culture Francesco Maria Giro noted its significance for the two countries and expressed confidence that the "crossroad" year will provide an opportunity to learn more about Russia in Italy and about Italy in Russia: "This is a very good idea to make exhibition that highlights the importance of historical and cultural ties between Russia and Italy one of the most important cultural events of the year. Russian Academy of Arts have had a special role in the cultural development of Russia, it accumulated creative potential of the country, and also became a centre of international cultural relations, including those with the Italy."

Ancona – a city with a rich history, dating back many millennia to the times of Roman Empire, was another place where they warmly received the exhibition project of the Russian Academy of Arts: at the opening, many visitors studied with the interest presented chapters from the historiography of the Russian Academy of Arts as well as exhibited expressive works of Tsereteli, integrated in very harmonious way with the architectural space of the exhibition halls.

During the exhibition, there were special guided tours organized: presented material is really a unique one, displayed for the first time, what attracted many professionals as well as wide range of casual viewers. Now, Russia will be eagerly awaiting Italian guests – with their exhibition projects, joint scientific conferences and lectures. Most of the actions are planned during the second half of the year 2011.

ЦЕРЕМОНИЯ ОТКРЫТИЯ ВЫСТАВКИ «РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ. ЛЮДИ, СОБЫТИЯ, ФАКТЫ ИСТОРИИ»

► ЭКСПОЗИИЯ ВЫСТАВКИ «ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА. КОРНИ МИРА»

В Анкону выставочный проект переехал без изменений, где 20 апреля в Национальной галерее области Марке «Mole Vanvitelliana Ancona» и состоялось его торжественное открытие. Интерес к проекту не уступил столичному. Зритель имел возможность в течение месяца перелистывать страницу за страницей многовековую историю становления российской школы изобразительного искусства. Именно по такому принципу выстроена экспозиция: документы, фотографии и видеоматериалы из фондов Научно-исследовательского музея и Научной библиотеки академии, Санкт-Петербургского академического архива позволяют оценить уникальную роль итальянской культуры и вклад итальянских архитекторов и художников в отечественное искусство.

Личности, события, исторические факты, представленные на выставке, охватывают три века истории академии с момента ее основания по распоряжению Петра I в 1757 году по 2011-й. Среди раритетных и мало известных даже в России экспонатов копии проекта устава будущей академии «искусств и наук» с личной резолюцией императора. Разнообразие уникальных артефактов демонстрирует этапы развития русского изобразительного искусства и архитектуры при участии итальянских зодчих — Аристотеля Фиораванти, Бартоломео Франческо Растрелли, Карло Росси, Антонио Ринальди, Джакомо Кваренги, Винсента Бренна — в Москве и Санкт-Петербурге, а также «итальянский период» русских живописцев — Ореста Кипренского, Карла Брюллова, Александра Иванова, Сильвестра Щедрина и многих других, академические поездки в Италию прославленных художников XIX— начала XX века, чьи работы вошли в сокровищницу отечественных и мировых музейных фондов.

Значительная часть экспозиции посвящена развитию культурных связей стран во второй половине XX — начале XXI века и связана с такими именами, как живописец Ренато Гуттузо, скульптор Гарри Розенталь, драматург и художник Тонино Гуэрра, скульптор Арнальдо Помодоро, архитектор Винченцо Джубба, стилист Роберто Капуччи, искусствовед Армандо Джинези и многие другие.

Одним из примеров современных художественных связей стала и экспозиция произведений Зураба Церетели. На свою персональную выставку президент Российской академии художеств привез более ста живописных и графических работ, а также несколько скульптур.

Монументальное искусство Церетели хорошо известно в Италии и представлено двумя произведениями — памятником Николаю Васильевичу Гоголю, установленным на территории виллы Боргезе в Риме, и образом святителя Николая Чудотворца в городе Бари перед храмом, где находятся мощи святого. Эти два образа духовной и художественной культуры подчеркивают особое родство Италии и России, фундаментальные связи, которые невозможно назвать модой или увлечением.

Как сказано в житии святого, «знает великого чудотворца сего Восток и Запад», «град Барский», или «Бар-град», едва ли не с XI века является паломническим центром для православных всего мира.

Опуская многоплановые исследования творчества Гоголя, достаточно послушать интервью некоторых деятелей итальянского кинематографа. Их откровения о том, что многие сатирические образы итальянского неореализма создавались в продолжение «человеческой трагикомедии», непревзойденно написанной Гоголем, говорят о творчестве великого писателя как о важной главе в истории итальянской культуры.

Подобные пересечения судеб в мировом пространстве культуры как нельзя лучше характеризуют силу энергии, взаимного притяжения Италии и России на разных этапах и в разных творческих формах.

«Между реальностью, сном и фантазией» — так охарактеризовал выставку итальянский искусствовед и критик, действительный член Римской академии художеств Франческо Галло. Название для выставки тоже выбирали итальянцы, сформулировав для искусства Церетели воистину монументальное определение «Истоки творчества. Корни мира». Выставку составили нескольких десятков живописных полотен, в которых раскрывается оригинальный стиль мастера, его выразительный почерк, яркие грани которого зритель может почувствовать в особом художественном диалоге с шедеврами

Марка Шагала, Пабло Пикассо, Анри Матисса. В произведениях Церетели звучат несколько мощных аккордов. Это и российская школа, и европейская либеральная волна разных лет XX века, национальное своеобразие грузинской художественной культуры. При желании можно найти и больше. В какой бы поездке ни побывал художник, где бы ему ни довелось работать — в Бразилии, Японии или Индии, он всегда увозит для себя нечто большее, чем живописные впечатления.

Персональная выставка Церетели дает возможность проследить эти самые «корни мира» и одновременно оценить попытку мастера осмыслить будущее изобразительного искусства, выдвинуть альтернативу его развития. Его путь — это дорога художника, который устремляется к истокам творчества и, испив чашу традиции, возвращается в свое время, стремится соединить традицию и найти в ней что-то новое и живое, то, что созвучно сегодняшнему дню и будет востребовано завтра.

Анкона, город с богатой историей, тепло принял выставочный проект Российской академии художеств: множество гостей на открытии с интересом изучали историографическую экспозицию академии и выразительные произведения Церетели, которые очень гармонично вошли в архитектурное пространство залов.

В течение месяца были организованы специальные экскурсии по экспозиции: представленный материал действительно является уникальным и впервые демонстрировался для специалистов и широкого круга зрителей.

В церемонии торжественного открытия приняли участие президент области Марке Джан Марио Спакка, президент Ассоциации друзей области Марке и России Марко Джинези, мэр города Анкона Фиорелло Грамиллано, почетный член Российской академии художеств Армандо Джинези, представители администрации области и города, научной и творческой общественности, деятели культуры. Во время церемонии состоялось награждение медалями и благодарностями Российской академии художеств за развитие российско-итальянских культурных связей руководства и ряда деятелей искусства области Марке.

С представителями культуры региона Марке у Российской академии художеств давно установились тесные контакты: многие проекты современного итальянского искусства были показаны в залах академии в Москве. Так, в 2006 году в Москве состоялась выставка «Итальянское искусство XX века: взгляд выдающихся художников региона Марке». Представляя выставку, губернатор региона Марке Джан Марио Спакка отметил, что «атмосфера дружбы и гармонии, царившая во время подготовки выставок, и плодотворное сотрудничество между представителями Российской академии художеств из Москвы и сотрудниками региональной администрации дали возможность реализовать такое важное культурное событие».

На память об этой творческой встрече в Анконе остался скульптурный образ Георгия Победоносца работы Зураба Церетели, который маэстро передал в дар городу. Скульптура «Добро побеждает зло» теперь находится под куполом небольшого храма неоклассического стиля, расположенного во внутреннем дворике галереи Моле, она гармонично вписалалась в архитектурный стиль всего выставочного комплекса, спроектированного итальянским архитектором XVIII века Луиджи Ванвителли.

Теперь в России будут ожидать итальянских гостей — с выставочными проектами, научными конференциями и лекциями, которые смогут посетить российские ценители искусства во второй половине 2011 года.

КУРИРОВАНИЕ В РОССИИ

Константин Бохоров

Современное искусство с момента своего возникновения в России в конце 1960-х годов использовало стандартный инструмент репрезентации — выставку, экспозицию. Выставочные проекты организовывали искусствоведы государственных структур по определенному плану и на определенных площадках. Деятели современного искусства противопоставили этому стратегию свободных художественных выставок, возникавших спонтанно, волюнтаристски, часто в неконвенциональных пространствах (на квартирах), и отбор участников на них производился не по профессиональному принципу, а по степени близости мировоззренческих позиций с устроителями. Организаторы таких выставок, обычно художники, искусствоведы или коллекционеры, чтобы обозначить свою деятельность и противопоставить себя профессионалам из официальных выставочных отделов, стали использовать слово, заимствованное из англосаксонского жаргона — кураторы.

Курированием, например, может называться деятельность искусствоведа Марины Бессоновой, еще в конце 1970-х годов работавшей над выставками западного модернизма из США и Франции. В каталоге выставки «Москва — Париж» она, правда, указана как член рабочей группы, а ответственным за художественную часть выставки от российской стороны значится А.Г. Халтурин[1], который разделил честь комиссарства с такими выдающимися парижскими кураторами, как Понтюс Юльтен и Жан-Юбер Мартен. Бессонова выступала куратором и независимых проектов, например, выставки «Другое искусство» в «Беляево», «Эрмитаже» и «Петровских линиях» в 1986 году. Активно организацией выставок в 1980-е годы занимались Леонид Бажанов, Виталий Пацюков, Владимир Немухин, Игорь Шелковский, Леонид Талочкин и многие другие. В дальнейшем эта активность тоже получила название кураторства[2]. Безусловно, все они организовывали интереснейшие проекты, имевшие большой резонанс для определенного круга культурной общественности, но говорить, что в них неким образом революционизировались принципы экспонирования или совершались концептуальные открытия по репрезентации современного искусства, едва ли возможно, хотя этот вопрос нуждается в дальнейшем исследовании. К сожалению, «подвиги» репрезентации ценятся историей во вторую очередь, и их слава скоротечна.

Пожалуй, наиболее существенным кураторским деянием 1980-х стало концептуально-репрезентативное оформление в качестве нового тренда в современном российском искусстве соц-арта. Термин, родившийся в разговорах художников Виталия Комара и Александра Меламида, был взят на вооружение молодым критиком Маргаритой Тупицыной, обосновавшейся на Западе, где она протащит на вполне солидные западные галерейные и музейные площадки работы художников, сделавших предметом своего анализа эксцессы советской действительности. Их деконструкции официального советского стиля были очень своевременно осмыслены Тупицыной как появление постмодернистской критической стратегии в России и предъявлены Западу. Но прежде чем сделать эпохальную выставку соц-арата в Новом музее современного искусства Нью-Йорка, которая и легитимировала это направление, Тупицына начиная с 1980 года устроила порядка двадцати пяти разных презентаций (не только соц-арта, но и концептуального искусства, апт-арта, женщин-художниц)[3]. Этот значительный кураторский опыт делает особенно ценным ее видение кураторской деятельности. В конце 1980-х годов Тупицына выделяет «контекстуальный» и «списочный» подходы искусствоведов к курированию. Последний заключается «в делении художников на наших и ненаших по списку. В таком подходе моральные императивы сочетаются с коммунально-кухонным, с круговой порукой, дедовщиной, блатом и т.д.»[3].

«Второй подход (которого придерживалась сама Тупицына) фокусируется не на именах, а на художественных феноменах, задействованных в социокультурных контекстах и практиках. Если то или иное художествен-

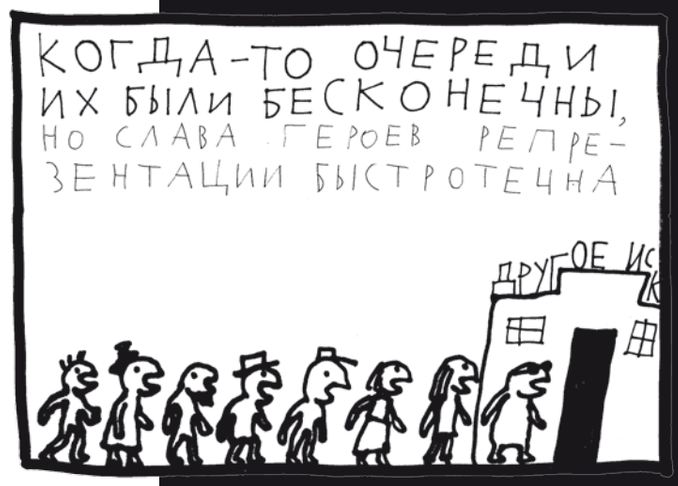
событие представляется эстетически и социально значимым, то соответственно всплывают и имена тех, кто за этим стоит». В терминологии Тупицыной это значило «исходить из контекста художественного явления». Она сама включала в экспозиции «не Иванова, Петрова или Сидорова как таковых, а мироощущенческие (и эстетические) парадигмы в их взаимодействии с фактурой общественной или частной жизни». Работы на своих выставках она определяет как знаки, образующие в совокупности нарратив, соответствующий некоему контексту (искусства XX века или временному и эфемерному). В случае «синтагматической совместимости» экспонируемых объектов нарратив читается как «культурный текст».

«Контекст никогда не может быть достоянием всех, даже когда художественное произведение экспонируется в родных пенатах. Диапазон прочтения неоднозначен. Все, что требуется с профессиональной точки зрения, — это чтобы контекст был внятен устроителям (кураторам) выставок, которым по идее вменяется миссия посредничества между отчужденной контекстуальной мотивацией (адеквацией) и зрителем-потребителем»[4].

Хотя у соцартистских проектов Тупицыной на Западе появились авторитетные критики, направление было легитимировано, а ее кураторская деятельность получила признание. В дальнейшем это позволило ей занять место в ряду уполномоченных интерпретаторов национального авангарда. Несмотря на ограниченное действие ее кураторского мандата в истории современного искусства, это стало очень важным достижением специалиста с Востока.

Впрочем, в том, что говорила Тупицына, не было ничего нового — контекстуальное курирование оставалось нормой. А вот Борис Гройс в 1988 году в небольшой статье «Художник как куратор плохого искусства»[5] озвучил действительно радикальную репрезентационную концепцию. Если контекстуальный подход обуславливался среди прочего и эстетическим критерием, то, по Гройсу, художник выставляет неценную вещь, сор жизни, objet trouve, а куратор, организуя выставку, связан требованием выставить «хорошее искусство» (и в «художественном», и в «экономическом» смысле). У Гройса нет эстетического критерия ценности. Гройс отрицает его, как и все субстанциональное в искусстве. Искусство для него и есть акт отрицания. Художник вопреки незначительности, неценности сора жизни выставляет его, отрицая его культурный статус, и превращает в культурно ценный материал. А куратор, отрицая эстетический критерий, выбирает ценное, полученное именно таким способом, и встраивает его в принятую на Западе историю искусств «постмодерного периода». Именно история искусства представляется Гройсу легитимной, поскольку она отрицает ценности модернизма (установку на новаторство, оригинальность, прогрессивность) и воспринимается как авангардный этап.

Формулируя свою концепцию, Гройс руководствуется негативной диалектикой, метод которой восходит к Гегелю, выведенному в виде божественного демиурга в книге Гройса «Художник как куратор плохого искусства». Все злоключения России, оказывается, начались с того, что Гегель не дал ей место в истории Запада и обрек ее на безысходную повседневность, бессмысленную статичную внеисторичность. На такую же внеисторичность обречена и история русского искусства, в понятиях этой диалектики представшая сугубо негативным явлением с негативными историческими личностями и негативными



РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

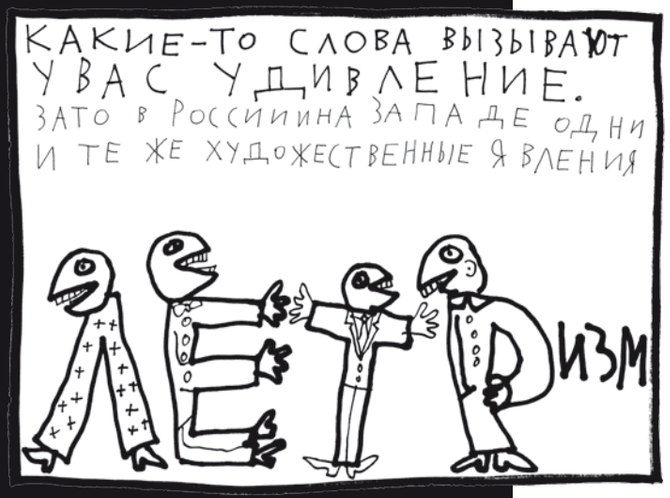
[1] См.: Москва — Париж. 1900–1930: каталог выставки. Т.I / ред. Т.В. Кантор и др. – М.: Советский художник, 1981. С. 16; Современное искусство Москвы. 1995 / гл. ред. С. Хрипун. М.: BOOQ Design, 1996. С. 228–230.

[2] См.: Другое искусство. Москва 1956 – 1988 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. – М.: Галарт, 2005; и Современное искусство Москвы. 1995 / гл. ред. С. Хрипун. – М.: BOOQ Design, 1996.

[3] *Тупицын В.* «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. – М.: AdMarginem, 1997. С. 206.

[4] Там же. С. 274.

[5] Там же. С. 275–276.



произведениями искусства. Гройс, как Прометей Зевсу, бросает вызов Гегелю. Оказывается, в недрах российского искусства есть художники, которые разгадали тайну отрицания отрицания. С помощью отрицания они сделали фактом искусства негативных русских художников. Это Комар и Меламид с придуманными ими А. Зябловым и Н. Бучумовым, Кабаков с его альбомом «Десять персонажей». Кабаков уже превратил их историю в пространство. Теперь куратор может воспользоваться этим методом и в акте отрицания эстетического, превратить этих художников в героев новой, постмодерной западной истории.

Отрицая все субстанциональное постоянное во имя самого процесса отрицания, Гройс утверждает все же одну инстанцию, а именно институциональную систему. Он говорит, что в современном мире утрата общественными, государственными, культурными и прочими институтами их «высшей» идеологической санкции вовсе не приводит к их ликвидации или ослаблению. Напротив, именно в такой наиболее секуляризованной, деидеологизированной форме они получают наибольшую устойчивость. Поскольку институциональная система выступает гарантом всех бесконечных цепочек отрицаний, которыми занимается искусство постмодернизма, эстетику Гройса можно назвать институциональной. А куратор в этой системе оказывается фигурой, надзирающей за чистотой процесса отрицания отрицания, следящей за тем, чтобы ничего субстанциональное или эстетическое в нее не попало.

Никто с большим пониманием современного художественного процесса и вместе с тем с теоретической смелостью не высказался в конце 1980-х годов по вопросу кураторства. Гройс обосновал задачи деятельности куратора, его место в институциональной системе отношений с художниками и искусством. У его теории появились последователи. В духе установок Гройса развивалась кураторская деятельность Иосифа Бакштейна, который консолидировал художников концептуалистского круга в своем проекте «Клуб авангардистов» («КЛАВА»). Лабораторным практикам КД он противопоставил репрезентационные мероприятия в небольших выставочных залах Москвы, где отрицались возможность презентации экспериментов и семиозис. Осуществлявшийся в их ходе акт второго отрицания позволил Бакштейну по мере сил начать институционализировать концептуальное искусство, представлявшее собой по большей части тот самый сор жизни, о котором говорил Гройс. Экспозиции московского концептуализма созданные Бакштейном, производили большое впечатление на современников и даже вызвали появление новых кураторов. Вот как вспоминает об этом куратор «Манифесты» Яра Бубнова: «Первый проект, который мне открыл, что такое куратор, — это выставка «Шизокитай», сделанная Иосифом Бакштейном в каких-то павильонах для показа официальных достижений на Фрунзенской набережной, которую я увидела в далеком 1990 году. Чем именно она произвела на меня впечатление: “слиянием” с идеями авторов; верой в значительность их высказываний; умением перевести на визуальный, композиционный язык внутреннегрупповой нарратив, что есть также и уважение по отношению к зрителю. Смелостью — по тем временам — экспозиционных приемов. В целом абсолютной убежденностью, что огромные усилия по устройству выставки стоят того»[6]. Хотя искусство негативного курирования не было тогда до конца понятным, оно позволяло достичь сильных репрезентационных эффектов.

В конце 1980-х — начале 1990-х Бакштейн еще более усиливал степень отрицания эстетического в своих проектах: его экспозиционные эксперименты демонстрировались в бане (выставка-акция «Баня» в мужском отделении Сандуновских бань в 1988 году) или тюрьме (выставка в Бутырской тюрьме в 1992-м). Присутствовавший при этом Андрей Ерофеев тоже внес значительный вклад в развитие репрезентационных практик в России, он расценил сандуновскую выставку-акцию как «несомненный шедевр экспо-арта». «Мерцающие голыми задницами в сандуновском горячем пару зрители и деловито снующие в белоснеж-

ных полотенцах банщики классно сочетались с картинами Кости Звездочетова и Андрея Филиппова. Новое «дикое» искусство и псевдоримская архитектура служили фоном коллективного импровизационного спектакля вынужденного разоблачения. Публика смотрела картины и одновременно демонстрировала свою наготу. Каждый был одновременно и зрителем, и актером»[7]. В этом кураторском акте Бакштейн претворил в жизнь идею Ницше, озвученную Гройсом: «Человек скорее стремится стать произведением искусства, нежели его творцом»[8].

Противоположного подхода к курированию придерживался Андрей Ерофеев. Ему интересна не столько процедура репрезентации, сколько возможности произведений. Еще в 1980-е годы он угадал символический потенциал в изображениях сомнительного свойства, создаваемых андеграундными нонконформистами. В 1985 году ГМИИ им. А. С. Пушкина отверг коллекцию Ерофеева из 250 графических работ, и в 1989-м его собрание, к тому времени уже значительно увеличившееся, государство интегрировало в фонды музея-заповедника «Царицыно». Как куратор этой институции Ерофеев с конца 1980-х по конец 1990-х организовал несколько выставок, которые демонстрировали иную практику репрезентации. Его программа наиболее отчетливо заявлена в проекте «Сторона объекта» (1990). Ерофеев указывал не только на неизобразительный характер нового искусства, но и на его свойство быть значащей вещью, обладающей объективной символической ценностью и потому нуждающейся в институциях, ответственных за их хранение и экспонирование. Такой месседж отчетливо прочитывался в его выставке «В комнатах» 1991–1992 годов. Кураторский стиль Ерофеева отмечен искусствоведческим догматизмом. Его выставка «Искусство под запретом. Художники-нонконформисты в России 1957–1995» строилась как организованная последовательность разделов («Метафизическая живопись», «Московский концептуализм», «Апт-арт», «Апроприация истории искусств» и т.д.). Такое членение материала должно было показать, что явления русского искусства находят себе устоявшиеся аналоги в истории искусства, созданной на Западе.

Конечно, в начале 1990-х эти две типологии отнюдь не исчерпывали разнообразия выставочных проектов, разрабатывавшихся в актуальном поле. Своеобразным явлением стали тематические проекты, такие как, например, «Приватные занятия» В. Левашова или «Конверсия» М. Гельмана. Они положили почин конкуренции различных художественных программ. Художественные силы в российских культурных центрах диверсифицировались, появлялись и новые направления, и яркие творческие индивидуальности. Не удивительно, что такое старое надежное средство, как выставка (помимо уличных акций, перформансов, публичных дискуссий) также использовались ими для манифестации. Кураторские проекты художников стали, пожалуй, еще одним типологическим явлением того времени. На память приходят проекты Ильи Китупа, такие как «Мамка-космос», или «За культурный опыт» Дмитрия Гутова, но, конечно, самым ярким явлением стали кураторские проекты Олега Кулика — его «Логика парадокса» в Московском дворце молодежи (1990), фестиваль «Анималистические проекты» (1992) или «Реальность и реализм» (1993) в галерее «Риджина». Они ломали нормы устоявшегося выставочного протокола. Вместо того чтобы показывать искусство, они вовлекали его в какие-то дополнительные отношения с действительностью: то Кулик применял ковровую развеску, загораживая одну работу другой, опосредовал общение зрителей с искусством, то привлекая для этого животных, то используя унифицированный образ человека — невидимые солдаты показывали зрителям работы, держа их, просунув руки через дырки в фальшстенах, то использовал саму же публику как экспонат, показывая ей ее же отражение зеркалах. Кураторский метод Кулика сводился к программному насилию, к организации насыщенной коммуникативной ситуации вокруг самого выставочного акта и с его помощью. Если выставки Бакштейна и Ерофеева продвигали свои направления, работали на их легитимацию в международном или местном контексте, то Кулик скандализировал само современное искусство и попытки его репрезентации. Хотя и не артикулируя этого концептуально, он заявлял, что искусство — это то, что происходит здесь и сейчас, перформативно, в процессе интеракции и коммуникации.

Кураторская стратегия Кулика была реакцией на банальные приемы репрезентации современного русского искусства. Концептуализм, соцарт, «новые дикие» к 1994 году перестали развиваться. Они столкнулись с социально-политической реальностью: изменилось отношение к России, Западу приходилось адаптировать свою институциональную систему к новой геополитической реальности. В этой ситуации проекты Кулика делали фигуру куратора проблемной. Но на российской арт-сцене сохранялась уверенность, что именно с фигурой куратора связаны дальнейшее развитие искусства, возможности его институционализации и интеграции в международный процесс. Арт-сцена ждала молодых, амбициозных людей, которые помогут вдохнуть вторую жизнь в перестроечный авангард и вернут его в орбиту интересов западных институций. На волне этих ожиданий в Центре современного искусства даже была создана Школа молодых кураторов, поддержанная Министерством культуры. Все творческие силы современного искусства Москвы с энтузиазмом взялись учить молодежь, хотя у самих учителей не было достаточного опыта взаимодействия со значительными западными институциями, а в самой Москве — условий для регулярного занятия проектно-выставочной деятельностью. И хотя случалось, что лекции и мастер-классы молодым леди, которые в основном были слушателями кураторской школы, давали кураторы и критики с Запада, нового поколения российских кураторов таким образом создать не удалось, что свидетельствует, в частности, и о том, что курирование — профессия творческая, не поддающаяся воспитанию административными методами.

Одним из организаторов Школы кураторов был Виктор Мизиано, как раз в это время активно искавший альтернативу репрезентативному кураторству. Его собственные кураторские проекты конца 1980-х — начала 1990-х годов были успешны, но находились в русле традиционных стратегий. В разных ипостасях представляя русское искусство в западных столицах (Вене, Риме, Милане и т.д.), Мизиано не боялся сталкивать на одной площадке художников разных поколений, мировоззренческих позиций и стилей. В 1991 году он сделал очень красивый проект в жанре in situ в усадьбе «Кусково». В парке и павильонах этого музейного комплекса экспонировались инсталляции Валерия Кошлякова, Евгения Миты, Дмитрия Гутова и других московских художников. Интересно, что, экспериментируя с историческим контекстом, Мизиано намеренно противопоставляет ему современное искусство, провозглашая своей целью проблематизацию эстетического в самом названии проекта — «Эстетические опыты». Имея возможность изучать актуальный художественный процесс на Западе, Мизиано первый заговорил о кризисе экспозиционного метода курирования. В 1993 году он критикует в связи с этим Венецианскую биеннале Акиле Бонито Оливы и ставит вопрос о необходимости реформирования курирования с учетом изменений мирового порядка и характера художественных практик, которые все меньше нуждаются в репрезентационных играх.

Большое влияние на развитие кураторского стиля Мизиано оказало его участие в международном проекте «Многообразные культуры. Современное искусство в меняющемся мире», инициированном Каролин Кристоф-Бакарджиеф и Людовико Пратези в 1991 году. Ему и коллегам еще из 27 стран было предложено создать небольшой проект, реагирующий на «кризис

[6] *Гройс Б.* Художник как куратор плохого искусства // ***Гройс Б.*** Утопия и обмен. М.: ЗНАК, 1993. С. 311–316.

[7] Что такое удачный кураторский проект? // http://www.openspace.ru/art/, 2010.

[8] *Ерофеев А.* Бедный Гор. 2010. http://www.aerofeev.ru/content/view/288/1/

унитарных дискурсов и торжество культурного многоязычия»[9]. Проект свел Мизиано с Хансом-Ульрихом Обристом, Эндрю Рентоном, Дэном Камероном и многими другими кураторами, теоретиками (Дидерихом Дидерихсеном) и художниками (Алана Хейс, Дан Грехэм, Альфредо Жарр), чья работа определяла художественные искания 1990-х годов. Хотя деятели российской арт-сцены того времени имели возможность взаимодействовать с западными авторитетами в организации выставок (Понтюсом Юльтеном, Джермано Челантом, Жаном-Юбером Мартеном, Питером Пакешем). Все они представляли репрезентативный стиль курирования, сложившийся в 1970—1980-х годах. Мизиано же попал в среду кураторов нового поколения, развивавших коммуникативное направление курирования. Но новая дискурсивная основа этого подхода представляла значительную сложность для его адаптации.

В рамках «Многообразных культур» Мизиано курировал небольшой проект «Экспериментальное исследование». Его задачей было выявить адекватность московской художественной среды социальным условиям «эпохи кризиса унитарных дискурсов» и специфики понимания ею категории «другого», ставшей принципиальной для современного сознания. Фактически, кураторская работа Мизиано заключалась в проведении социологического исследования, по ходу которого он опросил ведущих на то время российских художников, выясняя, кого они воспринимают как «другого». Результаты этого опроса и свои комментарии Мизиано выставил в Риме, а затем в Москве. Интересно, что «другой» для исследуемой Мизиано среды так и остался в ее рамках (все художники указали на своих друзей по цеху), на основании чего Мизиано сделал вывод, что «московской художественной среде, сформировавшейся в условиях монокультурности, еще не хватает навыков существования в условиях мультикультурности»[10]. Этот проект помимо ряда его достоинств интересен тем, что российское курирование продемонстрировало свой окончательный отход от репрезентативности в пользу коммуникативности и методики экспериментального исследования.

В 1993 году Мизиано возглавил Центр современного искусства в Москве, «организацию, как он пишет, хрупкую, лишенную экономической стабильности и поддержки некогда породившего ее… общественного энтузиазма»[11]. Впрочем, эту характеристику можно было с полным правом распространить на все возникшие в начале 1990-х годов институции современного искусства. И Мизиано затевает проект, который ставит под вопрос волю его коллег к институционализации, в которой тогда только и видели возможность уберечь русское современное искусство от маргинализации в интернациональном контексте. Вместо репрезентативного подхода Мизиано предлагает коммуникативно-экспериментальный. Собрав восемь «ключевых для московского художественного круга тех лет» художников, он предлагает им обсудить «целый комплекс базовых для любого институционального репрезентационного акта проблем»[12]. На следующем этапе развития проекта дискуссия превращается в экспозиционную практику-диалог: художники, реагируя на действия других участников, начинают вносить в пространство ЦСИ свои объекты и инсталляционные конструкции, визуально организуя цепочки аргументаций. «Дискуссия, которая велась вербально, — пишет Мизиано, — приняла теперь форму проектной работы»[13]. 21 января 1994 года экспозиционная стадия «Гамбургского проекта» открылась для публики. Проект получил такое название потому, что Мизиано начал его по заказу Международной художественной ярмарки в Гамбурге, пригласившей его представить ЦСИ с некоммерческим проектом. Никакого репрезентативного события в Гамбурге так и не последовало, зато московский зритель получил возможность почти в течение полугода наблюдать развитие экспозиционного диалога художников, ставших полновластными владельцами центра, пользуясь правом в любое время дня и ночи заходить туда и вносить свои изменения в экспозицию. Причем они же сами, чтобы процесс носил управляемый характер, уполномочили Мизиано контролировать развитие экспозиционной структуры.

Инновационный характер «Гамбургского проекта» в художественном курировании заключался в том, что он зафиксировал факт, что произведение художника становится жестом на территории искусства, а само искусство превращается в проектную деятельность по созданию коммуникативных моделей. В отличие от Кулика, который осознал это интуитивно и стихийно, движимый энергией чистого отрицания и эксгибиционизма, Мизиано удачно теоретизировал свою кураторскую деятельность. Во-первых, он освободил курирование из-под дисциплинарного контроля институций, разграничивавших различные практики и закреплявших за ними профессиональный статус, и этим проблематизировал деятельность художественного куратора как профессионала узкого профиля, которому вменяется организация художественных выставок. Во-вторых, он предложил демократический механизм самому процессу курирования, когда куратор программно выводится из иерархии художественного проектирования, вследствие чего с него снимаются функции распределения экспозиционных пространств между художниками или даже до некоторой степени выбор художников. В-третьих, он утверждал свободу проекта от конвенциональной тематики, то есть декларировал приоритет внутренней конфиденциальной тематики над тематикой внешней[14]. Таким образом, он освобождал проект от обязанности «служить некоему априорно заданному дискурсу»[15]. В-четвертых, такое курирование направлено не столько на создание объектов, сколько на драматургию совместного существования художников, создание творческой поливалентной ситуации. И наконец, как пишет Мизиано: «в “Гамбургском проекте” задача куратора сводится уже не к порождению статичного объекта — стационарной выставки — а к «запуску» процесса, который сам по ходу развития порождает новые посреднические связи. Говоря иначе, современный куратор — это посредник учреждающий», а не «посредник учреждаемый». А это значит, что куратор должен установить режим диалога, но не нарушить в дальнейшем его стихийного становления, он должен дать порождающий импульс процессу, но не пытаться брать его в дальнейшем под контроль. Сегодня миссия куратора предполагает, что одна из его задач — это вовремя уйти»[16].

В концепции Мизиано фигура куратора уже не противопоставлялась организаторам выставочных мероприятий былых времен только тем, что называлась на западный манер. Куратор теперь становится ответственным за искусство вместе с художником и на равных разделяет с ним художественный труд. Казалось бы, логика развития искусства подводила к такому пониманию кураторства.

Однако уже скоро обнаружилось серьезное противодействие ей арт-системы и на Западе, и в России. Начатый в той же манере, что и «Гамбургский проект», совместный проект со шведским куратором Яном Оманом «Интерпол» закончился выходом из него русского куратора. Ни Оман, ни шведские участники не приняли предложенную русскими концепцию курирования. Скандал, которым закончилась выставка в Стокгольме, стал логическим продолжением коммуникационного коллапса. В 1995 году в том же духе прокурированный Мизиано проект русских на Венецианской биеннале хотя и увенчался репрезентативным актом, все же сделал куратора на какое-то время персоной non grata для московского министерства культуры. Реабилитировать метод удалось на Западе, на международной экспериментальной биеннале «Манифеста», где Мизиано сотрудничал с кураторами, разделявшими идею коммуникативного курирования. А в России во второй половине 1990-х возобладали другие тенденции.

[9] *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: ЗНАК, 1993. С. 316.
[10] *Мизиано В.* «Другой» и разные. М.: НЛО, 2004. С. 185.
[11] Там же. С. 191.
[12] Там же. С. 68.
[13] Там же. С. 69.
[14] Там же. С. 71.
[15] Там же. С. 75.
[16] Там же. С. 76.
[17] Там же. С. 85–86.

27.05 - 11.06

MiniFEST 4

первый фестиваль минималистического искусства

НАЧАЛА

Комитет
по культуре
Правительства
Санкт-Петербурга

Малый зал ЦВЗ Манеж
кан.Грибоедова,103

ДИ

Art Explorer

РАЗМЕТКА ТЕРРИТОРИЙ. ТЕЛЕ-АРТ И ЛОКАТИВНЫЕ МЕДИА

Ксения Федорова

Для чего, в самом деле, полюса, параллели,
Зоны, тропики и зодиаки?
И команда в ответ: «В жизни этого нет,
Это — чисто условные знаки».

ЛЬЮИС КЭРРОЛЛ, «ОХОТА НА СНАРКА»

Место — это глагол.

ТЕРИ РЮБ

Эстер Полак, Джерон Ки
AMSTERDAM REALTIME
2002

Проникая в повседневность, технологии распределяются в ней, в первую очередь обслуживая конкретные человеческие потребности. Средства связи — чтобы преодолевать дистанцию и связывать между собой людей, а навигационные устройства — для распознавания и отслеживания местоположения. Однако и то и другое — мощный сдвиг в отношениях с пространством, о чем в суете решаемых с помощью этих устройств задач задумываться не приходится.

Между тем, телематические технологии и локативные медиа уже давно вошли в арсенал современных арт-практик, обнаружив новые возможности выстраивания отношений с пространством, игры идентичностей и коммуникативных процессов.

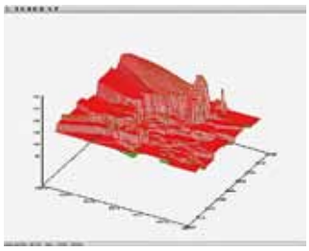
Благодаря своему внутреннему динамизму телематическое и локативное искусство удачно дополняют принципы эстетики отношений Н. Буррио. Отношения имеют смысл лишь в развитии, это всегда процесс, процесс установления связей с объектами в пути. Как правило, такие отношения строятся на определенной истории, конфликте или несоответствии: когда случается что-то, нарушающее привычный ход дел, что-то, заставляющее остановиться и задуматься.

Предметом здесь становятся диалектические отношения между условным символическим уровнем репрезентации — картой взаимодействий, системой «следов», оставляемых участниками коммуникации, с одной стороны, и живым процессом этих взаимодействий, физической реальностью самого опыта — с другой. Геофилософский парадокс, лежащий в основе проектов с использованием локативных медиа — это также диалектика места и его отсутствия (site и non-site).

Мартин Хаус

ИНСТАЛЛЯЦИЯ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ: УСТРОЙСТВА, СЧИТЫВАЮЩИЕ ДАННЫЕ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ И ПЕРЕВОДЯЩИЕ ИХ В КОД
2004. Mojave Desert, США

ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ СПЕКТРАЛЬНЫХ ИЗМЕРЕНИЙ, ВОРКШОП «ТОПОЛОГИЯ ГОРОДА БУДУЩЕГО»
2010. Берлин



Мартин Хаус

ДИАГРАММА СИЛЫ ШИРОКОПОЛОСНОГО СИГНАЛА В ОТНОШЕНИИ К МЕСТНОСТИ. РЕЗИДЕНЦИЯ ПО СОЗДАНИЮ АППАРАТНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ДЛЯ «МАГИЧЕСКОГО КРИСТАЛЛА»
Центр искусства и творческих индустрий, Гижон, Испания

Эдвин ван дер Хейде

RADIOSCAPE III, DE BALIE
2004. Амстердам. Фото: Роман Мэрц

Как новые технологии меняют наши представления о пространстве, как могут проявить его «нестатичность»? В чем герменевтический и эстетический смысл картирования? Наконец, в чем потенциал этого направления для работы художника?

Во всех случаях теле-арта важна «укорененность» одного из участников коммуникации — зрителя или работы — в конкретной физической точке пространства. Именно характеристики этой точки — абстрактно, метафорически или же напрямую — выражаются в технически и концептуально оформленных сигналах и сообщениях. Получатели и отправители сигнала объединяются в систему, расположенную в физическом пространстве, где они в реальном времени могу отслеживать действия друг друга.

Пример — одна из знаковых работ на эту тему — «Следы» Симона Пенни (Simon Penny, 1994). Традиционной модели виртуальной реальности с ее сосредоточенностью на проблеме сенсориума (разделение сознания и тела) как патриархальной, основанной на «фаллической, колониальной и паноптической идеологиях», здесь противопоставляется модель, отдающая прерогативу телесности: движения посетителя особой 3D-среды фиксируются в виде видимых линий в пространстве — «следов»[1]. Будучи оцифрованными, естественные процессы взаимодействия со средой становятся частью общей инфосферы, при этом телесная индивидуальность не растворяется, но служит основой для математических исчислений и их репрезентации в виде паутины линий, сосуществующих в разных плоскостях.

Подобное абстрагирование осуществляется и применительно к движению в городской среде. Эстер Полак и Джерон Ки (Esther Polak, Jeroen Kee) в проекте «Amsterdam Realtime» (2002), фиксируя с помощью цифровых средств навигации свободные передвижения людей по городу, рисуют картину жизни города в живом времени. Аналогичные задачи решают также Тери Рюб (Teri Rueb) — «Хореография повседневного движения» (2001), Томас Аподака (Tomas Apodaca) — «Fly Cab». В более крупных масштабах это аллюзии на геоглифы — «59» Ирины Даниловой (гигантское число на картах городов и стран, рисунок, выполненный автором с помощью системы GPS), слово «IF», растянувшееся по территории всей Англии, «Britglyph» (гигантские часы с цепочкой, также величиной с Англию, «начерченные» усилиями сообщества участников) и другие. Эти произведения уникальны, поскольку существуют в лиминальной зоне на стыке между реальным и виртуальным Интернет-пространством.

След — это то, чем можно измерить дистанцию, придать ей математическую величину, тем самым «возвышая» конкретику материального до уровня обобщенной абстракции. Карта, создающаяся с помощью подобных «следов», — лишь условное отображение территории, модель, которая через возможность паноптикона детерриториализирует взгляд и делает наглядными границы, которые в реальности невидимы. Карта — альтернатива окну Альберти, это «плато», поверхность для номадических практик глаза. Внутренние же, ментальные карты размечают не только пространство, но и коммуникацию, реакцию, память, информацию и др.

Обозначенное Башляром феноменологическое прочтение пространства позволило обратить внимание на аспекты его социального конструирования (Лефевр) и властных отношений (Фуко). В картах же всегда сложным образом сочеталось субъективное и объективное: на отображение реального физического пространства накладывалось идеологическое представление, будь то система Птолемея или колониализм (карта Меркатора).

Сегодняшние технологии (начиная с аэрофотосъемки и спутниковой фотографии и заканчивая Googlemaps) делают доступным то, что раньше лишь воображалось. Картирование, таким образом, попадает в зону классической эстетической проблематики репрезентации и медиа: насколько полно отвечает реальности то или

[1] *Katherine Hayles N.* Flesh and Metal: Reconfiguring the Mindbody in Virtual Environments // URL: http://www.medienkunstnetz.de/source-text/116/

иное изображение? Как влияют на результат средства съемки? Но одновременно картирование является объектом современных дискуссий о визуализации данных: что брать за точку отсчета? Каково воздействие выбранного образа на восприятие? Насколько можно доверять «объективному» видению машины?

Художественные локативные практики предлагают разрешение этих противоречий через снятие самого противоречия объективного/субъективного, сосредотачиваясь на индивидуальности отношений со средой. Художник находится по ту сторону необходимости быть объективным (в отличие, например, от картографа), он предельно отстранен и вместе с тем физически вовлечен в игру с конкретными условиями места. Именно потому его позиция — позиция не безучастного фланера, а ответственного участника общественной дискуссии.

Одним из первых альтернативу объективирующему взгляду картографии или спутниковой фотографии предложил еще лендартист Ричард

Тери Рюб
CORE SAMPLE
2007. © Тери Рюб

CORE SAMPLE
2007. © Тери Рюб

Тери Рюб
ELSEWHERE: ANDERSWO
2009. © Тери Рюб

ELSEWHERE: ANDERSWO
2009. © Тери Рюб

Лонг в своих прогулках по горам и долинам всех континентов. Тогда же, в 1960–1970-х, получило заслуженное распространение и движение ситуационистов с их концепцией психогеографии — раскрытия пространства через индивидуальный опыт насыщения места множественными историями. Создавая парадоксальные ситуации и интервенции в городской среде, последователи Ги Дебора стимулировали варианты альтернативного отношения к пространству — не статичному, но динамически и частным образом проживаемому, основанному на рассказе, а значит, диегетическому[2]. Тем самым осуществлялся критический посыл — разрушение иерархизирующего и схематизирующего (totalizing) взгляда «сверху вниз», характерного для традиционной картографии.

Участники акций (например, лондонская группа «Socialfiction.org», или российские «анархокраеведы» 1990-х годов, выходившие на маршруты, руководствуясь Генпланом застройки Москвы 1954 года) погружались в пространство соответственно некой заранее придуманной истории. Этот фантазийный/ метаплан, своего рода утопия и игра — одновременно и опосредующий, и соединяющий фактор.

Перемещение предшествует и в чем-то даже обосновывает создание карты. Важна при этом роль воображения, ведь именно оно пробуждает в немом пространстве голос, присваивает местам значения. Теоретические конструкции пространства вытеснили мифопоэтизм, присущий культурам, в которых устная культура превалирует над письменной, а процесс прохождения пути равнозначен его результату. Например, автралийские племена ориентировались в пространстве с помощью «песенных линий» («songlines»), состоящих из описаний местности и историй, происходивших там с разными мифическими героями. Воображаемое и поэтическое здесь заполняет пустые клетки дистанцирующих картографических схем и проекций. Карта схватывает лишь поверхность, видимость, тогда как антропологический срез, повседневная жизнь людей, мобильные практики часто противоречат спекулятивным построениям и образуют метафорический пласт.

Сегодняшние локативные медиа[3] возвращают нас к фиксации маршрута и картированию, но позволяют делать эти ресурсы дополнительными к социально и этически значимым перформативным опытам. Продолжатели концепции «прогулок как искусства» Мартин Хаус (Martin Howse) и Шинтаро Мияцзаки (Shintaro Miyazaki) предлагают новую методологию «дериво», основанную на геофизических характеристиках[4]. Их «Детекторы» трансформируют в звук скрытые электромагнитные характеристики мест. Собираемые материалы образуют карту геолокационных аудиозаписей и базу сонических исследований электромагнитных эмиссий повседневных электронных устройств — инфоскейпа нашего времени (так, можно слышать модуляции Wi Fi, Bluetooth, GSM, UMTS, GPS и других передающих систем в диапазоне 100 МГц-5 ГГц, а также процессы исчислений и трансмиссий, происходящих в компьютере, iPod, iPhone). В зависимости от точки пространства характеристики волн и полей, а соответственно и звуки, различаются. Индивидуальные данные затем наносятся на общую карту описанных таким образом сред во всем мире. Сочетание стихийного фантазирования, фикций психогеографов и точных геофизических измерений, физического мира и абстракций кода (протокола) строится здесь на вычислении и акустической

[2] «Размещение» («emplacement»), в данном случае посредством истории, если следовать Делезу и Гваттари, это особая форма индивидуации, т.е. становления (***Gilles Deleuze*** and ***Felix Guattari***, A Thousand Plateaux, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 261).

[3] Термин «локативные медиа» образован Карлисом Кальнинсом (Karlis Kalnins) и тесно связан с понятиями «расширенной» (augmented) реальности (дополненной виртуальными элементами) и всепроникающего исчисления (pervasive/ ubiquitous computing). Если последние более увлечены технической стороной, то проекты с локативными медиа сконцентрированы на критической, социальной или личной истории взаимодействия с тем или иным местом через использование устройств мобильной связи и навигации. См. подробнее: ***Hemment Drew***. Locative Arts. URL: http://www.drewhemment.com/2004/locative_arts.html; ***Rieser Mark***. Locative Media and Spatial Narratives, URL: http://www.neme.org/1000/locative-media-and-spatial-narratives; URL: http://www.leoalmanac.org/index.php/lea/exhibition/lea_new_media_exhibition/ URL: http://www.purselipsquarejaw.org/papers/galloway_ward_draft.pdf

[4] http://detektors.org

презентации нюансов взаимодействия между носителем и сигналом и врожденных абстракций. Это процедуры выявления новых модусов коммуникации и трансмиссии, скрытых сетей, через которые проступает «другой город», другое измерение места.

Иная перспективная методология устанавливает связи между особенностями пространства и биометрическими данными как личной историей. Например, проект «Bio Mapping» Кристиана Нольда (Christian Nold)[5] предлагает своим участникам устройства (гальванический аппарат, идентичный детектору лжи), фиксирующие их эмоциональные состояния и уровень стресса во время передвижения по городу. Помимо автоматически снимаемых данных каждого побуждают также оставить вербальное сообщение. Результатом становится возможность увидеть задокументированной собственную жизнь, обрести опыт критической дистанции по отношению к происходящим событиям (как в реалити-шоу или как в случае «отстранения» Брехта). Точкой отсчета выступает

Кристиан Нольд
BIO MAPPING
2004–2009
Устройства для считывания биометрических данных

Blast Theory

RIDER SPOKE
2007
© Blast Theory

не просто место нахождения, но психосоматическая размерность, не только тело и сознательное воление, но и подсознательные параметры. «Разыгрывая» (enacting) маршруты, их участники устанавливают более осознанные и живые связи со своим окружением и лишь подтверждают в деле принципы всеобщей взаимодетерминированности[6].

Телематическое искусство — часть виртуального искусства, для которого один из главных вопросов — подлинность испытываемых ощущений. Однако сокращение пространственной дистанции порождает парадокс: я там, где меня нет, и мои чувственные ощущения только подтверждают это. Ряд проектов связан с акустической интерпретацией расстояния и динамики его преодоления. Так, в «Hlemmur in C» Пола Тайера (Pall Thayer) движение двух такси, оснащенных GPS, создает звуковую композицию: частота производимых ими звуков образует интервал, соответствующий степени их удаленности от своей базы, которой присвоена частота ноты «До» среднего регистра. Другой показательный пример. «Aura» Стива Саймонса (Steve Symons) «озвучивает» положения в пространстве передвигающихся по нему людей, каждый может слышать частоты местонахождения других, все же звуки вместе образуют нечто вроде «сонического ковра». Звук здесь — форма материализации абстрактного расстояния, форма объединения участников процесса, создания языка мобильных отношений[7].

Телеискусство пытается найти зоны, в которых мы еще способны хранить себя. Локационные перформансы (включая упомянутые) и смарт-мобы немаловажно рассматривать и с точки зрения психоаналитического подхода и этики. Вспомним, что развитие телекоммуникационных технологий во многом обязано таким естественным устремлениям, как любопытство по отношению к Другому, желание проецировать свою волю и действовать на дистанции, обретение физической свободы, независимость от условий места.

Классик исследований теле-арта Рой Эскотт одним из своих программных текстов задает провокационный вопрос: «Есть ли любовь в телематических объятиях?» Для самого Эскота, «синкретиста», неравнодушного к мистическим учениям и практикам расширения сознания, используемым, например, бразильскими аборигенами (с помощью аяваску), ответ, безусловно, позитивен. «Телематическое искусство — агент сознания, оно часть эволюции сознания. Телематическое искусство включает в себя… распределенное присутствие, связь сознания-с-сознанием, интенсивное ассоциативное мышление и, таким образом, более глубокую интуицию. Оно в основе своей интерактивно и трансчувствительно (transentient)… Телематическая культура заинтересована в глобальных связях людей, пространств, но прежде всего умов»[8].

Другой британский же автор — критик и куратор Мэтт Локке также задается вопросом об этическом воздействии экспериментов с возможностями телематики, но уже с более критических позиций[9]. Насколько я могу довериться незнакомцу? Если за мной кто-то следит или меня тестируют, то можно ли это воспринимать не как нарушение зоны личного, а как опыт в первую очередь самопознания? Именно это, например, демонстрировала известная группа «Blast Theory» в своих знаменитых акциях/перформансах «Unlce Roy All Around You», «Can You See Me Now?»[10], а также Тим Этчеллс (Tim Etchells) в «Surrender Control»[11]. «Другой» — удаленный незнакомец/ Big brother/ бог/ коллективный разум — дает возможность раскрыться, довериться неизвестности.

Воображение — а значит, и искусство — получило новый повод и средства для постановки и решения все тех же вечных вопросов — о самих себе, о формах отношений с другими, о способах репрезентации этих отношений. Пространства, которые мы для себя «размечаем» с помощью практик картирования и мобильных технологий, пространства не столько географические, сколько ментальные. Это территории многочисленных межличностных и прочих связей, обретающих чувственно осязаемые формы, но доступные в физически данном месте.

[5] http://emotionalcartography.net

[6] *Varela F., Thompson E., Rosch E.*, The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. The MIT Press, 1992.

[7] Среди других достойных упоминания примеров на тему акустики и локативных практик «Elsewhere: Anderswo» (2009), Тери Рюб (http://www.terirueb.net/); «E-turn» Йенса Бранда (Jens Brand), где по Интернету можно заказать звуковую дорожку, соответствующую рельефу любой выбранной траектории на планете (http://www.g-turns.com/); «Radiomap» — становясь на разные точки на карте мира (напольная проекция), можно в живом режиме слушать радио этих мест, ощущать себя так или иначе к ним причастным (http://www.hohlwelt.com/en/interact/practice/radiomap.html).

[8] *Эскот Рой.* Реальность и сознание // Искусство, 2009. 4/5. С. 84–85. URL: http://iskusstvo-info.ru/2009/4_5/18ascott.htm

[9] *Locke Matt.* Are You In Love? // Camerawork. Journal of photographic arts. Vol. 30. No 2. 2003. P. 30–32.

[10] Мистический «дядя Рой» посылает смс-сообщения игрокам/перформерам с указаниями, в завершение поступает вопрос, готов ли участник довериться и посвятить себя (commit) незнакомцу сроком на год в обмен на то же от последнего. Вопрос, тестирующий границы страхов и общественной разобщенности. В «Can You See Me Now» в игровой и перформативной форме проблематизируется вопрос присутствия/отсутствия. Невидимый и неуловимый противник в игре обнаруживает себя в конце концов под именем человека, с которым играющий давно не виделся.

[11] Неизвестный в текстовом сообщении по телефону предлагает написать на руках слово «Sorry». Будет ли это напоминанием просить прощения или немой жест раскаяния за что-либо совершенное неверно? Что значит прощать и почему об этом просит посторонний человек?

CROSSWORLDS: ОТ ТЕОРИИ КОРРЕКТИРУЮЩИХ КОДОВ ДО ПОЛИТИЧЕСКОЙ МАНИПУЛЯЦИИ

Ольга Киселева, Сильвен Рейналь

Ольга Киселева художник, профессор Университета Париж 1 Пантеон-Сорбонна, и Сильвен Рейналь, исследователь в области теоретической физики, доцент Высшей национальной школы электроники, с 2007 года работают вместе над инсталляциями, которые раскрывают концептуальную связь между научными теориями и художественным творчеством. Интерактивная инсталляция «CrossWorlds», которая выставлялась в Берлине в 2008 году в рамках фестиваля «Transmediale», затрагивает тему истины (политической, экономической, культурной), цензуры и пропаганды. В качестве материала для данной инсталляции использовались семакоды, двумерные электронные тэги.

Являясь продуктами теории корректирующих кодов, электронные тэги служат для коррекции ошибок при передаче информации, в исследованиях информационной избыточности, затрагивают проблемы порядка, беспорядка и энтропии информации. В «CrossWorlds» художественный контекст естественным образом перемежается с научными концепциями послевоенного времени, появившимися под влиянием работ Клода Шеннона.

В этом проекте исследователи выходят за рамки сугубо технологической работы, способствуя установлению диалога между искусством и наукой.

ИСТОКИ СОВМЕСТНОГО ТВОРЧЕСТВА

Появление в конце 1990-х годов цифровых коммуникационных систем привело к глубоким изменениям. Неопровержим факт, что технологическая революция в корне изменила структуру взаимоотношений людей, с одной стороны, и индивида и коллектива (правительства, крупные предприятия) — с другой. Приняв за основу это утверждение, мы попытались установить диалог между искусством и наукой, предложив свой подход к сотрудничеству художника и ученого. Это исключительное сотрудничество стало возможным, в частности, благодаря особенностям профессионального опыта каждого из нас.

Ольга Киселева в творчестве склонна к экспериментам: несоответствия (расхождения), выявленные ею в том или ином процессе или в том или ином механизме, подводят ее к формулированию гипотезы, с помощью которой она старается объяснить увиденные явления и по мере возможности найти правильные объяснения. С этой целью она определяет спектр компетенций, необходимых для проведения исследований, и сама руководит научным процессом. Ольга Киселева обращается к точным наукам, генетической биологии, геофизике, а также к политическим и социальным наукам. Она проводит научные эксперименты, делает подсчеты и анализы, соблюдая методы, принятые в той или иной научной области. Научным методом она проверяет и подтверждает свою художественную гипотезу.

Сильвен Рейналь поочередно работал в области теоретической и цифровой физики, магнетизма, статистической физики. В последние годы он обратился к квантовой теории информации и теории корректирующих кодов. Его исследования имеют междисциплинарную направленность. В сфере его научных интересов лежит широкий круг вопросов, от фундаментальных, которыми он занимался в начале своей научной карьеры, до прикладных, которыми он занимается сегодня в лаборатории ETIS CNRS. Тема его исследований — анализ и создание корректирующих кодов для электронных машин (используемых в мобильных телефонах, CD, DVD, жестких дисках и др.) и для квантовых компьютеров. Разработанные им алгоритмы позволяют компенсировать несовершенства оборудования, а также каналов передачи и записи информации.

Именно эта проблематика и эти методы послужили основанием для совместного творчества.

ПРОЕКТ: КОНЦЕПЦИЯ И МЕХАНИЗМ

«CrossWorlds» представляет собой набор интерактивных и самогенерируемых электронных тэгов. Компьютерная программа с равными промежутками времени соединяется с интернет-сервером «Wall Street», находит там информацию о курсе индекса Dow Jones и генерирует электронные тэги, которые кодируют выборку политических сообщений (лозунгов) в зависимости от курса этого биржевого показателя. Лозунги почерпнуты из советской и американской пропаганды времен «холодной войны». Если показатель Dow Jones поднимается, алгоритм генерирует американские лозунги, когда он опускается, на экране генерируются сообщения, основанные на советских лозунгах.

Эта инсталляция создавалась в рамках фестиваля «Transmediale», который в 2008 году проходил под девизом «Conspire»: скрытые намерения, скрытые сообщения, скрытые вещи и др. Инсталляция была установлена в HKW в Берлине (Das Haus der Kulturen der Welt — Дом мировых культур).

ЭЛЕКТРОННЫЕ ТЭГИ: ОТ ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ ФИЗИКИ ДО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА

Используемые нами электронные тэги являются семакодами. Это современная двумерная версия штрих-кодов, появившихся в 1980-х годах. Штрих-коды присутствуют на этикетках товаров и предметов (в супермаркетах, библиотеках и др.) и используются главным образом для того, чтобы отслеживать движение товаров. Как известно, штрих-коды состоят из последовательности черных полос, которые, в зависимости от меняющейся толщины соответствуют цифре 0 или 1. Однако речь идет просто о технике хранения цифровой информации. Штрих-коды (как и большинство визуальных кодов) очень устойчивы к ошибке: они содержат избыточную информацию, то есть больше информации, чем необходимо для того, чтобы с ее помощью исправлять возможные ошибки прочтения (которые возникают, если полоса не считывается или недостаточно контрастна, или если трудно определить ее ширину). Каждый код обладает своими параметрами и позволяет считывать заложенную информацию с той или иной степенью эффективности, в зависимости от степени ее погрешности.

Datamatrix — двумерная версия штрих-кодов. Они тоже служат корректорами ошибок: если какая-то часть квадрата размыта или недостаточно контрастна, это затруднит считывание некоторых пикселей. Вот тогда избыточная информация поможет восстановить недостающую информацию, при условии что размытая зона не слишком велика.

Выбор семакодов (разновидности Datamatrix) в качестве основы инсталляции обусловлен также эстетическими критериями. Пиктограмма, которая может содержать до четырех тысяч знаков, интригует своим видом, сходством с лабиринтом. Такие пиктограммы окружают нас повсюду, но их нельзя раскодировать, не имея электронного считывающего устройства.

Поскольку предназначение штрих-кода — коррекция ошибок, его появление обусловлено интересом общества к вопросам безопасности (продовольственной, медицинской и др.), возросшим в 1980–1990-х годах, благодаря нетерпимости общества к ошибке (ошибка может носить позитивный характер, если речь идет об инновациях и предпринимательстве, и представлять опасность, если это касается области медицины или безопасности).

Семакоды связаны с темой диссертации Сильвена Рейналя, посвященной изучению двумерных спиновых сетей (модели из квантовой физики, подобные моделям Поттса или Изинга и предназначенные для магнетиков). В своей научной работе Рейналь изучил механизмы построения этих спинов на микроскопическом уровне, которые имеют на компьютере вид черных и белых квадратов (черный квадрат соответствует спину, направленному вверх, белый — направленному вниз). Работа также затрагивает вопрос влияния теплового возмущения на степень организации и переход типа «порядок – беспорядок» (потеря организации), когда температура (энтропия) повышается. Визуальная аналогия с семакодами подтолкнула нас к дальнейшему исследованию концептуального сходства между физической моделью спиновых сетей (изучаемой вот уже на протяжении нескольких десятилетий и являющейся парадигмой статической физики) и семакодом, продуктом современных технологий.

Термическое возмущение, тесно связанное с концепцией энтропии, описывает сложную динамику частиц на микроскопическом уровне. Впервые эта динамика была объяснена Эйнштейном в 1905 году в статье о броуновском движении. Речь идет о хаотичном движении, которое подчиняется законам случайности (в научном понимании), генерирует шумы (мы услышим их, если выведем сигнал на громкоговоритель), оставляет беспорядочный след на экране осциллоскопа и имеет слабое информационное содержание (энтропию — информацию), если говорить на языке теории информации Клода Шеннона. Что произойдет, если вызвать термическое возмущение (беспорядок) в семакоде (упорядоченной структуре цифровой информации), подвергнув шумовому воздействию каждый составляющий его пиксель? Другими словами, что произойдет, если семакод будет подвергнут своего рода цензуре? Очевидна параллель с нашим «гиперцифровым» обществом, которое проявляет завидную стойкость и изобретательность для получения доступа «к истинной информации»: множество путей ведет нас к информации (в журналистском понимании), и эта избыточность является гарантией того, что мы можем получить доступ к «истинной» информации, несмотря на политическую цензуру.

ЭЛЕКТРОННЫЕ ТЭГИ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Художник Ольга Киселева заинтересовалась электронными тэгами по двум причинам. Первая причина формальная: геометрическая форма, состоящая из небольших квадратов, очень интересна с эстетической и семиологической точек зрения. Двойственность присутствует в каждом тэге: черное/белое, темное/светлое, ноль/один. Тэг предстает как лабиринт, в котором нужно найти дорогу, как загадка, которую необходимо решить, как правда, до которой следует докопаться. Художника подкупил прежде всего картезианский дуализм этих предметов.

Но если тэги очень привлекательны с эстетической точки зрения, то в социальном и политическом плане они пугают. Часто мы просто не видим их из-за небольшого размера. Однако они присутствуют повсюду в городском пейзаже, в общественном и частном пространстве, метро, на рекламных афишах, обложках журналов. В отличие от бар-кодов на товарах, продаваемых в супермаркетах, семакоды можно раскодировать с помощью мобильного телефона, в котором есть встроенная камера и программа для декодирования. Через эту камеру информация уже в декодированном виде «входит» в телефон.

Любые сообщения могут быть адаптированы к технологии тэга: простые тексты, более сложные информационные структуры, такие как, например, интернет-адрес (URL), «гиперсообщение» (звук, изображение или видео), а также команды из телефонного меню.

Ольга Киселева начала работать с электронными тэгами в 2006 году, в процессе подготовки своей выставки в музее Гуггенхайма в Бильбао. На территории музея была представлена городская сигнализация, которая позволяла инвалидам с небольшими психическими отклонениями (синдром Дауна) перемещаться по городу. В некоторых местах города, где инвалиды могли столкнуться с трудностями передвижения или ориентации (автобус, улица, пересечение дорог и др.), в помощь им были установлены электронные тэги, несущие необходимую информацию. Инвалидов в некотором роде направляли в движении по городу с помощью тэгов, и они получали возможности обычных людей. А здоровые люди, слишком «опекаемые» этой технологией мультимедиа, становились почти инвалидами.

Очевидно, что этот контроль с помощью тэгов перекликается с технологией советской пропаганды: лозунги требовали от людей безропотного исполнения («не отбивайся от коллектива», «люби свою родину» и верь, что «с каждым днем советские люди живут все лучше и лучше», «мы рождены чтоб сказку сделать былью»). Многие в СССР догадывались, что по другую сторону «железного занавеса» существовали своя пропаганда и другие ценности. Но стоит обратиться к лозунгам американской пропаганды, как сразу понимаешь, что она до смешного схожа с пропагандой советской (использовались одни и те же слова). Так, советский лозунг «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» удивительно созвучен с американским «What the people believe is true».

Каждый тэг состоит из двух изображений: из советской пропаганды и американской. В каждом случае одно из изображений символизирует черный цвет тэга, другое — белый цвет, а вместе они составляют один из лозунгов, советский или американский. Изображения очень похожи: лица украинских танцовщиц и голивудских актрис; Мэрилин Монро и Любови Орловой. Создается впечатление, что это одно лицо. Но речь идет не только о лицах, но и об общих символах: в одном из тэгов мы видим вместе красное знамя и фрагмент пола из Hall of Fame в Голливуде. Звезды одни и те же.

САМОГЕНЕРИРУЕМЫЙ ТЭГ

Создавая информационную программу, которая генерирует семакоды путем подсоединения к Интернету, мы хотели отдалить семакод от его первичной технологической функции. Программа генерирует семакоды, в которых изначально белые пиксели электронных тэгов окрашиваются через регулярные интервалы в цвета, напоминающие эффект «flashy» эпохи диско начала 1980-х годов. Этот прием символизирует начало перестройки и разрядку в отношениях между Востоком и Западом. В то время обязательными элементами всех политических и художественных дискурсов на Западе были берлинская стена, цезура Европы и др.

Настоящий семакод не размыт, пиксели не меняют цвета. Здесь же контраст черное/белое нарушен вкраплением немыслимых цветов, которые не несут ничего в информационном плане. Напротив, они сбивают тэг, нарушая контрастность. Раскрашивание ведется в произвольной форме; на выбор предлагается палитра из 16 цветов, отобранных по степени насыщенности. Речь идет о воспроизводимой случайности, созданной компьютерной программой «Псевдопроизвольный генератор». Она создает в предсказуемой и воспроизводимой форме последовательность чисел от 1 до 16, не имеющих видимой взаимосвязи, а следовательно, произвольной. Этот вид алгоритма, широко используемый для имитации молекулярного хаоса или термического возмущения в физических системах (таких, как спиновые сети, которые Рейналь изучал в своей диссертации), в нашем случае передает помехи и, снижая контрастность пикселей, делает процесс декодирования более сложным.

По примеру глушителей радиосигналов, широко использовавшихся разведслужбами стран восточного блока, чтобы помешать приему западных телепередач, наш создатель помех затрудняет доступ к политической информации, содержащейся в тэге. Так, посетитель выставки, имея мобильный телефон и программу для декодирования, сталкивается с тем, что не может расшифровать сообщение, если случайным образом большинство пикселей было значительно изменено. Как мы уже объясняли, избыточность информации, заложенной в коде, помогает преодолеть трудности, созданные этими помехами.

ПЕРСПЕКТИВЫ СОТРУДНИЧЕСТВА ХУДОЖНИКА И УЧЕНОГО

Мы вынуждены констатировать, что сегодня, может быть, еще в большей степени, чем раньше, деятельность ученых не является политически нейтральной. Ведь процесс производства знаний выходит за пределы лаборатории, не ограничивается пространством академической среды и ее элементами, которые используются для оценки и распространения знаний (публикации, теоремы, алгоритмы, механизмы, технологии). Исследователь, инженер, ученый обладают властью изменить общество. Власть осуществляется опосредованно: либо через развитие научного направления (разработка новой теории, технологического изобретения), либо через создание новых научных отраслей. Ученый обязан быть ответственным.

В работе над проектом мы попытались смоделировать ситуацию, представляющую опасность, посмотреть несколько отстраненно на привычную практику научных исследований, спроецировать в будущее научные достижения и для этого использовали ироничный, циничный и даже провокаторский регистр. Мы пришли к выводу, что теория информации была, по-видимому, наиболее революционной и шокирующей из всех научных теорий, созданных в XX веке. В «ультрацифровом» обществе информации и знаний, где гиперкоммуникативность является правилом, нам показалось важным проанализировать значение коммуникации и структуризации информации, лежащей в основе этой коммуникации. Именно здесь исследователь должен искать смысл, связанный с приложениями результатов своей работы.

Междисциплинарный характер совместного исследования, размышления о перекрестных мирах позволил придать нашей исследовательской работе научный, эстетический и политический резонанс. Мы сформулировали концепцию информационной устойчивости общества, способного противостоять цензуре, пропаганде и подаче информации в усеченном виде. Основополагающую роль в этом противостоянии играет избыточность информации, достигаемая увеличением числа каналов доступа к ней, а также путем выработки иммунитета к ошибкам или помехам. Эти ключевые выводы будут доработаны и проверены в рамках наших новых проектов.

Опыт данного сотрудничества доказал исключительную способность искусства стимулировать ученого в его научной деятельности, позволяя ему освободиться от табу, навязываемых научным сообществом. Будучи приоритетным направлением в научной политике крупнейших стран мира, производство новых технологий — одновременно и наиболее табуированная и закрытая тема.

Мы увидели, что исследователь может развивать свои научные теории на базе материала, относящегося не только к научной, но и к политической, эстетической и поэтической сферам. Он может выстроить художественную теорию, которая соотносится с научной сферой и обогащает повседневную жизнь.

ПРОЕКТ НИКОЛА-ЛЕНИВЕЦ

ФЕСТИВАЛЬ ЛАНДШАФТНЫХ ОБЪЕКТОВ

АРХСТОЯНИЕ 2011 ЛЕТО

Тема: ПРОТОСАРАЙ

29-31 июля

2011 года

Деревня Никола-Ленивец,

Калужская область

При содействии администрации Калужской области, администрации Дзержинского района.

Участники фестиваля:

Николай Лызлов, Александр Краснов (АБ Николая Лызлова)

Никита Токарев, Арсений Леонович, Петр Толпин (АБ Панаком)

Илья Утехин, Виталий Худобахшов

Ландшафтное бюро Atelier 710 (Франция)

Оскар Мадера

Александр Рябский, Ксения Харитонова, Дмитрий Барьюдин (Группа архитекторов FAS(t))

Бориева Сана

АБ MANIPULAZIONE INTERNAZIONALE, арт-группа MISSISSIPPI

Куратор: Антон Кочуркин

Билеты на фестиваль уже в продаже

Подробная информация на сайте http://arch.stoyanie.ru/

Оргкомитет фестиваля: 8-917-530-77-64

Стратегический партнер

СВЯЗНОЙБАНК

Партнеры

solo Z 8L ARTISHOCK

Организационный партнер

АМК

Стратегический Интернет-партнер

www.archi.ru

Спонсор

Информационные партнеры

ДИ TATLIN OpenSpace.ru

ЦИФРОВАЯ СКУЛЬПТУРА

Александр Мигунов, Семен Ерохин

Жанры изобразительного искусства скульптура и живопись находятся в состоянии в некотором роде внутреннего конфликта. Живопись как более элитарное искусство воспитывала у человека культуру «смотрения», формировала таким образом через зрение, эстетический вкус. Это отмечал Леонардо да Винчи, пренебрегавший скульптурой из-за ее чрезмерной натуралистичности и высоко ценивший живопись, в которой художник силой своего таланта создает иллюзию существования третьего измерения. Все это сделало живопись наиболее репрезентативным искусством с широкими возможностями отображать не только портретное сходство, чем в основном ограничивалась скульптура, но и добиваться тончайших нюансов в передаче переменчивых состояний природы. О том, что живопись зашла в тупик, впервые заявили ранние модернисты, выступавшие в своих манифестах против любых форм станкового искусства, занимавшегося всего лишь удвоением реальности. В позднем модернизме (постмодернизме) это отношение к репрезентации реальности еще более выражено. Но отказавшись от репрезентации, постмодернизм не отказался от фигуративности, которая в новых условиях потеряла свой привычный живописный вид, приобретя ярко выраженные скульптурные черты. В этом легко убедиться, обратившись к первым опытам поп-арта и различным типам инсталляций в изобразительном искусстве. Буквально ворвавшаяся в искусство цифровая скульптура по-своему примирила долго враждовавшие ведущие жанры изобразительного искусства. Подобно сиренам у Гомера, притягательным и коварным, электронные выразительные средства позволили создать такой емкий, но говоря словами Ж. Бодрийяра «хитрый, коварный и безнравственный» тип симуляции окружающей реальности, в котором таинственным образом не только соединились, но и многократно усилились все прежние достоинства живописи и скульптуры. Да и цифровая скульптура далеко ушла от своей вчерашней застывшей трехмерности, добиваясь в масштабах 3D, 4D, 5D… новых, неизвестных ранее кинетических и анимационных эффектов.

Первые опыты по созданию скульптур на основе их компьютерных моделей были проведены в конце 1960-х годов американскими художниками и программистами Р. Мэллери (R. Mallary) и Ч. Ксури (Ch. Csuri), а также немецким философом и математиком, специалистом в области информационной эстетики Г. Несом (G. Nees). Их эксперименты позволили американскому художнику и программисту В. Коломийцу (W. Kolomyjec) уже в первой половине 1970-х годов выделить в рамках изобразительного искусства компьютерную скульптуру.

В 1967 году Р. Мэллери перенес в цифровую среду осуществлявшиеся им в 1940–1950-е годы эксперименты по созданию «кинетических скульптур», которые описывал как «мультипланарное[1] последовательное проецирование изображений», а также более поздние художественно-эстетические исследования 1960-х годов, продолжавшие поиски конструктивистов, неодадаистов и неопластицистов. Специально для проектирования скульптур он разработал диалоговую компьютерную программу TRAN2, с помощью которой спроектировал множество работ, часть из них была реализована в материале.

В 1968 году исследования по художественной визуализации математических функций для трехмерного пространства расширил Ч. Ксури. Он создал серию работ скульптурной графики (sculpture graphic) «Трехмерные поверхности» (Three Dimensional Surfaces), одна из которых («Гребни времени») в том же году была воплощена в материале с помощью фрезеровального станка с числовым программным управлением (ЧПУ). Эту технологию «материализации» компьютерных моделей скульптур в 1968 году использовал также Г. Нес.

Фрезеровальные станки с ЧПУ (технология CNC-Milled) до сих пор применяются при создании скульптур (особенно больших размеров) из материалов, допускающих механическую обработку (Д. Коллинс (D. Collins) «Twister», 2003; P.M. Смит (R.M. Smith) «EphesianCybering», 2003; и др.). Тем не менее будущее цифровой скульптуры связывают в первую очередь с распространением технологий быстрого прототипирования (Rapid Prototyping — RP), позволяющих по компьютерным моделям формировать трехмерные материальные объекты, постепенно наращивая материал или изменяя фазовое состояние вещества в заданной области пространства.

Первые разработки в этой области проводились во второй половине 1980-х годов, но уже сегодня благодаря технологии быстрого прототипирования создаются объекты, идентичные их виртуальным моделям (так называемый процесс WYSIWYG – от англ. What You See Is What You Get: «что видишь, то и получишь»), а на повестке дня уже стоит вопрос об их трансформации в технологии «быстрого производства», чтобы на основе компьютерных моделей выпускать не прототипы, а сами изделия.

Поскольку основное направление развития быстрого прототипирования – послойное изготовление трехмерных объектов, многие скульпторы и исследователи считают, что в отношении созданных с их помощью художественных произведений правомерно использовать термины «цифровая пластика», «цифровая лепка» или «цифровое ваяние».

В художественной практике для «материализации» цифровых скульптур наиболее часто используют:

– стереолитографию (Stereolithography – SLT), в основе которой лежит процесс послойного отверждения жидкого фотополимера;

– моделирование при помощи склейки (Laminated Object Modeling – LOM);

– селективное лазерное спекание (Selective Laser Sintering — SLS), когда изделие формируют, последовательно нанося тонкие слои порошка пластика, металла или керамики, который затем спекается лазерным лучом;

– нанесение термопластов (Fused Deposition Modeling – FDM), формообразование путем подачи тер-

[1] *Мультипланарное* — от мультиплан (от лат. – multum много и planum – плоскость).

Ю. Попп (J. Popp)

ВОДОПАД ИНФОРМАЦИИ (BIT.FALL)
2001–2006

Й. Кавагучи (Y. Kawaguchi)

РОБОТЫ-МНОГОНОЖКИ
2009

мопластичного материала через выдавливающую головку с контролируемой температурой;
— различные технологии склеивания порошков (Binding Powder by Adhesives), где формообразующим материалом служит специальный порошок, а в качестве связующего — жидкий клеевой состав на водной основе, поступающий через струйную печатающую головку, склеивая порошок и формируя слои создаваемого трехмерного объекта. Преимущества данной технологии — достаточно высокая скорость «печати» и возможность получения полноцветных объектов. Для обозначения технологии склеивания порошков обычно используют термин «3D-печать», а сами устройства называют 3D-принтерами.

Одним из первых художников, обратившихся к технологии стереолитографии был К. Лавин (Ch. Lavigne), в чьем творчестве самым удивительным образом объединены математика и поэзия, мифология и наука. Сам художник определяет его французским словом metissage («скрещивание», «гибридизация» и «смешение»), подчеркивая, что в своем эстетическом мире ему не приходится делать выбор между формами искусства, так как все они являются поэзией. Он утверждает, что для скульптора как «поэта форм» цифровые технологии открывают принципиально новые возможности, чтобы материализовать «творческий глагол», и сегодня «впервые в человеческой истории виртуальный объект описанием можно превратить в реальный: Ex Machina, Per Vox!». Первой работой художника, выполненной с помощью стереолитографии, была скульптура «Chant Cosmique» (1994), затем триптих «Regeneration du Monde» (1996—1998), позднее воспроизведенный в алюминии. К. Лавин использовал и другие технологии быстрого прототипирования, часто употребляя в отношении работ, созданных с их помощью, термин «робоскульптура» (robosculpture).

На возможностях цифровых технологий «материализации» виртуальных моделей был основан проект «Telesculpture» К. Лавина и А. Виткина (A. Vitkine), с которым они еще в 1992 году основали ассоциацию «Ars Mathematica», а в 1993-м организовали первую выставку цифровой скульптуры «La 1ere Exposition Mondiale de Sculpture Numerique» в Париже. Вторая выставка «Intersculpt» состоялась в 1995 году. Она стала результатом сотрудничества европейской «Ars Mathematica» и американской «Computers and Sculpture Foundation (CSF)» и прошла одновременно в Galerie Graphes в Париже и Silicon Gallery в Филадельфии. Между двумя выставочными площадками была проведена видеоконференция, а по Интернету передана первая «телескульптура» — работа С. Диксона (S. Dickson) «Surface Minimale», материализованная в Париже с помощью технологий стереолитографии (SLT) и моделирования при помощи склейки (LOM).

В конце 1990-х — начале 2000-х годов М. Риис (M. Rees) использовал стереолитографию в художественно-эстетических исследованиях «спиритуально-психологической анатомии» («spiritual/psychological anatomy») органических форм (серия «Anja Spine», 1998), а М. Ла Форт (M. La Forte) — утилитарных объектов в духе дада и поп-арта («Steel City», 1998; «American Radiator», 1998; «Dixie Edwards», 1998; «Time Switch», 2001; и др.). Модели, созданные с помощью технологий быстрого прототипирования, часто выступают как промежуточные при создании скульптур традиционными методами. М. Перминтер (M. Parmenter), например, использует SLT-модели для выполнения абстрактных скульптур из серебра.

Аналогичным образом действует американский художник Ж. Брувель (G. Bruvel). (На сайте художника процесс описан на примере работы «The Passage».) Для моделирования этой скульптуры он использовал пакет Autodesk Maya 5.0. Проектируя голову Психеи, скульптор применил технику «экструзии[2] формы из куба». Цифровые технологии позволили ему очень тщательно проработать детали будущей скульптуры и текстуру ее поверхности.

Проектируя лицо Психеи, Ж. Брувель обратился к методу моделирования с помощью полигонов и подразделенных поверхностей (Modeling with Polygons and Subdivision Surfaces). Начав с формирования «грубых» черт с помощью простых полигонов, он экструдировал получившуюся поверхность в различных направлениях, создавая более сглаженные формы и намечая основные элементы лица и наконец проработал детали, корректируя форму. Вспомним, как работал с лицом по фотографиям Энди Уорхол. Руководствуясь эстетическим кредо: «Если не все прекрасны, то и никто не прекрасен!», он убирал морщины, срезал двойные подбородки, глаза делал ярче, а губы — чувственнее. Уорхол вручную делал то, что сегодня выполняют на компьютере.

Для подготовки виртуальной модели к физическому воплощению с помощью стереолитографии Ж. Брувель обычно использует программное обеспечение Magics RP. Но поскольку конечной целью является создание бронзовой скульптуры, он предварительно разбивает модель на элементы, пригодные для изготовления формы, которую потом можно применять для традиционных технологий литья.

В арсенале Ж. Брувеля также технология селективного лазерного спекания. Так, при создании набора шахмат «Mechanical World — vs Natural World» и скульптуры «Mask of Sleep» был использован принтер прямой печати металлом R-1 от ExOne/ProMetal.

«К этому методу прибегает немецкий художник и скульптор Б. Гроссман (B. Grossman), например при создании «Математических моделей» («MathModels») — скульптур, чтобы репрезентировать эстетику сложных геометрических тел. Скульптуры выполняются в материале в различных масштабах. Самые маленькие художник обозначает как «Pocket Art». Несмотря на то что большую часть работы над скульптурой составляют цифровые технологии, на завершающих этапах, при механической и химической финишной обработке поверхности, он использует традиционные материалы.

[2] ***Экструзия*** (от позднелат. extrusio — выталкивание) — технология получения изделий путем продавливания расплава материала через формующее отверстие.

Г. Брувель (G.Bruvel).

THE PASSAGE
3D-модель. Wire Frame

ШАХМАТНАЯ ФИГУРА (ЧЕРНЫЙ КОРОЛЬ)
из набора «Mechanical World» —
vs Natural World. 2006. Metal print

DREAMER # 1.
Artist Proof Edition
Mixed Media Sculpture

Поскольку цифровые технологии позволяют создавать на основе одной виртуальной модели неограниченное число материальных копий различного масштаба, финишная обработка традиционными приемами придает каждой скульптуре уникальность. Именно поэтому работу над многими скульптурами Ж. Брувель завершает в технике ручной росписи.

Теперь компьютерным системам переданы технические операции, связанные с созданием художественного произведения. В качестве примера можно привести работы немецкого художника К. Сандера (K. Sander) из проектов «People 1:10» (1998 — 2001), «1:7,7... Unlimited» (2001) и «1:9,6» (2002), представляющих собой «скульптурные миниатюрные портреты людей». Процесс полностью компьютеризирован: от цифрового сканирования человека до воплощения в материале с помощью технологий быстрого прототипирования.

Несмотря на то что работы представлены в виде «скульптур», они являются не репрезентациями, а масштабными копиями человека, и с этой точки зрения могут быть отнесены скорее к произведениям концептуального искусства [6, с. 60]. Здесь художник не участвует ни в создании композиции, ни в процессе ее воплощения в материале.

Выполненные в цифровой среде трехмерные проекты скульптур необязательно получают материальное воплощение. Более того, иногда оно и не предполагается. Такие работы обычно обозначают термином «виртуальная скульптура» (см. об этом подробнее: [8, с. 76–77]).

Оригиналы цифровых скульптур представляют собой, по выражению Г. Брувеля, «цифровую информацию», состоящую из точек, границ и планов, хранящихся в памяти компьютера в цифровом формате. Они доступны для перцепции только в форме нецифровых репродукций.

Таким образом, современные цифровые технологии позволяют создавать полноценные художественные произведения двух типов: без объективирования в материале (существующие в виде файла данных) и с материальным воплощением, в том числе с последующей доработкой с помощью традиционных художественных техник. Последние в соответствии с предложенной нами классификацией (см. подробнее: [2, с. 234–248] и др.) могут быть отнесены к традиционно-цифровой форме скульптуры.

Для целей перцепции цифровые скульптуры могут быть визуализированы на экране 2D-монитора или предъявлены реципиентам с помощью специальных устройств, таких как шлемы виртуальной реальности или 3D-мониторы. Распространение подобных устройств — важное условие становления цифровой скульптуры, однако копии компьютерной модели не осязаемы. Качество, которое всегда было присуще скульптуре, больше не является ее необходимым свойством [6, с. 60]. Эта проблема решается в рамках компьютерных систем, позволяющих реципиентам получить возможность тактильного контакта с виртуальным трехмерным объектом.

Одно из интересных решений, которое может быть рассмотрено как техника цифрового рельефа, разработанный в 2006 году японскими специалистами под руководством Й. Кавагучи (Y. Kawaguchi) экран «Gemotion». При проецировании изображения на эластичный экран видеоданные передаются также на расположенные за ним пневматические цилиндры, которые могут в определенных пределах изменять форму экрана, придавая изображению дополнительную пространственную глубину.

Как одну из форм цифровой скульптуры можно рассматривать и трехмерную лазерную графику с технологией трехмерной лазерной гравировки, которая позволяет создавать трехмерные композиции в объеме прозрачных материалов. Трехмерная графика формируется преимущественно в автоматическом режиме на основе заранее созданной трехмерной компьютерной модели, например, работы Б. Гроссмана из серий «Biology», «Astronomy» и «Physics».

К цифровой скульптуре относят работы, созданные с применением микропроцессорных элементов, а также художественные объекты, имеющие микропроцессорное или компьютерное управление («кибернетические скульптуры» Э. Игнатовича (E. Ihnatowicz) «Sound Activated Mobile (SAM)», 1968; «Senster», 1970).

В первом случае микропроцессоры несут двойную нагрузку, выполняя функции элементов электрической и «эстетической» схем. Это «аудиотрон» (audiotron) П. Теризакиса (P. Terezakis) «Sound Blinker» (1983); цифровые электронные «растения», реагирующие на внешние стимулы («House Plants», 1984), Дж. Сирайта (J. Seawright), а также его более поздние работы «Ursa Major» (2001), «Orion» (2002) и другие, ставшие продолжением исследований в области эстетики «интерактивных скульптур», начало которым (с применением аналоговых устройств) было положено в 1960-е годы («Watcher», 1965; «Captive», 1966; и др.); «Машины для принятия решения» из серии «Homage to Norbert Wiener» (1982–1995) Р. Веростко (R. Verostko) и многие другие.

Сегодня можно создавать сложные кинетические скульптуры даже из таких «аморфных» материалов, как вода. Компьютер используется не только как средство для проектирования и визуализации, но и как элемент управления формой и содержанием художественного произведения, например, в работах Ю. Поппа (J. Popp) «Водопад информации» («bit.fall», 2001–2006) и «Поток информации» («bit.flow», 2005–2008). В рамках первого проекта вода используется как посредник между информацией о текущих событиях в мире и зрителем, а компьютер не только позволяет синхронизировать работу 320 электромагнитных клапанов, с тем чтобы капли воды, падая, формировали растровый рисунок, но и с помощью статистических методов выбирает из различных интернет-ресурсов «знаковые слова», формируя содержание инсталляции [1, с. 130]. Второй проект акцентирован на организацию складывающихся в буквы и слова аморфных цветовых форм.

Характер использования цифровых технологий при создании скульптур, имеющих микропроцессорное или компьютерное управление, по-

Б. Эванс

BEHAVIORD
2009. Электронная электромеханическая кибернетическая скульптура (фрагмент)

К. Секин (C. Séquin)

10-TOROTILE LATTIC
2007. Компьютерное моделирование, технология нанесения термопластов (FDM)

зволяет рассматривать такие работы как произведения традиционно-цифровой скульптуры.

В последнее время все больше исследователей обращаются к эстетическим и этическим проблемам, связанным с искусственными формами жизни. Один из них — американский художник Б. Эванс (B. Evans). Продолжая исследования Марселя Дюшана, Ласло Мохоя-Надя и Жана Тенгли, он изучает «электромеханические формы жизни», чтобы выявить «связи между редуктивистской скульптурной формой и эстетикой поведения». С помощью кинетической скульптурной инсталляции «ZOIC» (2008) Эванс пытается понять особенности взаимоотношений человека со сложными организмами — птицами, домашними животными и самое главное — с «небольшими цифровыми машинами». Рассказывая о своем проекте, художник приводит известное высказывание Э. Дейкстры: вопрос, «умеет ли компьютер думать», имеет не больше смысла, чем вопрос, «умеет ли подводная лодка плавать». Эванс полагает, что ученый не утверждал, будто компьютеры действительно могут мыслить, но пытался приписать машинам, которые нас окружают, тотемические признаки, обнаруженные в животном мире. Пользователи часто относятся к компьютерам и другим цифровым машинам, как к живым существам. Исследователь пытается найти грань, за которой различные физические действия, выполняемые машинами, могут быть восприняты человеком как осмысленное поведение.

Этой же проблеме Эванс посвятил работу «BehaviorD» (2009), представляющую собой динамическую композицию из пяти автономных сфер на тонком стальном основании, каждая из которых имеет сложную электронную и электромеханическую «начинку», позволяющую ей осуществлять «выбор» и бороться за доминирующее положение в своем «киберценозе».

Некоторые произведения электронной кинетической скульптуры посвящены непосредственному исследованию искусственного творчества. Один из них — проект «Роевая живопись» («Swarm Paintings», 2003), осуществленный Л. Моурой (L. Moura) в рамках концепции симбиотического искусства. Работа представляет собой «рой» действующих на основе модели развития колоний муравьев «автономных роботов, каждый из которых способен ориентироваться в пространстве, отыскивать на холсте цветовые пятна и укрупнять их по своему усмотрению при помощи имеющихся у него маркеров» (см.: [4, с. 042–043]). После убедительной демонстрации способностей роботов к живописи их способность к спариванию (продемонстрированная П. Граньоном (P.Granjon) в работе «Разнополые роботы» («Sexed Robotswarm»), 2005) представляется очевидной. О том, что грань между естественным и искусственным чрезвычайно тонка, свидетельствует также эксперимент робототехника Ф. Госьера (1994) с роботами, действующими, как люди: сначала они изменяют окружающую среду, потом изменяются сами в новых, созданных ими самими условиях (см.: [3, с. 145]).

В 2009 году к созданию кибернетических скульптур обратился также Й. Кавагучи. Его «киберорганизмы» получат возможность распознавать визуальные образы и биологически достоверный механизм движений, а их поведение будет имитировать поведение живых организмов, включая инстинкт самосохранения. Проект направлен на решение в первую очередь научно-исследовательских задач. Но созданные Кавагучи образы фантастических «роботов-многоножек» позволяют рассматривать его как художественный проект, демонстрирующий возврат к единству науки и искусства.

На пути к разгадке тайн жизни, сознания и творчества человек и машина, естественное и искусственное объединялись по-разному. Если вспомнить первые опыты рисованной анимации (Ф. Пикабиа «Влюбчивый процессор», 1917; У. Дисней «Белоснежка и семь гномов», 1931), во многом наивной и романтической, а также эксперименты с кинетическими скульптурами 1960 –1980-х годов, то отношение к этой «механике» было не более как к машинной метафоре в руках человека. Машинное мыслилось и изучалось по образу и подобию человеческого в строгих пределах, в которых человек мог «поделиться» с машиной своими простейшими действиями. В то время большие надежды возлагались на науку бионику, разрабатывавшую технологии искусственного по аналогии с естественным. Сегодня она практически забыта. Оказалось, что виртуальные образы, генерируемые электроникой, не имеют ничего общего с живым организмом. Постепенно начал складываться другой тип отношений, когда человек и машина движутся друг к другу. Это больше, чем адаптация машины к человеку. На многочисленных примерах цифровой скульптуры мы постарались показать первые шаги этого сложного и ответственного процесса, а также продемонстрировать, что независимо от того, на каком этапе создания художественного произведения скульптор обращается к использованию цифровых технологий, они открывают перед ним новые возможности для творчества, предоставляя одновременно и среду, и инструмент для эффективной трансформации ментальных идей в виртуальные и реальные художественные объекты.

Литература

1. 3 Московская биеннале современного искусства: каталог / под. общ. ред. Н. Молока. М.: Артхроника, 2009.
2. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. (Цифровое искусство).
3. *Деннет Д.С.* Виды психики: На пути к пониманию сознания / пер. с англ. А. Веретенникова. М.: Идея-Пресс, 2004.
4. Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии. Ч. 1 / сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград: КФ ГЦСИ, 2009.
5. *Kolomyjec W.J.* The Appeal of Computer Graphics // Artist and Computer. Ed. by R. Leavitt. N.Y.: Harmony Books, 1976. Pp. 45–51.
6. *Paul C.* Digital art. New ed. L.: Thames & Hudson, 2008.
7. Virtual and Rapid Manufacturing: Advanced Research in Virtual and Rapid Prototyping / Ed. by P.H. da Silva Bartolo. Taylor & Francis, 2007.
8. *Wands B.* Art of The Digital Age. L.: Thames & Hudson, 2006.

МАРКЕТИНГОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ В МУЗЕЕ

Мария Чехонадских

В музейных пространствах посетители выставок должны соблюдать определенные нормы дисциплинарного поведения: говорить шепотом, не прикасаться к экспонатам, перемещаться от объекта к объекту, соблюдая дистанцию. Нечто совершенно противоположное можно было наблюдать при посещении выставки в Гараже «Decode: Прикосновение к цифровому искусству». Шум, смех, кучкующиеся вокруг экспонатов люди, обучающие друг друга правилам интерактивного взаимодействия с объектами, разгоряченные от беготни дети.

Эмоционально заряженная атмосфера создавала новый микроклимат в музейном пространстве, где от прежней дисциплины и пиетета перед искусством не осталось и следа. Что же так взбудоражило зрителей? Что способствовало такой неожиданной эмансипации? И почему служители музея не делали характерных замечаний в ответ на чрезмерный выплеск эмоций? Попробуйте себе представить аналогичное поведение детей и взрослых в Третьяковской галерее или в немецком кунстхалле.

Все дело в том, что выставка демонстрировала «последние достижения цифрового и интерактивного искусства». Флеш-анимация, компьютерное программирование, лазеры, сенсорные экраны и датчики, иными словами, новейшие достижения науки и техники заполонили экспозиционное пространство. Все эти объекты, инсталляции и графические программы были созданы усилиями нового креативного класса, который изучают сегодня во Франции теоретики когнитивного капитализма. Креативность действительно является оружием передового нематериального производства, так что каждый здесь немного художник, во всяком случае, субъективность таких работников выкроена точно по лекалам уорхоловской фабрики. И если именно она стремилась стать индустрией, то, похоже, сегодня индустрия стремится стать искусством.

Аттракционы и чудесные превращения поджидали на каждом шагу. Что происходит с рядовым посетителем, когда он проходит мимо неоновых трубок, похожих на заросли бамбука, а те начинают щебетать от его шагов? В лучшем случае он бегает туда-обратно, а в худшем — хлопает, кричит или даже поет. Что и говорить о таких аттракционах, суть которых состоит в вовлечении зрителя в творческий процесс, когда можно одним движением тела проявлять на экране кляксы-салюты а-ля action painting.

Нечто подобное в последний раз я видела в московском зоопарке, наблюдая за мычавшими, рыкающими и корчащими гримасы людьми разных возрастов. Релаксация и эмоциональное раскрепощение — стандартные функции зрелищной культуры, которая дает выход накопившейся негативной энергии, и тут уже не до грустного, воющего от жары медведя со скатавшейся шерстью. Аналогия с зоопарком скорее чисто антропологическая, однако и тот и другой опыт утверждают власть пассивного потребления. Знания, образ жизни, искусство, науку теперь можно потреблять, а не познавать.

Для менее энергичных посетителей на выставке есть и другие развлечения. Стоит только раздвинуть руками черный песок, которым засыпан горизонтальный экран, и вы увидите подводный мир различных инфузорий-туфелек. Работы «Венецианское зеркало» группы «Fabrica» и «Снежное зеркало» Даниэля Розина фиксируют образы смотрящего в зеркало посетителя, силуэт исчезает или распадается, как только зритель начинает двигаться. К слову сказать, инсталляцию «Fabrica» спонсирует корпорация по производству одежды «Бенеттон», вероятно, через какое-то время аналогичные зеркала мы увидим и в их магазинах по всему миру.

Как отмечается в сопроводительном тексте к выставке, сегодня использование высоких технологий и программирования — неотъемлемая часть дизайнерских экспериментов. Все эти инновации в полном объеме присутствуют в Интернете, продолжая начатое цифровыми диссидентами дело, креативщики распространяют свободный код, создают видеоролики, компьютерные заставки и флеш-анимации. Однако стоит подчеркнуть первичность потребления, ведь так или иначе все эти практики успешно инкорпорируются в бизнес, продаются и покупаются в качестве товаров и услуг. Так, на выставке представлен коммерческий проект Мариуса Ватца «Биржа», в котором графическое изображение биржевых котировок меняется в режиме реального времени. Не правда ли, полезная для уолстритовских парней вещь? Работа Аарона Коблина «Сеть» тоже приносит пользу авиакомпаниям, так как графически суммирует данные о полетах, совершенных в США в 2008 году. В разряд искусства также попал видеоклип «Radiohead» Джеймса Фроста: от прикосновения к сенсорному экрану поющая голова Тома Йорка меняет ракурс, завораживающие манипуляции охотно проворачивают десятки посетителей. Переход музеев в развлекательный режим, конечно, комплексная и сложная проблема. Она связана с желанием увеличить приток посетителей, которых не заинтересует Карл Андре, и в то же время рост креативной индустрии также вызывает вопросы, какое место она должна занимать в культуре.

На выставке были представлены проекты, объекты и инсталляции отрасли, которая экспертным сообществом искусствоведов и кураторов никогда не идентифицировалась в качестве искусства. Дизайнерские бюро и коллективы, так же как индивидуальные авторы, далекие от современного искусства, почему-то называют себя художниками.

Слово «художник» стало значить в современном обществе нечто гораздо большее. Нематериальный труд, связанный со спонтанностью, изобретательностью, субъективностью и постоянным переобучением, укоренился в различных профессиях нового типа. Напомним, исторически искусство сложилось в качестве автономной и привилегированной сферы деятельности, обособленной от общества только в XIX веке, до того времени оно пребывало в статусе ремесленнической работы. Не стоит удивляться, что топ-менеджеры, пиарщики и рекламщики корпораций скоро тоже начнут называть себя художниками, ведь они, как метко отметил Маурицио Лазаратто, создают целые миры, конструируя для потребителей образ жизни и модель поведения с другими. Такие претензии высказывают иногда и московские бизнесмены, называя себя авангардистами. Понимая общий контекст, мы также не должны этому удивляться.

Эндрю Росс в своей книге «No-colar: The Humane Workplace its hidden costs» показывает, как индустриальная рутина была модифицирована и приспособлена к художественной работе. «Индустриализация богемы» началась во времена фабрики Уорхола, который подчеркивал важность ритма массового производства и коммерческой рутины. Спустя 30 лет менеджеры Силиконовой долины пошли противоположным путем — сделали бизнес модным, имитируя все атрибуты художественной жизни от манеры одеваться до паттернов работы, увеличивая тем самым свой рейтинг среди бунтующей молодежи[1]. Контркультурное сообщество с конца 1980 годов постепенно становилось частью новой экономики. Менеджеры инвестиционных компаний ломали голову над тем, как создать альтернативную Уолл-стриту модель бизнеса. Богема и ее нестандартный подход к труду показались наиболее привлекательными и для нового типа электронного бизнеса, связанного с дизайном и высокими технологиями. Так возникла целая индустрия, обязанная своим появлением современному искусству, а потому на вполне законных основаниях требующая демонстрации плодов своего труда в музее.

Казалось бы, какое отношение все это имеет к выставке в Гараже? Дело в том, что прикладная сфера дизайна сегодня встроена во все европейские и американские академии искусств, результатом чего становится развитие междисциплинарного пространства, где уже не существует утилитарного применения его продуктов. Но в наше время из всего можно извлечь прибыль, и, вероятно, раскрасневшиеся от махания руками в музее люди — всего лишь фокус-группа? Ведь по результатам ее активности можно провести настоящее маркетинговое исследование, а представленные «объекты искусства» использовать в качестве усовершенствованных 3D-спецэффектов, новых компьютерных игр и интерактивных аттракционов для детей дошкольного возраста. В конце концов, новое поколение нематериальных работников уже давно лишилось романтизма богемы с Гринвич-Виллидж. Так что пока зритель корчит гримасы и прыгает вокруг неоновых трубок, креативное производство создает новые миры и потребительские субъективности.

Фото Светланы Гусаровой

Чем меньше есть на что
тем больше есть о чём

БИОМОРФНЫЙ РАДИКАЛ

ФОТО АСИ АБЛОГИНОЙ

Его принято считать одним из представителей science-art, не слишком популярного в России. Однако сам Дмитрий Каварга считает, что полностью остается на территории искусства. Наука же — лишь одна из составляющих его творческого метода, причем не самая главная. Вопросы художнику задавал Сергей Попов.

СЕРГЕЙ ПОПОВ. Номер журнала посвящен технологиям в искусстве. Когда говорят о твоем искусстве, сразу сворачивают именно на технологический аспект, хотя, с моей точки зрения, оно куда больше связано с природным, биологическим, нерукотворным. Как ты сам объясняешь эту связь — природного и технологического — в твоем искусстве?

ДМИТРИЙ КАВАРГА. Думаю, окажись темой номера журнала заготовка лесных ягод бурым медведем, нам бы тоже нашлось о чем поговорить и без труда удалось нащупать параллели с моим искусством... И это самое интересное и стоящее усилий — быть на грани технологического и природного, рационального и подсознательного, хаоса и структуры, в конце концов, — вспоминая название выставки современной скульптуры, которую ты курировал совсем недавно... С одной стороны, я погружен в созерцание собственных биологических и психических процессов, занимаюсь их изучением и попыткой материализации в виде трехмерных образов. С другой — стараюсь находить точки соответствия с быстро меняющимся, скоростным научно-технологическим потоком. Нарушив однажды рамки жанровых ограничений, перейдя от живописи к скульптуре, к интерактивной скульптуре и инсталляции, затем к меняющейся во времени инсталляции и вновь вернувшись к живописи, я начал в конце концов относиться к искусству как к абстрактному непрерывному исследовательскому процессу, способному вобрать в себя все что угодно. Это как с развитием генной инженерии стало возможным в геном картофеля вживить геном какого-нибудь таракана и посмотреть, как это отразится на поведении облаков... Одним словом, используя технологии в своем искусстве, я хочу продолжать нарушать его границы.

СЕРГЕЙ ПОПОВ. Почти никто, кроме тебя, в отечественном искусстве не занимается связью прикладных наук и искусства. В то же время это общемировой тренд и, по мнению многих, авангард искусства ближайшего будущего. Для тебя это мода, интересная сфера или призвание, насущная необходимость?

ДМИТРИЙ КАВАРГА. Для меня это в первую очередь возможность, которая является насущной необходимостью, однако говорить, что я занимаюсь связью науки и искусства не совсем верно. Вспомним австралийского биоартиста Стеларка, который вживил в свое предплечье третье ухо из специальных биополимеров и оснастил его электронной системой, позволяющей принимать радиосигнал. Его эксперименты по модификации тела уникальны и являются эталоном science-art. Художник раздвигает и очерчивает новые границы — тела, сознания, науки, искусства, философии, совершая шаг к человеку будущего, к киборгу... Я же остаюсь целиком на территории собственного искусства, внутри его процесса, и лишь изредка вплетаю в него научные приборы и технологии. Иными словами, научная составляющая в моем случае носит прикладную и весьма фрагментарную функцию. Более того, работа над последним объектом «Модель биометрических отражений» в рамках грантового проекта фонда «Династия» и выставки «Жизнь. Версия науки» стала для меня своего рода подведением итогов. На этом я намерен закончить сотрудничество с раз-

работчиками приборов биологической обратной связи. Тема себя исчерпала, утратила очарование новизны и превратилась в рутину. Впрочем, наметились две новые области творческих поисков — кинетическая и роботизированная скульптура.

СЕРГЕЙ ПОПОВ. В науке сегодня биотехнологии на передовом краю. Зачем они в искусстве?

ДМИТРИЙ КАВАРГА. Как говорит теоретик и куратор science-art, художник Дмитрий Булатов, и я к нему полностью присоединяюсь, искусство — одна из самых, если не самая гибкая площадка для реализации моделей окружающей жизни. Когда мы в искусстве отрабатываем различные концепты, все более сложные, мы гуманизируем мир вокруг нас, тоже все более усложняющийся....

СЕРГЕЙ ПОПОВ. Опиши свои основные наукоемкие, технологически сложные проекты — реализованные и неосуществленные. Как изменяется проект в процессе его реализации? Мне кажется, эти изменения очень важны для твоей работы.

ДМИТРИЙ КАВАРГА. Процессы изменения во времени и пластичности замыслов — одни из самых будоражащих. Приступая к работе над проектом, я отправляюсь в бессрочное путешествие по лишь условно проявленному маршруту, и до конца так и не понятно, делаю проект я или он делает меня. Начнем с того, что все мои науко- и техноемкие работы выполнены из разнообразных полимеров и резин — твердых, литьевых, вспененных, порошковых и т.д. К примеру, в инсталляцию «Топография творческого эволюционирования» оказались вплавлены фрагменты скульптур пятилетней давности, чего не предусматривалось при их создании. В свою очередь, некоторые элементы той инсталляции уже вросли в следующий объект, а материалом для палеогеоморфологических кернов послужили сразу несколько измельченных работ разных лет, и на этом ничего не закончилось: одно порождает другое, пройденное оборачивается предстоящим — такой непрекращающийся уроборос. Меняются смыслы, цели, контексты, сами образы, преломляется отношение к творческому процессу и способу работы, меняется само тело моего искусства, параллельно что-то происходит и со мной...

СЕРГЕЙ ПОПОВ. Это самое важное…

ДМИТРИЙ КАВАРГА. Возвращаясь к наиболее «технонавороченным» проектам, все же остановлюсь на «Модели биометрических отражений», работа над которой заняла почти полгода. Первостепенной творческой задачей стала попытка материализации механизмов сознания человека, его психических процессов и мозговой деятельности. Вступая в групповую биологическую обратную связь с объектом искусства, контактеры оказывались вовлеченными в прямой диалог с собственным психофизиологическим устройством, становились участниками своеобразного коллективного перформанса. Вместе с робототехником, программистом, инженером, музыкантом и психофизиологом нам удалось выстроить шесть видов этих обратных связей — изменение активности правого и левого полушарий головного мозга, изменение электропроводимости кожи в зависимости от эмоционального состояния, изменение кровотока в кровеносных сосудах (метод фотоплетизмографии), изменение температуры тела, кровоснабжение головного мозга и активация альфа-, бета-, гамма-излучений мозга. Это был первый и довольно удачный опыт оживающего объекта из целой серии работ по моделированию сознания. В ответ на малейшее эмоциональное или телесное влияние человека он проявлял двигательную либо звуковую активность в виде шевелений, спазматичных вздрагиваний, вращений и растяжений отдельных элементов внутри своей оболочки. И достигал максимальной двигательной активности при взаимодействии сразу с шестью контактерами. Трудно сказать, задумался ли кто-то из десяти тысяч вошедших в контакт о механистичности и рациональном устройстве человеческого мыслительного аппарата, о том, насколько примитивен сам механизм нашего мыслетворения и реагирования несмотря на сложнейшую и таинственную природу сознания и подсознания...

СЕРГЕЙ ПОПОВ. Ты называешь себя биоморфным радикалом. Радикализм в искусстве сегодня принято соотносить с какими-то другими вещами — политической провокацией, например. С чем ты сам ассоциируешь радикальность и можно ли обойтись без нее в искусстве в наше время?

ДМИТРИЙ КАВАРГА. Мой радикализм не имеет ничего общего с проявлениями социальной активности. Наоборот, это скорее уход от социума к индивидуальной биологической осознанности. Отсюда и самоидентификация в образе био-арт-инструмента, пребывающего внутри саморазвивающегося во времени творческого процесса и все остальные физиологические откровения... Радикальность — это четкая программность действий, своеобразная форма одержимости собственным выбором вопреки всему.

СЕРГЕЙ ПОПОВ. В реализации твоих проектов участвует порой множество людей. Как ты относишься к проблеме соавторства в современном искусстве?

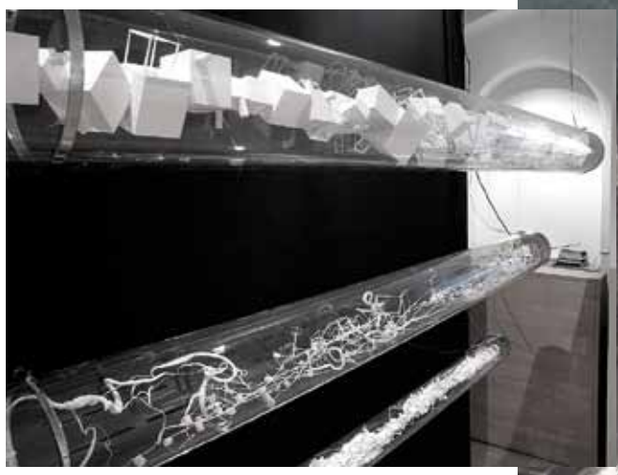
ДМИТРИЙ КАВАРГА. А в чем, собственно, проблема соавторства в современном искусстве? Если ты имеешь в виду то, что современный художник зачастую превращается в генератора идей, использующего для их овеществления наемный труд, то это лишь проблема его личного выбора. В моем случае процесс материализации вербального напрямую связан с авторской психофизиологией, поэтому все, что я в состоянии сделать, делаю сам. Людей, которых удается привлекать к сотрудничеству, всегда тщательно прописываю как участников проекта, наемных людей также указываю, вне зависимости от величины или ничтожности степени участия...

СЕРГЕЙ ПОПОВ. Остаются ли для тебя важными эстетические критерии при производстве искусства? Насколько искусство сегодня может позволить себе быть красивым, не впадая в буржуазность и гламур? И что для тебя есть красота?

ДМИТРИЙ КАВАРГА. Да, эту тему невозможно переоценить, потому как эстетически красивое произведение современного искусства автоматически превращается в интерьерную вещь, приобретая гламурный душок либо вовсе утрачивая звание произведения искусства. Однако антиэстетика — тоже эстетика, и на нее точно так же распространяются критерии моды, пусть эти критерии более хитросплетенные, но тем не менее механизм их возникновения дешифровать не сложно. Но дело вовсе не в формальных признаках, отличающих искусство от неискусства, это лишь условные понятия, а, как мне видится, в том, что красивое является мертвым.

Все дело в механизме взаимодействия человеческого сознания с абстрактным. То новое и непонятное, с чем мы сталкиваемся, выхватив своим вниманием из хаоса, изначально никакое. Это может быть событие, предмет, сон, все что угодно, но затем мы пропускаем это новое через лабиринт интерпретаций и смыслов, придавая ему привычные очертания и

окрашивая своим отношением. Таким образом, нечто превращается в узнаваемое и конкретное что-то, становясь применимым и полезным в обиходе. Приходит на ум сравнение с земляными червями, пропускающими сквозь себя органическую породу, которая на выходе с обратной стороны приобретает форму их тел. Самая настоящая красота присутствует в момент поглощения новизны, в самом процессе ее переваривания, в эмоциональном всплеске, сопутствующем ее усвоению. Затем эта зыбкая будоражащая красота превращается в статичную и неоспоримую красивость и еще позже в привычность и далее в пошлость. Вот, кстати, я делал в твоей галерее две выставки — «Трепанация мыслеформ» и «Вхождение в тему». Все скульптуры и инсталляции первой выставки были очень тщательно, почти по-филоновски, сделаны, я не стремился к красоте специально, но из-за сделанности и детальной проработанности работы выглядели слишком красивыми, и теперь спустя время они кажутся мне омерзительными в своей красивости и я испытываю приступы стыда. Вторая выставка состояла из отвязных чучелообразных антиэстетичных образов, выполненных из мусора и старой жженой пластмассы. О привычной красивости там не было и речи, но имела место своеобразная целостность творческого высказывания, некая концептуальная законченность, к которой также возможно применить критерии красоты. В итоге для меня оба проекта в равной степени утратили элемент манящего трепета и новизны и сделались мертвенно красивым завершенным арт-продуктом. Впрочем, они уже давно переродились в новые инсталляции...



Дмитрий Каварга

ОСТАТОЧНЫЕ МЫСЛЕПОТОКИ
Из проекта «Трепанация мыслеформ» 2007. Галерея pop/off/art
полимеры, приборы биообратной связи
Научный куратор — Тимур Щукин, программирование — Сергей Монахов, аудио — Георгий Белоглазов

МОДЕЛЬ БИОМЕТРИЧЕСКИХ ОТРАЖЕНИЙ
2011. Для второго научно-художественного фестиваля фонда Династия «ЖИЗНЬ. Версия науки». Полимеры Bayer MaterialScience, аудиоустройства, PC, приборы биообратной связи, роботы. В соавторстве с Еленой Каваргой.
Научный куратор — Тимур Щукин, программирование — Сергей Монахов, робототехника — Валерий Карпов, Мария Платонова, аудио — Kryptogen Rundfunk

АНГЕЛЫ, ПОХОЖИЕ НА НАС

Ольга Свалова

Собрание Московского музея современного искусства располагает рядом работ одного из выдающихся скульпторов второй половины XX века Леонида Берлина. Некоторые его произведения можно было в разные годы видеть в залах постоянной экспозиции музея. Часть из них — мобили, или кинетические композиции. В основном эти работы относятся к концу 1970-х — 1990-м годам, когда художник отдавал предпочтение сложно составленным конструкциям, где сочетаются сварное железо и керамика, бронза, камень, реди мейд предметы и прочие материалы.

Леонид Берлин родился в 1925 году в Москве в семье иранского журналиста Аветиса Султан-заде, который был расстрелян в сталинских застенках в 1938 году. Единственное, что осталось в семье в память об отце, это фотография, на которой его отец запечатлен в группе иностранных журналистов вместе с Лениным. Фамилию и отчество художник получил от отчима, воспитавшего его. Учился Берлин в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова в 1943–1949 годах в мастерской скульптора А. Матвеева. Руководителем его дипломной работы был не менее известный скульптор Николай Томский, будущий президент Российской академии художеств.

В 1960-е годы творчество Берлина было ознаменовано поисками новых форм в пластике. С конца этого десятилетия он начал чаще работать с железом, применяя сварку. К этому времени относятся и первые кинетические скульптурные композиции, которые принесли Берлину известность художника-изобретателя. Он был одним из первых среди скульпторов своего поколения, который, обладая безусловным талантом механика-изобретателя, добился синтеза пластической формы и технических средств, при всей кажущейся полярности этих составляющих. А в барочной декоративности пластических решений скульптурных форм воплотились неповторимость и яркая индивидуальность автора.

Стремление «оживлять» скульптуры, изобретая механизмы, позволяющие им двигаться, светиться, звучать, сродни детскому желанию одушевления предметов, живущему в сознании человека с древности. Ожившая статуя Пигмалиона и безусловная вера в науку и технику времен Просвещения имеет те же корни. По словам мыслителя той эпохи, Рене Декарта, «мир это огромные механические часы, состоящие из множества зубчатых колес: вихри сцепляют их так, что, подталкивая друг друга, они дают ход всему». Берлин создавал свой движущийся мир согласно законам искусства.

Работы Берлина из музейного собрания характерны для его творчества. Скульптура «Ангел» выполнена из грубого, необработанного железа, похожего на металлолом. Она напоминает примитивный археологический экспонат. Архаичность образа подчеркнута и нарочито жесткой пластикой формы, и фрагментами окраски. Белые и красные пятна на поверхности создают впечатление утраченного со временем красочного слоя. Примитивизм формы подчеркивает и надпись белой краской: слово «зубы» на челюсти и тексты на красной пластинке, где на одной стороне скульптор оставил свой автограф «Леонид Берлин, 1991 г., и схематический рисунок солнца в верхнем правом углу. На другой стороне пластины, также печатными белыми буквами, призыв к зрителю: «Покачать! Зубы снять и положить». Характерность надписей, их якобы неумелость или «детскость» в начертании букв преследует все ту же цель архаичного толкования образа.

Работа создана из железных элементов, сваренных и скрепленных между собой так, чтобы обеспечить возможность движения отдельных частей скульптуры. Динамичная система этой конструкции подобна весам: чаша, освобождаясь от свободно лежащей в ней челюсти-гири, теряя равновесие, приводит в движение голову ангела, его руки и сваренную из металлических прутьев пару крыльев. Автор создал одинокого, грустного, призывающего к общению ангела.

Аллегорическая композиция «Художник» — также знаковая для творчества Л. Берлина. Ее трагический смысл созвучен идее христианской жертвенности. Фигура обнаженного мужчины представлена как распятие, но не на кресте, она растянута цепями в массивной арочной раме. В позе распятой фигуры ощущается беззащитность обнаженного человеческого тела. Эмоциональная пронзительность образа усилена чертами автопортрета. Распятый — это сам автор, судьба художника в мире и времени, его мука и его борьба…

Леонид Берлин обращался к социальным сюжетам, не боясь при этом ироничной, гротесковой трактовки. Так, в качестве одного из типажей отечественного электората в одноименной скульптуре из коллекции музея он представляет старуху в платке, фуфайке и валенках, сидящую в старом разбитом корыте. Но при всей карикатурности образа в работе чувствуется авторское «напряжение нежности и сострадательности» (по словам А. Платонова). Работа выполнена в керамике. Автор умел выразить красоту материала скульптуры как некую драгоценность.

Многофигурная композиция «Сограждане» (1994) представляет фигуры странных и неуклюжих мужчин, женщин, детей, многие из них с крыльями за спиной. Их полуобнаженные тела далеки от совершенства. Светлая, мягкая «телесная» расцветка обливной керамики резко контрастирует с темными, шероховатыми и угловатыми деталями из листового железа, обломков труб, прута и арматуры. Соединение хрупкого и грубого материалов в одном произведении рождает эмоционально и эстетически напряженный образ, усиливает впечатление трагической беззащитности персонажа. Эти фигуры можно назвать метафизическими портретами, они являют суть противоречивых человеческих душ. При этом каждая скульптура обладает индивидуальной пластической выразительностью. Мастер владел редким умением увязать разные материалы и объемы в цельный образ и гармоничную композицию.

В 1987 году Леонид Берлин принимал участие в выставке «Ретроспекция. 1957—1987», посвященной истории советского нонконформизма, в 1991 году — в выставке «Другое искусство. 1956—1976». Первая его персональная выставка «Железный мир» состоялась в 1999 году в Московском государственном музее Вадима Сидура и наиболее полно представила творчество мастера. Леонид Берлин — автор около двадцати установленных памятников. Он оформил четыре станции Московского метрополитена: «Римская», «Красногвардейская», «Орехово, «Битцевский парк». Он лауреат многих премий и наград. В 1997 году Леонид Берлин получил премию Москвы за оформление станции метро «Римская». Как художник он работал над фильмами «Оптимистическая трагедия», «Андрей Рублев», «Сказание о Рустаме». Его произведения находятся в Третьяковской галерее, Русском музее, Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Московском музее современного искусства, Международном музее скульптуры под открытым небом (Сеул), музее Зиммерли (Нью-Брансвик, Нью-Джерси, США), во многих региональных музеях, крупных отечественных и зарубежных частных коллекциях.

Леонид Берлин

ЭЛЕКТОРАТ
1979–1996. Керамика, подглазурная роспись

ХУДОЖНИК
1994. Железо, сварка, керамика, роспись

◄ **АНГЕЛ**
1974–1991. Железо, сварка, роспись

МЫ ДЕЛАЕМ **НЕИСКУССТВО**

Радикализм суждений весьма характерен для стиля профессиональной рефлексии петербургского художника Виталия Пушницкого. Неоднозначность, многоплановость взгляда, доверие скорее интуиции, чем логике,проявляются как в творчестве, так и в суждениях художника об искусстве. Анна Матвеева пишет: «Искусство Виталия Пушницкого — энциклопедия вечных тем. Оно неизменно обращено к самым большим вопросам, никогда не о сиюминутном, но всегда о жизни, смерти, эросе, подвиге, страсти, предательстве, бренности и обреченности; размениваться на меньшее художник не согласен». Впечатляют острота и бескомпромиссность, с которыми Виталий ставит вопросы, адресованные обществу, современной культуре, но прежде всего самому себе.
Это подтвердила и беседа Светланы Гусаровой и Александра Григорьева с Виталием Пушницким.

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Современного искусства нет. То, что мы сейчас делаем — не искусство. Искусство как таковое существует, но это можно сказать только о том, что апробировано временем. Мы не можем дистанцироваться от того, что происходит сегодня. Возможно, через пятьдесят лет все займет свои ниши, и люди осознают: это было искусством, потому что стало искусством. Но то, что мы можем наблюдать в данный момент, пока хаос.

ДИ. Вы думаете, что искусство — это некий исторический феномен, то, что всегда в прошлом?

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Изобразительное искусство мы воспринимаем как сакральный акт. А сакральное — то, что оседает в сакральных местах, например музеях. Большое искусство не живет среди людей.

ДИ. Получается, что искусство — это археологические останки процессов, не бывших в свое время искусством?

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Но неизвестно, что отомрет, а где появятся новые побеги. Вот это уже и будет искусством, то, что имеет продолжение. Но бывают и такие явления, как, например, Тимур Новиков. Он ушел, и с ним закончился неоакадемизм. Это был гениальный лозунг, с ним Тимур вошел в историю. Его ранние вещи неинтересны с точки зрения пластических находок. А вот когда он довел свои вещи до чистоты высказывания, это приобрело ценность.

ДИ. Искусство — это архив, что-то вроде кладбища, куда надо ходить в дни поминовения?

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Нет, искусство — тогда искусство, когда от него подпитываются. Это источник живой воды. Бывает, в музей запихнули картины, и там все заплесневело, скучно смотреть, но к одной, например к Тициану, подходишь и думаешь: как это?! как это сделано? Это и есть искусство!

ДИ. Но это ваш индивидуальный выбор!

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Безусловно.

ДИ. То есть, пытаясь дать определение искусству и своему занятию, вы настаиваете на собственном индивидуальном видении. Вы не стремитесь соотнести свои представления с неким общим, при этом подвергаете сомнению и само существование искусства!

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Моя точка зрения максимально демократична. Я не могу утверждать, что занимаюсь искусством, пока то, что я делаю, не апробировано временем. Сейчас невозможно утверждать, что мое занятие есть искусство. Искусство в этом, возможно, существует, но…

ДИ. Вы формулируете нравственную позицию?

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Безусловно. Это позиция перед временем, в которую я ставлю всех.

Виталий Пушницкий

ВЫХОД СТРУКТУРЫ. №1
2010. Гипсокартон, дерево

◄ **БАШНЯ**
2008. Пенополистирол, акрил
Собрание ММСИ

ДИ. Но не открывает ли такой отказ от внятных суждений как раз дорогу безответственности: если я сам не сужу и сам суду не подлежу, все что угодно сгодится?

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Я пытаюсь сформулировать, в сущности, то, о чем каждый день думаю. Что важнее для общества? Полагаю, чем сложнее общество, тем выше должны быть в нем критерии нравственности, иначе общество разрушится…

ДИ. Нравственность в искусстве и нравственность в обществе часто не совпадают.

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Это следствие того, что в какой-то момент нравственность превратили догму. В современном обществе мы пользуемся многим, во что не верим. Я подозреваю, что и искусство сейчас — уродливое дитя своего больного времени, больного общества. Но другого средства выхода из кризиса — экономического, социального, кроме укрепления нравственности, нет.

ДИ. Утверждение нравственности — забота религии. Но за два тысячелетия существования церковь особых успехов не достигла, пути утверждения нравственности по-прежнему не очень ясны.

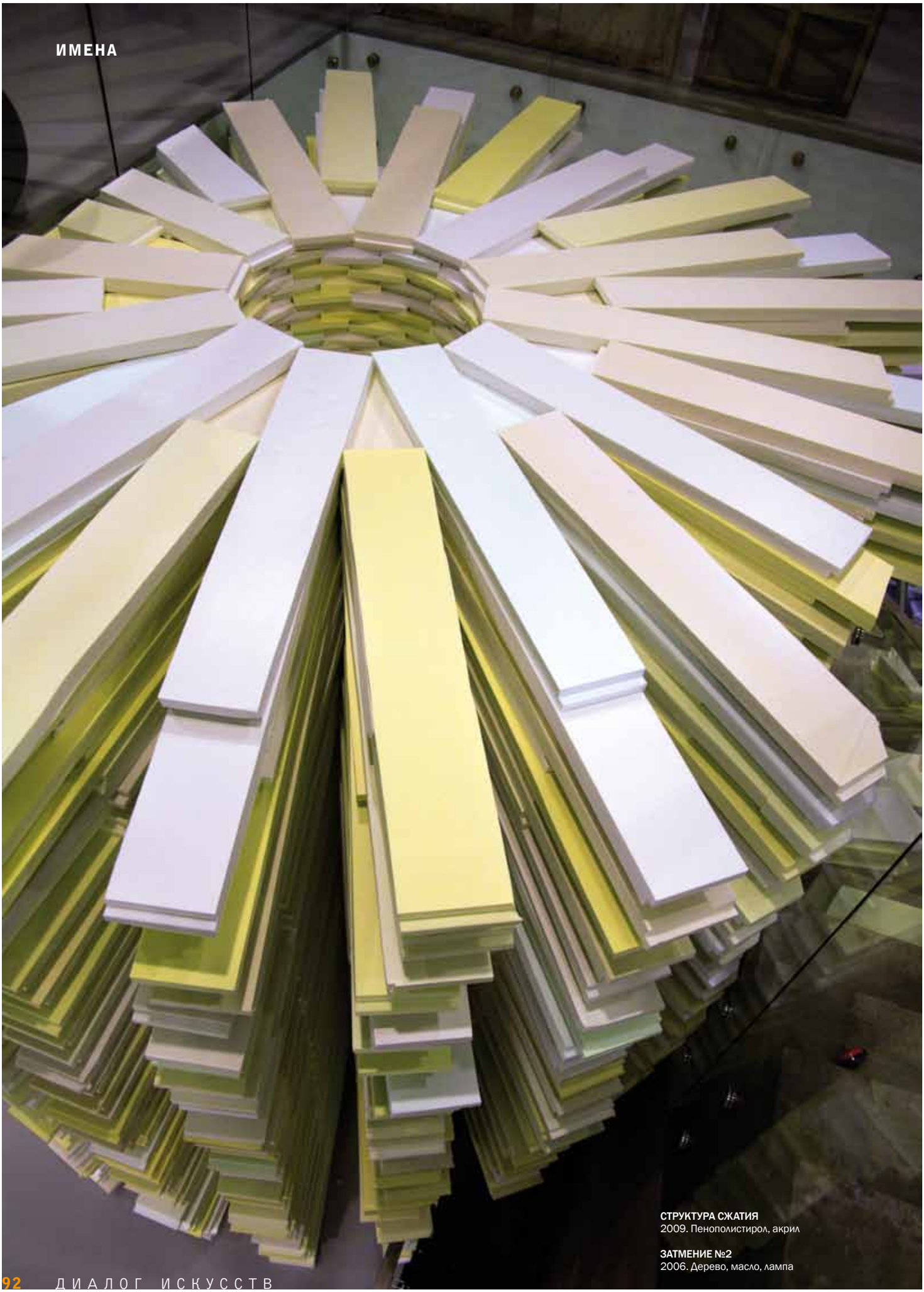
ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. У меня нет ответа на такие вопросы, художник не дает ответов, художник правильно ставит вопросы. Художник — это маргинал. Поэтому он и способен задавать вопросы, которые большинство считает не стоящими внимания. Или что их вообще не следует задавать.

ДИ. Недавно мы обсуждали с АЕС+Ф их проект «Пир Тримальхиона» в Новом музее. Они, похоже, о нравственности вовсе не хлопочут.

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. АЕС+Ф прежде всего умные люди. Парадокс в том, что на нравственность вообще нельзя пальцем указывать.

ДИ. Вы художник хорошо известный. Стало быть, есть какие то особенности отношения, скажем, к делу, раз искусством мы это пока назвать не можем, которые

БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО НЕ ЖИВЕТ СРЕДИ ЛЮДЕЙ



СТРУКТУРА СЖАТИЯ
2009. Пенополистирол, акрил

ЗАТМЕНИЕ №2
2006. Дерево, масло, лампа

делают вас интересным для публики. Это относится к нравственности.

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Важно понимать, что в любом деле приходится приносить жертвы тому, чем занимаешься. Это жертва во имя такой любви: то, чем ты занимаешься, больше чем ты, и ты должен следовать этому принципу. Это очень сложно сейчас, когда не осталось ни стилей, ни философии, ни эстетики, которая была раньше теорией, ни иронии. Об этом сказал еще Ортега-и-Гассет, что ирония как защита от критики себя изжила. Даже шутки над собой уже не помогают. Проблема в том, что сейчас работает один критерий: если ты успешен, значит, ты художник. А уже каким образом ты добился успеха, никто не задает вопросы. В результате происходит разрушение того, ради чего все начиналось.

ДИ. И вы вовлечены в эту деятельность, где нет правил и нет критериев, кроме успеха.

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Но я не говорю, что следует вернуться к простой ситуации жертвенности. Последний, кто сформулировал понятие искусства, был Гропиус. Он сказал, что искусство может существовать только в строго ограниченных рамках и осознанно, свободно в них передвигаться. Получается, что чем жестче рамки, выбранные самим художником, тем сложнее перемещаться, сложнее быть свободным. Но только так можно выйти на новый уровень свободы. Эти ограничения, как некая диета. И я пытаюсь на себя надеть такие оковы, чтобы все было довольно строго, чтобы не разрушаться изнутри. Я пытаюсь себя довольно сильно ограничить, чтобы были возможны простые, ясные вещи. Мне кажется, я наконец научился не делать лишнего. Это такая тренировка воли. И это никак не может вписываться ни в какие теории. Бойс в свое время извратил теорию искусства XX века. Он сказал, что искусство — это все, чем мы занимаемся, все наши действия. Все называется искусством, и нет критериев. Мы играем по каким-то правилам потому, что других правил нет. Приходится действовать на ощупь, вслепую. Нельзя сесть и придумать правила. Настоящие вещи не растут по воле одного человека, а исходят из обстоятельств всего общества. Точно так же, как вы заметили, что я похож на коридоры своей мастерской. Я пришел сюда, и коридоры сделали меня. И я организую свои коридоры. Это обоюдный процесс. Для меня сейчас важна тема блуждания в коридорах, из которых я не могу найти выход. Меня, например, беспокоит сложная ситуация в российской культуре и в изобразительном искусстве в частности. Что происходит с нами? Мы находимся в фарватере того, что делается в Европе. Посмотрите на лауреатов последних «Тернер прайз». Все то же, что уже делалось в семидесятые годы. А логика событий такова, что мы за ними поплетемся и через десять лет будем то же самое повторять.

ДИ. Но почему?

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Вот главный вопрос — почему? Визуальная культура базируется на истории общества, на языке, на экономике и на культурном переживании общества на данный момент. Но мы сейчас ничего своего не производим. Мы общество потребления западных ценностей, западных машин, западных технологий, одежды. А пластическое искусство — это материальное искусство, и мы неизбежно воспроизводим чужое. Так будет до тех пор, пока мы не осознаем себя как передовую нацию и не станем уважать внутренний интеллектуальный продукт. Мы, например, на премию Кандинского в качестве кураторов приглашаем Сторра или Армстронга как гарантов того, что у нас все будет хорошо. Ну и естественно, что у нас будет все то же самое, только ниже уровнем.

ДИ. Вернемся к понятию успеха. Не является ли тогда занятие искусством развлечением, которое еще и немножко кормит, ласкает вниманием публики. Не мотивировано ли все это психоаналитическим интересом к себе. Имеет ли это какое-либо отношение к большой цели, задаче…

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ. Желание успеха ничего не говорит о том, хорошие вещи сделаны художником или плохие. И желание успеха — тоже позиция серьезная, честная. Значит, человек обладает определенной силой, чтобы этого признания добиваться.

БРОНЗА — МАТЕРИЯ ДУШИ

Виктория Хан-Магомедова

Осип Цадкин писал: «Задача скульптора — избрать устойчивый строительный материал, дабы с его помощью создать вечную пластику». Молодой московский скульптор Ольга Муравина нашла подходящий материал для творчества — бронзу, умело и профессионально им манипулирует, извлекая богатые выразительные возможности. И свой пластический язык выработала, узнаваемый и неповторимый. И любимые темы для себя открыла: дети и звери, которых она интерпретирует весьма оригинально и свежо. Именно эти сюжеты позволяют художнице выразить волнующую ее идею о взаимосвязи всего живого, о благодатной связи с природой, космосом.

Муравина исследует тему детства как проблему формы, превращая ее в увлекательный эксперимент. Ее изобразительная система строится на особых композиционных решениях, в которых важны и размеры скульптуры, и пространственно-пластические сопоставления, и особое понимание материала. В бронзе молодого скульптора привлекают возможности четкой трактовки деталей, подчеркнутого силуэта, игра бликов на поверхности под воздействием света. Муравина удачно использует характерные особенности бронзы: прочность, пластичность, весомость, цветовую палитру, светоносность, которая подчеркивает пластику.

Скульптор создает мир, в котором царят чистота и гармония, нет никаких конфликтов и драмы. Ее дети и животные будто прислушиваются к себе, они словно отрешены от происходящего вокруг и сосредоточены на своих ощущениях. Неслучайно у малышей глаза часто закрыты, словно они пребывают где-то далеко, в своем первозданном мире.

При этом обобщенные формы скульптур сохраняют острую характерность. В них таится метафорический подтекст, который вынуждает подолгу рассматривать их, размышлять над смыслами деталей. Так, устойчивая поза «Большой собаки», опущенные уши, грустные глаза говорят о преданности, доброте и покорном ожидании. Дети в ее скульптурах всегда предстают обнаженными («Сашуля», «Писающий

Ольга Муравина

МАЛЬЧИК НА СОЛНЦЕ
2009. Бронза

МАЛЬЧИК НА СТУЛЕ
2008. Бронза

ИГРУШКИ
2009. Стеклопластик

◄ **СТАРЫЙ САМУРАЙ**
2010. Бронза

«Мальчик»…) От этого они кажутся особенно трогательно незащищенными, естественными созданиями, чуждыми суетной жизни.

«Мальчик на солнце» — одухотворенная и трепетная скульптура, короткие ручки, опущенные вдоль тела, непропорционально толстые ножки упираются в землю, поднятая вверх голова, закрытые глаза. Он словно впитывает в себя живительную солнечную энергию и силу земли. Здесь, как и в других работах Муравиной, обобщенная форма сочетается с тонко проработанными деталями — это наиболее характерное проявление индивидуальной манеры скульптора.

Выпускница Суриковского института (мастерская профессора Михаила Переяславца), Муравина тонкости сложной техники классического бронзового литья обогатила собственными оригинальными находками. Особое чувство материала позволяет ей пользоваться опытом пластики из различных источников. Так, в ее странных, притягательных «формах-образах» ощущается нечто архаическое, первобытное, присущее негритянской скульптуре, скульптуре Кикладских островов, резьбе викингов. Причем эти мотивы приобретают в ее скульптурных творениях современное звучание. Ассимилируя архаическое, первобытное, Муравина достигает суггестии примитивного с динамической жизненностью. Подпитываясь разными традициями мировой скульптуры, древней и современной, в том числе и традициями этрусской скульптуры и пластики Северной Европы, она создает свой стиль, основываясь на профессиональных навыках, полученных в институте.

Рисунок — неотъемлемая часть практики молодого скульптора. Она фиксирует на бумаге возникшую идею, развивает ее, анализирует с разных точек зрения, проверяет на вариативность в разных техниках (сангина, уголь, пастель, смешанная техника), а затем воплощает опробованную идею в бронзе. В одних рисунках она выявляет объемность, в других — пластичность линий. В этих рисунках открываются новые грани таланта скульптора. На рисунке углем «Мальчик на солнце» герой выглядит иначе, нежели в бронзе, здесь он особенно не защищен, погружен в себя. Этот же персонаж, воплощенный в бронзовой скульптуре, олицетворяет своим сияющим бронзовым сиянием стихийную, первобытную устремленность к солнцу и тихую печаль из-за недостижимости идеала.

Ольга Муравина, несмотря на молодость, уже имеет солидный послужной список: стипендиат Российского союза художников, член Московского союза художников и скульпторов, Московского союза дизайнеров, она участвовала в многочисленных групповых выставках, в Москве и Нидерландах состоялись ее персональные экспозиции.

Конечно, главным материалом для Муравиной по-прежнему является бронза, но она успешно работает и в керамике, фарфоре, стекле, создавая лиричные и утонченные или нарочито примитивные, простодушные, слегка грубоватые образы. В искусстве этого молодого, перспективного скульптора привлекают искренность и стремление к поиску новых форм и образов.

НА ГРАНИЦЕ НАШИХ НАДЕЖД

Галина Скляренко

Судьба Валентина Юлиановича Раевского еще раз подтверждает уникальность подлинно творческой личности. Один из лидеров «украинской новой волны», Раевский останется в истории искусства не только как автор ряда программных произведений, которые в конце 1980-х — начале 1990-х кардинально изменили вектор отечественных творческих устремлений, но и создатель больших, этапных для последних десятилетий художественных проектов, отмеченных редкими в украинской практике качествами — «чувством исторического контекста», интересом к общекультурным проблемам, критической направленностью. Одним из первых украинских художников он стал не только активно выставляться за границей, но и выступил куратором значительных художественных акций, в частности «Первого украинского проекта» на 49-й Биеннале современного искусства в Венеции в 2001 году... Его творчество очерчивает целую эпоху в украинском искусстве, эпоху не только изменений, «перестроек» и исторических переломов, но и активных инициатив, исходивших в то время от художников, еще не «укрощенных», как сейчас, новым диктатом рынка и институций (галерей, художественных центров), а способных на самостоятельный поступок, яркий творческий жест, личное общественное самопроявление... Валентин Раевский был в этом плане лидером, его талант художника сочетался со способностями куратора и острым чувством актуальности — умение резонировать с дискуссиями времени, открывать в них свою тему, свой ракурс, свою перспективу..

Архитектор по первому образованию (архитектурный факультет Киевского художественного института, сейчас Академия искусств), по второму — график (отделение графики Украинского полиграфического института имени И. Федорова), в своих работах он тяготел к синтетическим пространственным решениям. Неслучайно большое место в его творчестве занимали именно инсталляции, а главной темой стал «анализ культурных кодов», устойчивых в историческом процессе. Один из немногих, он понимал, как важно переосмысление истории именно для Украины, до сих пор медленно и болезненно путающейся в старой и новой культурной мифологии. Общественно-культурный вектор его интересов не только придавал проектам содержательную масштабность, но и заметно выделял их в украинской художественной среде. И хотя с конца 1980-х украинское искусство пережило несколько значительных периодов, когда существенно менялись средства выражения, стратегии и направления художественной активности, его авторские произведения и художественные проекты не только постоянно входили в актуальное пространство, но и часто становились программными произведениями, маркирующими каждый период.

В. Раевский начинал большими живописными картинами с иронично перефразированной декоративностью, откровенной цитатностью, втягивающими зрителя в дискуссионное поле «новой живописи» и пустоту соцреалистических полотен. Можно сказать, что именно картины Раевского — «Царская и императорская охота на Руси» (1988—1989), «Царские врата» (1989), «Триумфальная арка-1» (1990) и другие обозначили некую «предельность» барочных вариаций в украинской живописи. Тогда же он едва ли не первым наметил тенденцию, которая в начале 1990-х будет называться «раскартинивание» — повышенный интерес к объекту, обращение к неживописным практикам. Уже в своей ранней работе «Тризна. Сжигание героя на третий день после его смерти »(1986—1987) Раевский активно использовал коллаж, моделируя художественное пространство как инсталлированную картину. Однако в этих произведениях неожиданно проявился особый пророческий дар художника: способность создавать образы, которые сохранят содержательную актуальность на долгое время, резонируя с общественными событиями. Именно таким оказался его летучий дракон из картины «Любовь над розовыми островами» (1988—1989). Для художника эта работа связана с распадом СССР. Но именно такой дракон позже появился в работах молодых художников, став символом новых общественно-политических катаклизмов.

С 1989-го Валентин Раевский работал над проектом «Убежище для Бога», постепенно складывавшимся из циклов фотографий, текстов и инсталляций. Толчком для него стала чернобыльская катастрофа, которую художник воспринял глубоко и личностно, понимая обозначенный в этой трагедии цивилизационный слом. Как никто из украинских художников, Раевский осознавал многозначность символики Чернобыля, связавшей в единый узел техногенные, геополитические, социальные, гуманитарные, культурные, мировоззренческие проблемы. Неслучайно его фотографии и картины (1986—1990) были включены в масштабный международный проект «Советское искусство около 1990 года» (Дюссельдорф, Иерусалим, Москва). Тема саркофага — скрытого смысла, неосознанной угрозы,

тайны, где современное неотъемлемо от «археологического», пронизала его творчество, объединяя не только инсталляции 1994–1995 годов («Инициация-1», Киев, «Инициация-2», Дания, «Пергола», Финляндия, Музей Алваро Аалто, «Ледовый дом», Киев), но и нашла продолжение в более поздней работе — проекте «Универсальный контейнер» на Венецианской архитектурной биеннале 2008 года. Объектом художественного исследования стала здесь военно-морская база в туннелях балаклавских гор, таинственный «объект № n», который, помимо прочего, предусматривалось использовать при ядерных взрывах. Так, в работах художника сквозь сложный ряд ассоциаций, через современные общественные реалии и их прочтение как уже «исторических» раскрывалась главная тема его творчества — жизни и смерти, культуры как пространства человеческого самосохранения и ее разрушение, вызванное этой же самой человеческой деятельностью, в которой, как писал В. Раевский, «вспышки футуристической активности» чреваты опасными и угрожающими последствиями. А еще тема ответственности художника, архитектора, творца, чьи свободные фантазии могут обернуться реальностью, ведь все утопии мира зарождаются в искусстве...

Именно в полемике с авангардом отчетливо прочитывается многозначность проекта Раевского «Превентивные меры» (1999–2002, Киев, Париж, Осло), в котором он предстает автором некоего «летательного аппарата Блятоптер биохимический Р-1ТМ (ББХ Р-1), предназначенного для использования в ходе наступательных действий и других оперативно-тактических мероприятий с целью уничтожения возможного противника». В качестве биохимического оружия аппарат использует «клонированных тараканов», способных быстро распространяться на завоеванных территориях и которых, как показывает практика, почти невозможно ни уничтожить, ни обезвредить.

В этом ироническом проекте художник полемизировал с идеями итальянского футуризма, с его «культом войны как очищения», включая в диалог известный «Летатлин» В. Татлина и милитаристские проекты Леонардо да Винчи… Тема ответственности художника как автора «фантазий, способных воплотиться в реальность», соединяла здесь авторскую иронию с драматизмом предостережения.

...В 1993 году одним из первых украинских художников Валентин Раевский обратился к акциям, в которых природная среда фигурировала как содержательный потенциал историко-культурного прошлого. Акция «Три слона» (1993, В. Раевский, Л. Звездочетова, В. Цаголов, Р. Макленнон) на старокиевских холмах акцентировала особую роль украинской столицы, «матери городов русских». Языческий ритуал сожжения как послание Богу моделировал «пространство времени», в котором прошлое оказывалось неотъемлемо от настоящего. В тексте к этой акции художник писал: «Мы живем в гигантском акрополе. Мы наполняем трупами свои пантеоны, неистово борясь за обладание каждым мертвым гением, забывая живых...» В концепции художника «природное» становилось неотъемлемым от исторического, а «экология» — невозможной вне общественно-культурной активности.

Настоящим событием в этом плане стал возглавляемый В. Раевским «Первый украинский проект» на Венецианской биеннале в 2001 году (художники В. Раевский, А. Савадов, О. Тистол, Ю. Соломко, О. Милентий, С. Панич). Он обозначил новый этап выхода украинского искусства в мировое пространство. Удачным и оригинальным назвал проект главный куратор биеннале, легенда мирового искусства Гарольд Зееманн, увидев в нем «романтичность, приближение к реальности, социальность и таинственность». Стоит привести мнение и одного из «отцов» Венецианской биеннале, известного арт-критика Пьера Ристании: «Я четко вижу, что это новая страна со своим собственным взглядом на мир. Именно динамизм определяет ваше искусство, и это идентифицирует его в культурном пространстве». Интересно и мнение Леонида Бажанова, для которого проект стал «очень ярким, радикальным, контрастным по отношению к контексту биеннале...». Идея «захвата территории» по-своему зафиксировала, с одной стороны, «утверждение молодого государства в мировом культурном пространстве», с другой — отразила внутренние украинские проблемы, где современное искусство вынуждено постоянно бороться за право на существование, доказывать общественную и художественную легитимность своих произведений, чью «лояльность» к традиционным национальным образам иронически подчеркивал панорамный пейзаж с подсолнухами и «промышленными гигантами» на горизонте. Однако образная метафора проекта раскрылась только в 2004 году, когда военная палатка и «Украинский пейзаж» стали главными символами гражданского неповиновения на Украине, способности к сопротивлению и борьбе «за национальные территории». Можно считать, что тогда «искусство победило», воплотив свои идеи в жизнь. Метафора оказалась действенной и в более широкой исторической перспективе: в первое десятилетие нового, третьего тысячелетия с его жестокими локальными войнами военная палатка стала «стойкой приметой реальности». В 2002-м Валентин Раевский впервые представил Украину на архитектурной биеннале в Венеции. Он соединил в своих проектах архитектурное и художественное видение, проектность и гротесковую ироничность.

Анализируя творчество Валентина Раевского, убеждаешься в его масштабности, подлинной актуальности, связанной прежде всего с культурно-критическим пафосом, умением видеть, чувствовать, обозначить проблемы «места и времени», которые и сообщают искусству подлинную современность.

Валентин Раевский

ИЗ ПРОЕКТА «КРЫМ И РЫМЪ»
Фото-инсталляция

ПРЕВЕНТИВНЫЕ МЕРЫ
3-я Московская Биеннале 2009

БЛЯТОПТЕР БИОХИМИЧЕСКИЙ Р-1ТМ (ББХР-1)
3-я Московская Биеннале 2009

◄ **УБЕЖИЩЕ ДЛЯ БОГА**
11-я архитектурная Венецианская биеннале, национальный проект. 2008

МУЗЕЙ НОВЕЧЕНТО **В МИЛАНЕ**

Виктория Хан-Магомедова

Проект музея Новеченто стартовал в 1999 году, когда муниципалитет Милана объявил конкурс по реструктуризации и превращению здания дворца Аренгарио, одной из художественных и архитектурных достопримечательностей города, в музей. Новое здание музея позволило вернуть в обиход коллекцию итальянского искусства XX века, которая формировалась в течение столетия, а также собрать воедино произведения из ряда городских коллекций.

Дворец Аренгарио построен в 1930-е годы по проекту архитекторов Порталуппи, Муцио, Маджистретти, Гриффини. После реставраций и реструктуризаций по проекту архитекторов Рота и Форназари, которые начались в июне 2007 года и завершились в декабре 2010-го, его интерьер был приспособлен для экспозиции коллекции современного искусства.

МУЗЕЙ НОВЕЧЕНТО РАСПОЛАГАЕТ площадью 8200 квадратных метров, половину из которых составляют экспозиционные пространства. Великолепный вид сверху на собор Милана и его площади — особое преимущество музея, он возвращает память о былом величии дворца Аренгарио, долго пребывавшего в забвении.

Этот проект связал традицию и современность, рациональность и красоту. Крутой спиралевидный лестничный подъем внутри стеклянной башни — самая значительная архитектоническая деталь нового пространства. Художественно выразительный и функциональный элемент, не разрушая исторический облик здания, соединяет этажи башни от метро до монументальной террасы, выходящей на площадь собора и Королевскую площадь.

В музее есть впечатляющие монографические залы Боччони, Моранди, Мартини, Фонтана, чье творчество имеет особое значение для Милана.

Зрелищный и удивительный «Салон башни», посвященный Лучо Фонтана, содержит два его пространственных произведения: украшающую потолок верхней террасы «Структуру в неоне», которая видна снаружи, осуществленную в 1951 году на триеннале в Милане, и грандиозный «Плафон» (1956), созданный для отеля «Залив» на острове Эльба. В башне представлены также произведения Моранди, Де Кирико, Манцони и разделы по футуризму и новой фигуративности.

Экспозиция в стеклянной «катодной трубе» музея Новеченто символически начинается от знаменитой картины «Четвертое сословие» Пелицца да Вольпедо и далее раскручивается на четырех уровнях.

В зале 1950-х демонстрируется римская живопись: информальные, жестуальные, знаковые произведения и работы Аккарди, Танкреди, Перилли. Завершающий зал музея, «бедное искусство», посвящен Фабро, миланскому представителю этого течения. 1960-е годы представлены в основном инсталляциями и документациями перформансов.

Многообразной коллекции музея соответствуют сложно организованные пространства различного назначения, трансформирующиеся залы.

Огромная картина да Вольпедо не открывает XX век, а подводит итог предыдущему столетию. Это, пожалуй, последний пример программного произведения, характерный именно для итальянской художественной школы, для которой сюжет был главным вдохновителем авторских поисков. Полотно вошло в городские собрания в 1920 году благодаря общественным пожертвованиям на его покупку.

Зал на первом этаже посвящен международному авангарду. Здесь экспонируются произведения из коллекции Джакера. «Ню» (1907) Пикассо (трансформация фигуры проститутки из «Авиньонских девиц») выявляет принцип деформации, воспринятый из примитивного негритянского искусства.

«Порт Миу» (1907) — характерный пример фовистской живописи Брака. В этом зале также демонстрируются «Одалиска» (1925) Матисса и три портрета Модильяни, среди них самый поразительный — «Портрет Поля Гийома» (1916).

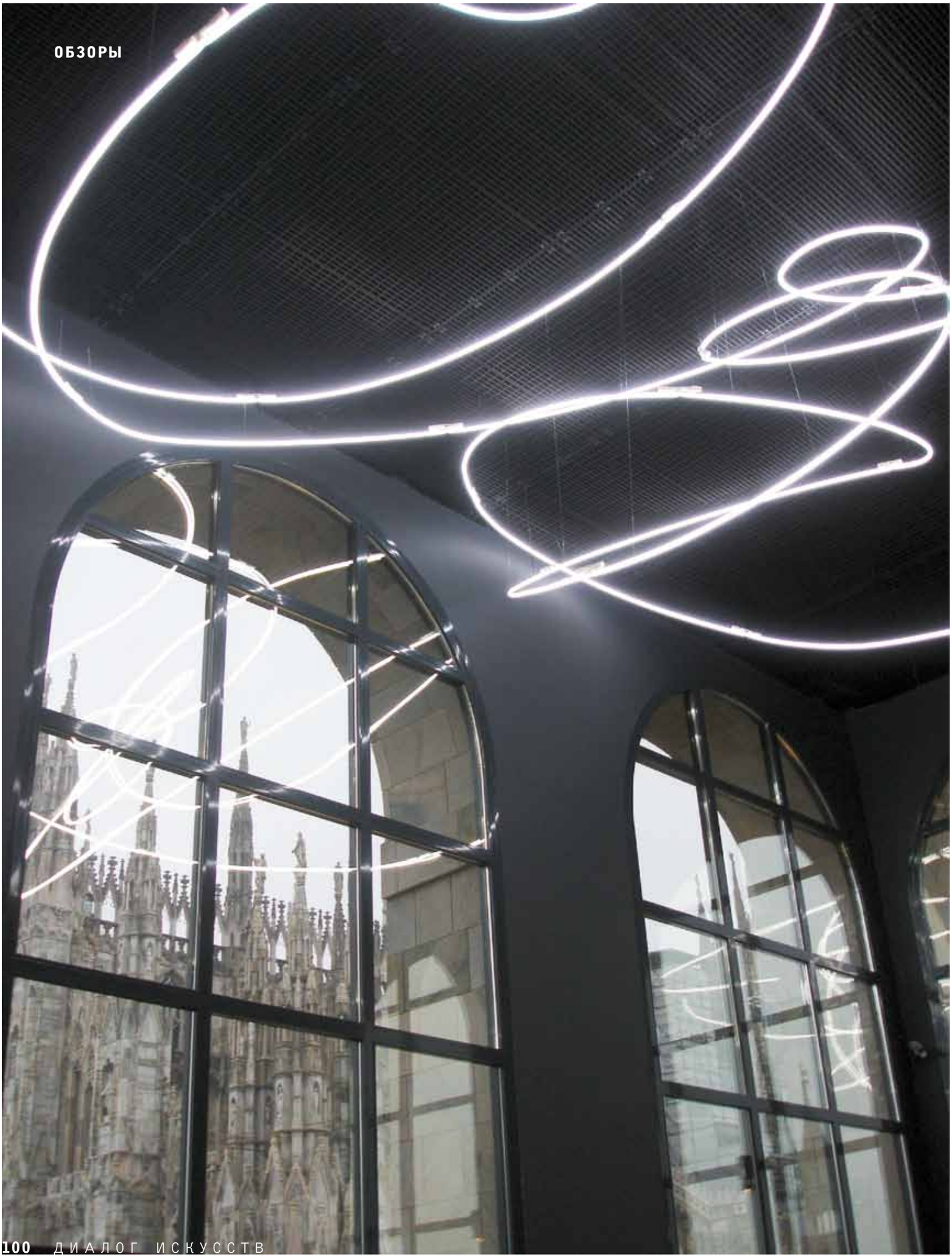
«Зал с колоннами» посвящен Боччони. Экспозиция подчеркивает исключительное положение художника. Он показан, начиная от раннего «Портрета госпожи Вирджинии» (1905), нарушившего традицию дивизионистского портрета, до более поздней хроматической «Эластичности» (1912), обозначившей водораздел между кубизмом и футуризмом. «Единственные формы протяженности пространства» (1912) — самая удачная скульптура Боччони, говорящая о постепенном отходе от описательного натурализма к синтезу объемов, из которого возникает протяженность материи.

«Девочка, бегущая по балкону» (1913) Балла, пример противоположного понимания движения, открывает раздел, посвященный футуризму. «Тотальная полемика против культурного традиционализма и буржуазного понимания прошлого во имя современности», провозглашенная Маринетти в манифесте футуристов (1909), получила развитие в искусстве Боччони, Балла, Карра, Руссоло, Северини, подписавших «Манифест живописцев-футуристов». Символом так понятой современности стал город, особенно Милан, где зародились истоки футуризма, сформировались его темы, способы трактовки пространств и который был местом повседневной жизни футуристов.

Принципам пластического динамизма и симультанности соответствуют произведения Северини и Карра. Большой холст «Девочка, бегущая по балкону» Балла — высшая точка поисков сторонников органического движения. С 1915 года все больше ощущается глубокий кризис футуризма. Тем не менее в этом разделе имеются и более поздние работы его представителей — «Экспансия весны» (1918) Балла.

В небольшом зале с натюрмортами и пейзажами Моранди есть поразительный «Натюрморт с манекеном» (1919), а также экспрессивные работы 1940-х.

Возле перехода на второй этаж находятся два



небольших зала с произведениями Де Кирико 1910 — 1920-х. В них он критически интерпретирует свои более ранние произведения, художественные традиции, основанные на древнегреческих и древнеримских образцах. Вот «Блудный сын (1922). Встреча сына-манекена и отца-статуи согласно евангельской параболе становится визуализацией сомнения в правомерности вечного «возврата на родину», «возврата к профессии», «к романтизму», «к классике».

На втором этаже в зале Марини представлены две статуи, изображающие его дочь Марию. Они передают тонкое равновесие между упрощенными скульптурными формами и патетическими деталями.

Залы 1920—1930-годов посвящены периоду «возврата к порядку», понимаемого как утверждение пластических ценностей и пространственно-временных координат. В 1922 году в Милане возникла группа «Новеченто» под руководством журналистки и арт-критика Маргариты Сарфатти. После первой групповой выставки в 1923 году туда вошли многие художники и скульпторы, объединенные стремлением переосмыслить традиции. В их работах прослеживается интерес к классике и примитиву с отсылками к метафизике, к реалистической фигуративности с коннотациями между идеальным и магическим.

В «Фигуре» (1919) Сирони чувствуется опора на творчество Мазаччо и традиции Кватроченто. В холсте «Лето» (1930) Карра также ощущается поиск пластического синтеза, торжественной ритуальности и определенной примитивизации в стиле Мазаччо.

Наряду с международным утверждением Новеченто на итальянской арт-сцене обозначились и иные, противостоящие доминирующей линии тенденции, особенно в Милане. Характерный пример — скульптура «Сидящая девушка» (1934) Фонтана и его небольшая подборка бюстов и голов. В этой работе впервые возникает соединение скульптуры и живописи в полихромном и оригинальном исполнении — пластическое размышление в антиклассическом ключе.

Эти тенденции проявлялись и в живописи. В «Цветах» (1932) Мафаи, с одной стороны, можно обнаружить визионерский, деформированный, восходящий к экспрессионизму Сутина язык, с другой — очевиден возврат к лирической камерной тональной живописи Моранди.

В 1931 году Барилли написал картину «Св. Зиновий рыбак», шедевр не только в творчестве художника, но и всей миланской школы. Под влиянием Матисса художник экспериментировал с новаторскими линейными и цветовыми решениями. В эффектной работе «Большой натюрморт» (1944) Де Писис в метафорическом духе претворил простоту изображения повседневных предметов, свойственную традициям натюрморта XVII века.

Абстрактные скульптуры Мелотти построены на эмоциональном компоненте абстракционизма. А Личини в «Обелиске» (1932) изощренно обыгрывает геометрические элементы, противостоящие жестким и чистым элементам модульной системы.

«Структура из неона» (1951) Фонтана соединяет тенденции искусства первой половины XX века с искусством второй половины столетия. Творчество этого художника, связанное с Миланом, выражает восприимчивость к его культуре и уважение к традициям.

Третий этаж башни посвящен Бурри. Творчество Фонтана и Бурри — это две фундаментальные модели для поисков следующего поколения художников.

В 1952—1953 годах Бурри создал основные варианты серии «Мешки» больших размеров. В этих произведениях он выбирает стандартный формат, мотив варьируется, а материя воспринимается как само произведение.

Третий этаж отдан произведениям римских художников 1950—1960-х годов. В их творчестве особое значение имеют материя, жест, знак живописной поверхности. В Риме панорама искусства была крайне сложной. Развернулась полемика между реалистическим искусством и гражданским и политическим долгом. Новый фронт искусств объединил Биролли, Гуттузо, Корпора. Молодые художники, занимавшиеся абстрактными поисками, Аттарди, Перилли, Санфилиппо), вошли в объединение «Форма». В экспозиции представлены «Красная скрипка» (1963) Аттарди, «Стикс» (1958) Дорацио…

Великолепная «Черная роза» (1966) Кунеллиса обозначает переход от экспериментирования с окружающей средой к арте повера. Децентрализованный силуэт розы из черной смальты автор очерчивает на белом фоне в поисках плоскостности и антиживописности, почти в духе комиксов.

Следующий зал посвящен художникам, чье творчество связано с журналом «Азимут» и галереей с тем же названием. В их работах очевидно обращение к информальному или концептуальному искусству. Манцони в «Ахромах» опирается на идею первичного пространства, лишенного изображений и цвета. А в таких работах, как «Экскременты художника № 80» (1961) он вновь напомнил о культурном наследии дадаистов.

Обновлению в искусстве благоприятствовал научно-технический прогресс. Итальянские и зарубежные художники обращались к актуальным проблемам современности, исследовали движение в разных его аспектах и цветовых модификациях, пытаясь выявить и создать узловые моменты, связи между физическими и психологическими элементами. Это «Группа N» в Падуе, «Группа 1» в Риме, «Группа T» в Милане. Эти художники в коллективном творческом процессе стремились устранить ауру личности творца и связанную с ней ценность его произведений на арт-рынке.

В музее хорошо представлена «Группа T», основанная в 1958 году: Анчески, Варьенио… Цель художников — создавать не произведения для созерцания, а события, котоые можно испытать, если заставить зрителя выдержать навязанный ему перцептивный спазм («Атмосфера и цветовой шок», 1964, Анчески).

Зал, посвященный поискам 1970-х, включает «аналитическую живопись», «живопись живопись», «делать живопись» — движения, аналогичные тенденциям в Европе, где в 1972 — 1973 годах ясно обозначились возврат к живописи и ее обновление с охватом материальных, формальных и процессуальных основ. Эти тенденции обнаруживают частичную связь с опытами по программированию, кинетическими и минималистскими экспериментами, с одной стороны, и исследовательским духом, в какой-то степени совпадающим с концептуальными установками — с другой.

Произведения Адами и Тадини — это попытки синтеза новой фигуративности и тематических и стилистических элементов, близких к поп-арту. В работе «Ванная» (1969) Адами трактует устаревший и асептический интерьер дома как убогий графический знак, поданный плоскостно в индифферентном цвете, порождающий сюрреалистическую атмосферу.

В произведениях римских художников обнаруживается большая близость к американскому поп-арту (Скифано, Ротелла…).

Главным героем итальянской сцены был Фабро, один из самых значительных представителей культурной и художественной сцены Милана 1960-х годов. Важное проявление его личности — теоретическая и преподавательская деятельность профессора в академии Брера. Его произведения «Яма», «Путь», «Площадь» воспринимаются как некие знаки в реальном пространстве.

В двух последних залах собраны произведения представителей арте повера. Кальцолари, Мерц, Кунеллис в своих работах концентрируются на творческой энергии природы, на ее физических и математических законах, следовательно, на отношениях между человеком, природой и культурой. Мерц использует цифровые последовательности Фибоначчи, чтобы передать закономерности полос на шкурах животных и тем самым подчеркивает высшие закономерности, управляющие органической природой в противовес искусственной.

Комплекс нового музея на главной площади Милана и его собрание воплощают амбициозную цель: исследовать, интерпретировать, рассказывать об искусстве XX века во всех его сложных проявлениях, а также убеждение, что дух времени и идентичность прошедшего столетия выражают мировой авангард, картины Пикассо, Брака, Клее, Кандинского и Модильяни, итальянские футуристы, абстракционисты, представители арте повера. Потому музей Новеченто позволяет проникнуться произведениями, которые будут презентовать XX столетие в истории. И хотя этот век завершился, музей Новеченто, безусловно, выдержит испытание временем.

«ИСКУССТВО ИДЕЙНОЕ НУЖНО НАМ!»

Антон Успенский

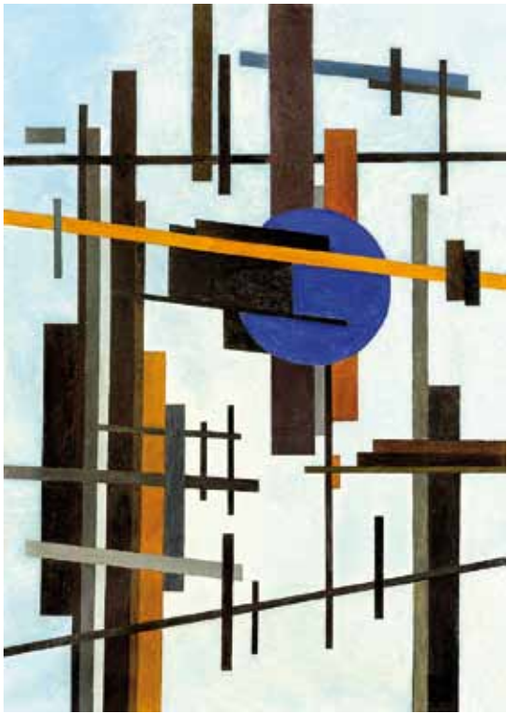
Наталья Гончарова

БОРЦЫ.
1910–1911. Холст, масло

Формализм — понятие для русского искусства живое и подвижное настолько, что до сих пор может и возмутить, и утешить, оказаться и упреком, и оправданием. В этом, помимо общей терминологической шаткости искусствоведческой науки, есть история отечественного взаимоотношения с формализмом, которую традиционно хочется продолжать называть борьбой.

В 1920-е Юрий Тынянов прозорливо вглядывался в служебные жанры литературы и утверждался в их повествовательно-фабульных ресурсах и перспективах. Действительно, уже в 1936-м статья БСЭ «Формализм» расползается на несколько разворотов — как велико, оказывается, поле битвы! Формализм обнаруживается и в музыке, и в кинематографе, и в правовом деле… Пример из области изобразительного искусства удивляет понятийной широтой: «…импрессионизм <…> был лишь последовательным практическим претворением в искусстве субъективистской сенсуалистической философии буржуазии; таковой по существу являлась в разных ответвлениях и русская живопись группы “Мира искусства”, “Бубнового валета” и т.д. Советская художественная общественность борется с фетишизацией формы…» — самые несхожие объединения и стили уверенно сметаются в одну «левую» сторону, где все они претворяют «субъективистскую философию». Толковый словарь под редакцией Д.Н. Ушакова, изданный в 1940 году, растолковывает: «направление (в искусстве, в искусствоведении, литературоведении и других науках), идеалистически отрывающее форму от содержания, теорию от практики, сводящее действительность к абстрактным формам и схемам». Что там энциклопедия, если даже высушенная и просеянная словарная статья сохранила эмоциональное напряжение, окружавшее тему: в качестве примера курсивом дается: Борьба с формализмом. Лишь тридцать лет спустя в очень либеральной для тех глухих советских времен «Философской энциклопедии» в формализме ищутся (и находятся!) сильные стороны, даже признается, что его теория, «будучи бессильной в понимании искусства как отражения действительности, содержала много ценного материала для раскрытия структуры художественного произведения».

Широко разошлось в профессиональном критическом цеху слово-инструмент «формализм» в конце 1920-х, и оно принципиально отличалось от своего немецкого аналога, возникшего в трудах Вельфлина и неокантианцев. Отечественные эксперты пользовались определением «формализм» охотно и топорно и, сделав из него поворотливый штамп, клеймили в буквальном смысле направо и налево. Уже названия статей (например, «Против формализма и “левацкого уродства” в искусстве») определяли качество полемики: «натурализм



Любовь Попова

КОМПОЗИЦИЯ С НУЛЕМ
1921. Дерево, масло

Илья Чашник

НА ГОЛУБОМ ФОНЕ

и формализм — родные братья и очень часто сопутствуют друг другу»[1] — так единственной фразой крайние метки на эстетической шкале, где реализм помещен в центре, были совмещены в одну точку, и система координат стала произвольной.

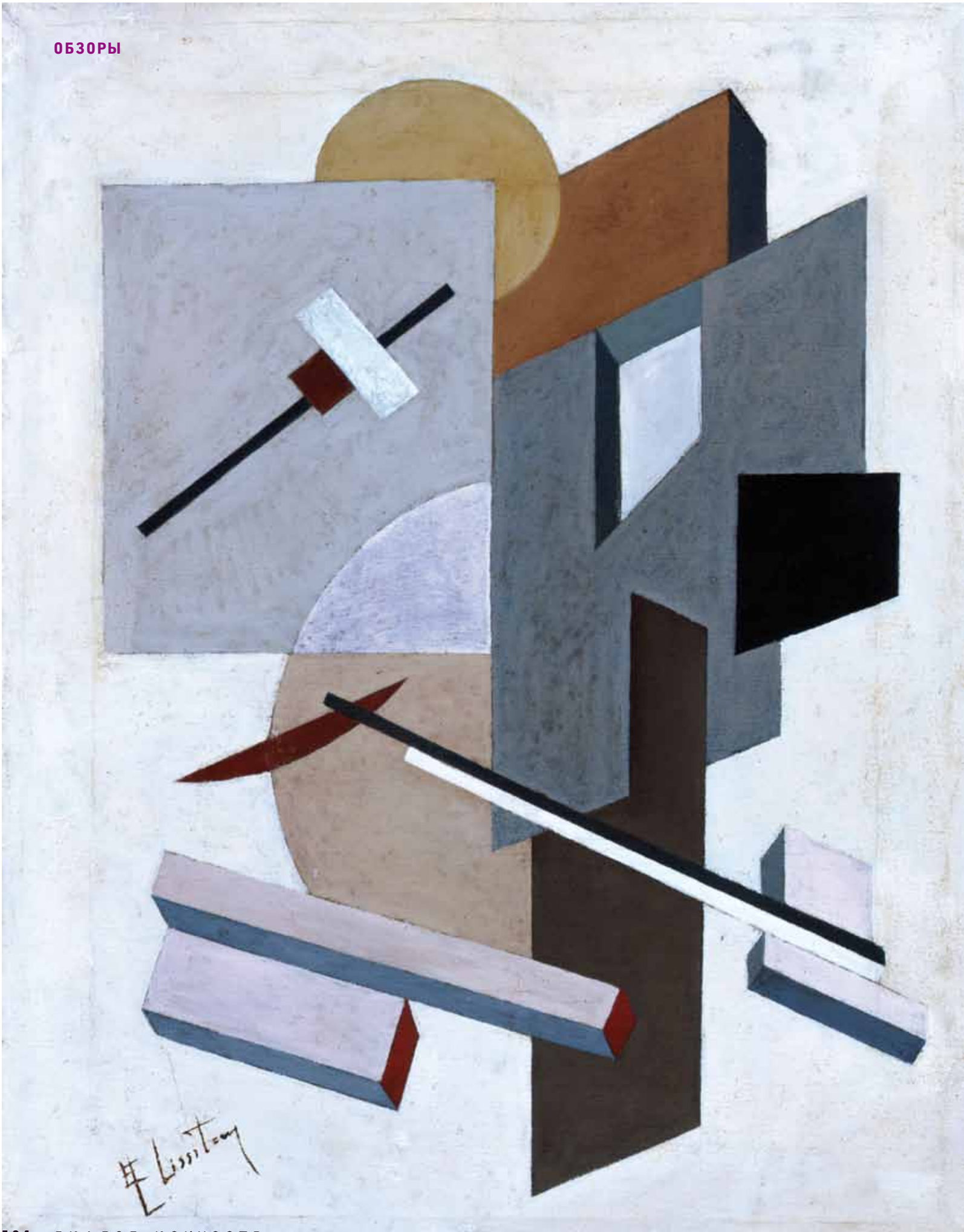
Общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ) было поверхностно названо формальным направлением литературоведения, но в 1920-х годах «ученики Эйхенбаума, Тынянова, Шкловского в разгаре научных споров сделали из этого неодобрительного определения как бы свое знамя»[2]. Путаница возникала и в головах юных студентов ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа, на чьих глазах формализм превратился в главный жупел для художников: «Но вот появилось странное слово «формализм». Сначала мы его поняли в классическом бюрократическом смысле, но, оказалось, оно характеризовало что-то другое, нам совсем непонятное. Нас учили видеть в жизни проявления добра, красоты, ритма, пластики, радоваться возможности осуществлять и возвращать, как бы умножая эти духовные свойства. А что же нужно? Ухудшенное издание передвижников, далеких от видения реального, и от мечты, которая рождалась за этим видением?»[3] Так определение утверждалось в начале 1930-х и стало универсальным ярлыком в идеологической войне, для некоторых не закончившейся до сих пор.

С формализмом боролись на всех фронтах: в литературе, в балете, в зодчестве. Архитектор Алексей Щусев не был причислен к «носителям» формализма и в силу характера сохранил привычку выражаться довольно свободно. В конце 1940-х годов его обязали «прочесть доклад, обличавший формализм. Ему выдали написанный кем-то из “идеологов” уже готовый текст, который он перед аудиторией должен был всего-навсего огласить. Щусев вышел и, надев очки, стал с листа читать незнакомый ему доселе текст. Доклад начинался словами: “В нашей стране полностью уничтожены трущобы”. После этих слов Щусев задумался, снял очки и говорит: “Но зато появились коммунальные квартиры, а что хуже, я не знаю”. Затем, надев очки,

[1] Против формализма и «левацкого уродства» в искусстве // Против формализма и натурализма в искусстве: сб. статей ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1937. С. 18.

[2] *Каверин В., Новиков Вл.*. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М.: Книга. 1988. С. 51.

[3] *Горяев В.* Дорогие мне люди // Художник, судьба и великий перелом. М.: Пальмира. 2000. С. 185.



снова начал читать: “В нашей стране ведется борьба с формализмом, течением антинародным и безыдейным”. Он опять оторвался от написанного и произнес: “Но назвать формализм безыдейным неправильно: всем известно, что Троянская война началась из-за форм Елены Прекрасной, вряд ли бы она началась из-за ее скелета”. “Мы боремся за красоту нашего человека”, — продолжил читать Щусев и вдруг, неожиданно засмеявшись, сообщил: «Когда я был молод, то задал своему учителю этот вечный вопрос: “Что такое красота?” И он мне ответил: “Пойди и посмотри на Аполлона Бельведерского, а потом сравни его с собой”. Я так и сделал: придя из музея домой, я разделся, подошел к зеркалу, встал в позу Аполлона Бельведерского и увидел, какая я сволочь. И с подобными комментариями и лирическими отступлениями, к всеобщему удовольствию слушателей, Щусев проштудировал официальный, наждачный доклад»[4]. Но это — частный случай, так сказать, гримаса судьбы, исказившая общий весьма опасный оттенок понятия «формализм» и трагичность судеб «художников-формалистов», которые были в нем изобличены.

В 1950-е годы появится (объединенное главным образом буквой «Ф») понятие трех «Ф» — Фонвизин, Фаворский, Фальк. Для зарождающегося нонконформизма трио было альтернативным примером (образцом духовного, но нисколько не идеологического родства), доказательством существования другого искусства при советской власти. Действительно, измена была замечена давно. Еще в 1936 году Владимир Кеменов публикует объемную статью[5] в «Литературной газете» с целью «выяснить основу художественного мировоззрения Фонвизина — отношения его искусства к действительности, конечно, рассматривая этот вопрос в тесном единстве формы с содержанием». В качестве наживки государственный трибун делает довольно редкое признание: «Нельзя сказать, чтобы сны Фонвизина были исполнены глубокого смысла; но нельзя отказать художнику в полнейшем единстве формы и содержания его живописи». Критик выравнивает пошатнувшийся рынок эстетических ценностей, выносся авторитетное экспертное заключение о подлинной стоимости Фонвизина. Текст завершал ударный аккорд: творчество художника нельзя ставить выше рабочего, колхозника, красноармейца, поскольку «наш трудящийся зритель, в своей художественной самодеятельности уже сегодня создает искусство, до которого бесконечно далеко всем формалистическим ухищрениям Фонвизиных и их “тонких” ценителей».

Атакам подвергались и «художники-формалисты», и их произведения, как совместно, так и по отдельности. Уже в 1924-м впервые были созданы списки картин, «признанных специальной комиссией при ГТГ не имеющими музейного значения и продажной ценности»,[7] и списки такой же графики, куда попали работы как Гончаровой и Розановой, так Бруни и Кончаловского — диапазон понятия «формальное искусство» был, как уже говорилось, чрезвычайно широк. Работы подлежали изъятию и уничтожению, и спасали их только случай или подвижничество музейных работников.

Начавшийся в те годы процесс «ликвидации» таких произведений, привел к резкому снижению их легитимности, что сказалось на «продажной ценности» (в условиях первых шагов

[4] *Бубнова-Рыбникова П.А.* Главы из семейного романа: Воспоминания. М.: Ньюдиамед-АО, 1994. С. 42.

[5] *Кеменов В.* О формалистах и «отсталом» зрителе / Против формализма и натурализма в искусстве.

[6] О художниках-пачкунах — там же.

[7] Цит. по: Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях/ авт.-сост. А.Д. Сарабьянов. М.: Советский художник, 1992. С. 7.

Эль Лисицкий

КОМПОЗИЦИЯ НА МОЛОЧНОМ ФОНЕ
1920–1921. Холст, масло

Александра Экстер

АРЛЕКИН
1926–1927. Холст, масло

Александр Родченко

КОМПОЗИЦИЯ С ШАРАМИ
Холст, масло

авангарда на рынке современного искусства того времени) и доступности для прозорливых и удачливых частных коллекционеров. Одна из коллекций зародилась подобным образом в Днепропетровске в 1920-х годах. Зажиточный коммерсант Залман Закс сумел, ориентируясь на успешных компаньонов, собиравших «странные картины с кругами и квадратами», приобрести в свою будущую коллекцию отменные образцы современного ему русского авангарда. Дело продолжили его дети, сохраняя и расширяя собрание, которое уже воспитывало глаз своих владельцев, и новые работы (например, И. Клюна) появлялись в ней даже в 1930-е годы. В послевоенное время собрание пополнилось стараниями дочери З. Закса Анны, работавшей в белорусских городах и поселках и сумевшей путем не только денежного, но и натурального обмена получать за свою врачебную практику картины. Надо отдать ей должное, она отбирала такие, которые в предлагаемых обстоятельствах ценились совсем невысоко, поскольку это были картины не салонно-реалистической школы, а «формальной». Нынешний владелец коллекции Леонид Закс несколько лет назад получил письмо из Национального музея истории и культуры Беларуси, в котором подтверждается: «факт продажи части собрания семьи N Вашей родственнице А.З. Закс. По данным музея, это происходило около 1945 г. в Минске и Витебске. Кроме того, было установлено, что А.З. Закс приобретала предметы живописи у местного населения Минской и Витебской областей примерно в то же самое время. Приобретенные гр. Закс картины не представляли в тот период времени государственной ценности, т. к. противоречили разрешенной идеологии и методам так называемого социалистического реализма. Авторами картин являлись Л. Лисицкий, А. Экстер, И. Клюн, В. Татлин, Н. Гончарова, Н. Удальцова, Л. Попова и многие другие русские авангардисты начала XX века»[8].

Советский идеологический фронт нисколько не потерял свою хватку и в послесталинские годы (не зря Хрущев публично заходился: что касается искусства, тут я сталинист!) государственная система вырабатывала стратегию, программу и методику продолжавшейся борьбы с формализмом. Произведения русского авангарда уже не уничтожались, но, как выясняется, оказались помещены в специальную «карантинную зону» со специфическими пропагандистскими задачами (уместно сопоставить с немецкими выставками «Дегенеративного искусства» 1937 года). Цитирую из того же упомянутого письма: «Единственным назначением подобных картин в то время могла быть роль учебных пособий для подготовки специальных идеологов ВКП(б) — КПБ — позднее КПСС. Картины указанных выше и многих авторов абстрактной живописи начала XX века демонстрировались в качестве учебных пособий на семинарах, проводимых в октябре — ноябре 1955 г. в Минске под руководством Минского отдела культуры горкома КПСС в помещении музея. Целью данных семинаров была подготовка идеологических кадров для противодействия буржуазному искусству в сфере идеологической борьбы под лозунгом “Искусство идейное нужно нам! Прочь с дороги формализма хлам!”. Считалось, что подобная живопись есть концентрат антипролетарского буржуазного формализма, в силу чего не может выполнять полезных функций в сфере коммунистической агитации и пропаганды. Эти картины не отражали силы и мощи коммунизма и

СССР и не способствовали укреплению существовавшего в СССР строя». Машина работала исправно: отдел культуры руководил, музей предоставлял помещение, специалисты выпускали методички, кадры готовились, а безвестные таланты даже зарифмовывали идеологически выверенные лозунги. Минск ничуть не опережал в своем рвении столицу (иначе и не могло быть — все согласовывалось и утверждалось в соответствующих инстанциях и органах), в Москве в эти же годы аналогичные мероприятия и лекции проходили в домах культуры милиции, и имена художников-авангардистов были те же. Отчасти тогдашнюю музейную экспозицию из специфических «учебных пособий» можно представить по собранию семьи Закс, в которое с семинаров пришли произведения 1910–1920-х годов: И. Чашника, А. Экстер, Н. Гончаровой, Н. Поповой, О. Розановой, Эль Лисицкого, и большая часть этого корпуса работ сохраняется в коллекции до сих пор.

Национальный музей истории и культуры Беларуси приоткрывает сегодня, как говорится, страницы своей истории и благодарит Леонида Закса, организующего с 2003 года своеобразные выставки-возвращения, на которых демонстрируются произведения художников русского авангарда, причем в тех городах, откуда они в течение многих лет и самыми различными способами попадали в эту коллекцию: «С точки зрения сегодняшнего дня данные картины представляют высокую художественную и историческую ценность, что неоднократно подтверждалось на выставках. Музей благодарит Вас за участие в них. Это дало возможность познакомиться с полотнами широкому кругу специалистов и любителей живописи»[9].

Идея показа картин публике возникла благодаря личному знакомству коллекционера с руководством Музея истории и культуры Белоруссии, и эти выставки вошли в круг постоянных художественных событий Минска. Произошла презентация нескольких десятков произведений живописи и графики, имена авторов которой стали хрестоматийными для русского авангарда. Информация о выставках публиковалась в белорусском «Музейном вестнике» и альманахе «Малевич. Классический авангард. Витебск». Презентация музейного уровня — серьезное событие для частной коллекции, которое было закреплено меценатским поступком: 20 графических работ художников-авангардистов были подарены Леонидом Заксом Литературному музею М. Богдановича в Минске. И это самое скромное музейное собрание из тех, где находятся произведения коллекции Закса. Историко-художественная ценность работ подтверждается экспертными заключениями специалистов международного уровня и химико-технологическими заключениями, а регулярный показ на выставках (последние проходили в профильных галереях Цюриха и Женевы) приводит к тому, что произведения коллекции перешли в собрания Художественного музея в Кливленде и Миннеаполисского института искусств. Важное событие из этого ряда, имеющее характер статусного, — приобретение живописной работы Эль Лисицкого «Проун» 1920—1921 годов в коллекцию Музея искусств в Базеле.

*****

Противостояние «формалистическое — реалистическое» отходит в отечественном искусстве на второй план только с наступлением времени нонконформизма, сделавшего главной линию «советское — антисоветское». Диалектический принцип мышления по-прежнему сохранялся, но над штабами наших сил и предполагаемого (как правило, сфабрикованного) противника сменились лозунги. Очевидно, что в формалисты записывали не по стилевому или институциональному, поколенческому или групповому признаку. Полагаю, что точнее всего причину борьбы (да что там — войны!) с «формальным» можно представить, обратившись к специалистам по самому главному и самому русскому искусству — литературе. М. Бахтин пришел к выводу, что формальная составляющая произведения — авторская составляющая, скрепляющая личностью автора идеологию и физиологию. Автор произведения «находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме»[10]. Чем ярче проявлена форма, тем больше авторского, личностного начала в произведении, а так ли важно было в советском изобразительном, кто автор полотна? Художник, прежде всего — выразитель эпохи, имярек, а надежнее и политически грамотнее, когда автор –правофланговая изобригада, художественный комбинат, творческий коллектив. До сих пор тяжело нам дается признание, что художник предназначен возвращать индивидуальный кредит, а не общественный долг… Может быть, прав был Н. Бердяев, когда говорил, что гений формы — не русский гений?

[8] Письмо Национального музея истории и культуры Беларуси от 08.10.2008 № 243/01/-М.

[9] Там же.

[10] К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 382—383.

Ольга Розанова

ТРЮМО
1912–1913. Холст, масло

ВСЕ МОГУТ **КОРОЛИ**

Дмитрий Новик

Санчес Коэльо Алонсо

ПОРТРЕТ ИНФАНТ ИЗАБЕЛЛЫ КЛАРЫ ЭУХЕНИИ И КАТАЛИНЫ МИКАЭЛЫ
Около 1575. Холст, масло

► Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес

ПОРТРЕТ КОРОЛЕВЫ МАРИАННЫ АВСТРИЙСКОЙ
Около 1652–1653. Холст, масло

КОГДА ОСЕНЬЮ ПРОШЛОГО ГОДА ЭРМИТАЖ объявил о выставке из Прадо, никакой эйфории в Петербурге эта новость не вызвала. Испанский музей давно и заслуженно входит в число мировых брендов, коллекции у него богатые, запасники большие. Даже когда Михаил Пиотровский заявил, что это будет главная выставка года в Эрмитаже, сомневающихся оставалось много.

Вернисаж «Прадо в Эрмитаже» растянулся на два дня. Сначала выставку посетили испанский король и российский президент, потом был вечерний камерный пресс-показ, а состоявшееся на следующий день открытие выставки для общественности поразило даже самых заядлых скептиков. Публика увидела шедевры из постоянной экспозиции Прадо, что через несколько дней подтвердили наши коллеги, приехавшие из Мадрида. В Прадо появились таблички «картина находится в Петербурге, на выставке в Эрмитаже с 25 февраля по 29 мая 2011 года». Только однажды Прадо показывал выставку большей представительности. Это было в Женеве в 1939 году во время Гражданской войны в Испании.

Испанский и российский кураторы — Габриэле Финальди и Святослав Савватеев — построили выставочный проект на истории отношений художников и коронованных заказчиков. Тему «Художник и власть» можно считать основной для Прадо. О том же его главный шедевр — «Менины» Веласкеса, картины по определению «невыездной». А коллекция музея сложилась в основном из королевских собраний разных эпох.

Но кураторы понимали, что не все зрители знакомы с подробностями богатой на события испанской истории и далеко не все захотят вникать в перипетии династических взаимоотношений. Поэтому выставка, которая состоит из 66 произведений и охватывает европейское искусство от середины XV до начала XIX века, сфокусирована на произведениях знаменитых живописцев. А тем, кому интересны взаимоотношения художников и их коронованных заказчиков, могут найти много интересных сведений в аннотациях и отвечающем качеству представленных произведений каталоге выставки, чтобы в полной мере оценить кураторский замысел.

В центре Николаевского зала размещены хрестоматийные шедевры, хорошо знакомые по многочисленным репродукциям, теперь их можно увидеть в оригинале. По периметру — полотна менее известные, как «Портрет российского посла Петра Ивановича Потемкина», созданный в 1681 году испанским художником Хуаном Карреньо де Мирандой.

Главные «экспоненты» «Прадо в Эрмитаже» — Тициан, Веласкес, Эль Греко, Гойя. Написав изысканный парадный «Портрет императора Карла V с собакой», где испанский король, император Священной Римской империи изображен в серебристом меховом плаще поверх формы ландскнехта, Тициан получил дворянский титул и исключительное право портретировать царственную особу. Через двадцать с лишним лет он напишет картину «Венера с Амуром и органист», где музыкант отвлекается от музицирования, пораженный красотой нагой богини. Специалисты до сих пор спорят, чего больше в этом тициановском сюжете — эротики или философии.

Тициан Вечеллио

ПОРТРЕТ ИМПЕРАТОРА КАРЛА V С СОБАКОЙ
1533. Холст, масло

Тициан Вечеллио

ВЕНЕРА С АМУРОМ И ОРГАНИСТ
Около 1555

В превосходной триаде Эль Греко — «Портрет неизвестного с рукой на груди», «Святое семейство со св. Анной и маленьким Иоанном Крестителем», «Христос обнимающий крест» — происходящей из разных монастырских собраний бесспорной жемчужиной является светский портрет. На нем изображен предположительно Хуан де Сильва-и-Рибера, испанский министр юстиции. Глубокая психологичность и интеллектуальность персонажа дала основания некоторым исследователям предполагать в нем самого Эль Греко. Но сейчас автопортретная версия считается маловероятной.

Вторая триада выставки — портреты кисти Веласкеса: «Шут дон Диего де Аседо (Эль Примо)», «Королева Марианна Австрийская», «Король Филипп IV». Все три персонажа тесно связаны между собой. Шут Эль Примо 25 лет работал, что называется, «в аппарате» короля, через него проходили бумаги на царственную подпись. Этот портрет — один из лучших у Веласкеса, гордость музея Прадо. Королева Австрийская, племянница Филиппа IV, по династическим соображениям в 15 лет была выдана за него замуж.

Художник виртуозно изобразил обязательные для парадного портрета атрибуты и печальное лицо молодой женщины. По-настоящему трагичен портрет самого короля, созданный после поражения Испании в Тридцатилетней войне. Веласкес изображает монарха в скромной «монашеской» одежде, без единого знака королевского отличия, что было необычно по тем временам.

Из огромного числа произведений Гойи, хранящихся в Прадо — 140 картин и тысяча графических произведений, для выставки отобраны четыре полотна. Диалогичны светлая аллегорическая «Осень (Сбор винограда)», и «Портрет короля Фердинанда VII в королевской мантии», написанный более 30 лет спустя. Это почти карикатурное изображение напыщенного лицемерного монарха, который заискивал перед Наполеоном, а заняв престол, посадил в тюрьмы своих политических оппонентов и возродил инквизицию. Но он же и основал музей Прадо.

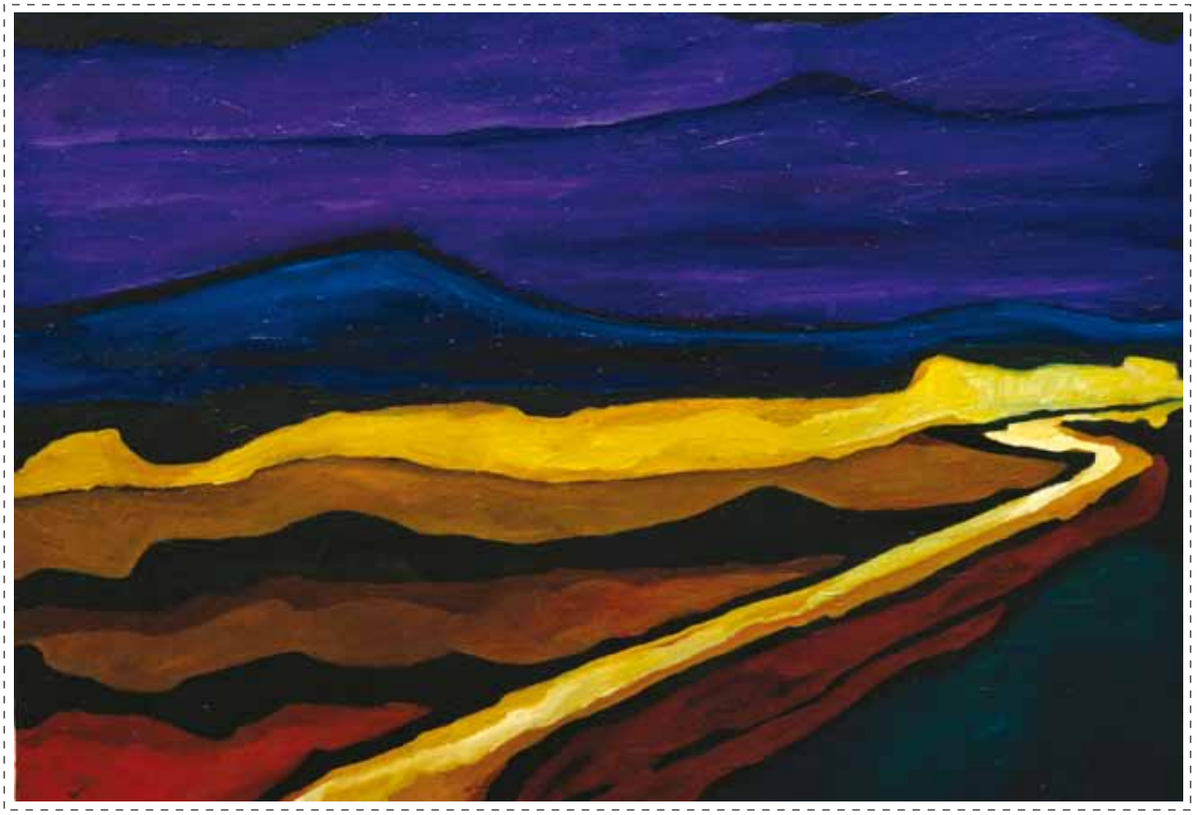
Веласкес тридцать семь лет состоял на службе у короля Филиппа IV, получив в итоге чин гофмаршала. Гойя работал у короля Карлоса IV в статусе первого придворного художника.

В последние годы XVIII века в королевские коллекции попала картина Иеронима Босха «Извлечение камня глупости» — ироничная работа о вреде пьянства и врачах-шарлатанах. Для короля Филиппа IV были куплены и подарены ему «Святое семейство с ягненком» Рафаэля и «Портрет неизвестного» Дюрера, «Портрет Марии Медичи, королевы Франции» Рубенса. Для него же Веласкес купил в Венеции «Портрет неизвестного с золотой цепью» Тинторетто. По заказу Филиппа IV Рубенс пишет конный «Портрет Филиппа II» и начинает работу над картиной «Персей, освобождающий Андромеду». После смерти Рубенса ее заканчивает Якоб Йорданс.

Испанские короли покровительствовали Рибере, Луке, Джордано, Пуссену, Тьеполо, Менгсу. Каждая картина, привезенная в Эрмитаж из Прадо, помимо высоких художественных достоинств имеет богатую историю и интересные версии об изображенных персонажах.

Эрмитаж и Прадо роднит прошлое. Оба музея создавались по монаршей воле и на основе царских и королевских собраний. Но их также объединяет настоящее. Несколько лет назад Прадо получил новый корпус Лос-Херонимос, построенный по проекту знаменитого испанского архитектора, лауреата Притцкеровской премии Рафаэля Монео. От исторического здания к нему ведет подземное пространство, где расположена новая расширенная входная зона музея. В Эрмитаже завершается реконструкция восточного крыла Главного штаба, осенью там предполагается провести первые выставки. Выставка «Прадо в Эрмитаже» стала дополнительным поводом для обмена опытом освоения нового пространства.

Шаг 1 Шаг 2 Шаг 3 Шаг 4 Шаг 5



Шаг 6

Диалоги с природой: Франко Виола и Александр Батурин

Открытие в 11 мая в 19.30

12 мая - 12 июня

ул.Нижняя Сыромятническая 5/7, строение 9, 3 этаж.

INUTERO ПАНОПТИКУМ

FACE GALLERY .RU

ARTPLAY на Яузе центр дизайна

Istituto Italiano di Cultura

«ИННОВАЦИЯ-2010». ИТОГИ

Жюри конкурса:

Мари-Лор Бернадак
(главный хранитель и руководитель департамента современного искусства музеев Лувра),

Екатерина Деготь
(художественный критик и куратор, шеф-редактор раздела «Искусство» портала OpenSpace.ru),

Андрей Ерофеев
(искусствовед и куратор),

Сергей Ковалевский (куратор VIII Красноярской музейной биеннале «Даль», заместитель директора Красноярского музейного центра),

Дмитрий Озерков
(заведующий сектором современного искусства Государственного Эрмитажа),

Василий Церетели
(исполнительный директор Московского музея современного искусства),

Владимир Левашов
(арт-директор «Stella Art Foundation»).

Победители VI Всероссийского конкурса в области современного искусства «Инновация»:

За творческий вклад в современное искусство
Илья и Эмилия Кабаковы

За поддержку современного искусства России
Герман Титов, меценат, коллекционер, основатель «Библиотеки московского концептуализма».

Теория, критика, искусствознание
Антонио Джеуза. История Российского видеоарта. Каталог в трех томах. М.: Московский музей современного искусства, 2007–2010. Номинирован Московским музеем современного искусства.
«История российского видеоарта» — трехтомное исследование, которое дает широкую картину развития видеоискусства в России с момента его зарождения в середине 1980-х до сегодняшнего дня. Каждый из трех томов издания является каталогом выставки, прошедшей в ММСИ, и одновременно анализом определенного исторического этапа в истории видеоарта. Выпуск в 2010 году последнего тома проекта позволил рассмотреть его как единое целое и оценить значительный вклад, который был сделан в исследование ранее малоизученной художественной практики. Проект «История российского видеоарта» познакомил публику с пионерами видеоискусства, доказал, что видео было наиболее мощным инструментом, который имелся в распоряжении художников после развала Советского Союза. Автор разработал ряд принципиальных позиций в трактовке видеоарта в России, вписал его в контекст социокультурной и политической ситуации в стране, четко очертил проблемы, поднятые видеохудожниками в критический период смены тысячелетий.

Региональный проект современного искусства
Артем Лоскутов за хеппенинг«Монстрация-2010. Осуществлен в Новосибирске. Номинирован Сибирским центром современного искусства (филиалом Новосибирского государственного краеведческого музея).
Монстрация — близкое к хеппенингу игровое действо без готового сценария, массовая художественная акция в форме демонстрации с лозунгами, которые придумывают участники проекта. Содержание транспарантов по большей части абсурдно и аполитично, например, «Я больше не буду», «Ы-ы-ыть!», «Кто здесь?» и т. п. Монстрация как форма паблик-арта реализуется в пространстве между художественной деятельностью, социальной активностью и политическим жестом. Подвергая сомнению и травестируя «серьезные» политические демонстрации, монстрация является протестом против отсутствия публичной политики в стране, она не просто маркирует границы гражданских свобод, но и раздвигает эти границы, становясь школой солидарности, творческой активности и гражданской свободы. Первая монстрация прошла в Новосибирске 1 мая 2004 года, с тех пор организуется ежегодно. О ее актуальности свидетельствует не только количество участников, но и цепная реакция подобных мероприятий, прошедших в 2010 году в городах России (Москве, Санкт-Петербурге, Омске, Перми, Владивостоке и т. д.) и ближнего зарубежья.

Кураторский проект

Юрий Аввакумов за выставку «День открытых дверей. Особняк — гимназия — клиника — музей. Российское искусство 1989 — 2009 из коллекции ММСИ». Осуществлена в Московском музее современного искусства. Номинирована Московским музеем современного искусства.

Авторы проекта — музей и Юрий Аввакумов. Экспозиция, приуроченная к десятилетию Московского музея современного искусства, продемонстрировала итоги собирательской деятельности музея и ее стратегические приоритеты. Неизбежный период сопротивления старинного особняка выставкам актуального искусства завершился попыткой вступить в диалог. Главным героем новой экспозиции стало само здание музея на Петровке, 25. Это здание в историческом центре Москвы пережило многократную смену эпох и предназначений: сначала оно было особняком купца Михаила Павловича Губина и его наследников (с 1793 года до второй половины XIX столетия); затем стало частной гимназией Франца Ивановича Креймана, одной из лучших в Москве (1880–1904); потом превратилось в клинику — Государственный институт физиотерапии и ортопедии (1920–1958); наконец, возродилось как Московский музей современного искусства (с 1999 года). Деконструируя классический принцип единства места, времени и действия, экспозиция наслаивает друг на друга несколько этапов двухвековой истории здания и различные интенции искусства последних десятилетий. Цель проекта — показать, как прошлое включается в жизнь последующих поколений, и сделать эти воображаемые пласты прозрачными. Архитектурное оформление залов и подбор произведений выявляют внутренние связи современных работ с проступающими одна сквозь другую историческими функциями тех или иных помещений.

Пространства, которые когда-то были комнатами особняка, гимназическими классами или палатами больницы, а теперь стали залами музея, свободно перетекали друг в друга. Межкомнатные двери были сняты с петель, они больше не являлись преградой и символизировали абсолютную открытость сегодняшнего художественного процесса, в том числе и прошлому, которое не уходит бесследно. Чтобы зритель смог ощутить в залах и коридорах дыхание прошедших столетий, уловить смутные очертания здешнего гения места, был воссоздан не только образ, но и звуковой фон, сопровождавший жизнь дома на протяжении двух с лишним веков. Голоса прошлого вновь стали слышны в старинных стенах, наполняя пространство особняка новым ощущением жизни. В этой особенной атмосфере самые радикальные высказывания современных художников обретали неожиданный (на первый взгляд) бэкграунд и твердую почву под ногами.

Новая генерация

Выставка «Разумный эгоизм», Арсений Жиляев. Осуществлена в галерее «Риджина», Москва. Номинирована галереей «Риджина».

В основе проекта — детективное расследование. Молодой художник нулевых, сокрушаясь о трагической судьбе радикального искусства конца прошлого века, пытается разыскать утерянные следы утопии авангарда в постсоветском критическом дискурсе. Повествование строится на документальном материале. Итог расследования — последние российские художники XX века вскоре забудут о радикализации, о революционных импульсах молодости и авангардном жесте отказа. Ситуация, которая повлияла на их становление, тоже стала историей, и герои понимают, что «разумный эгоизм» был не только у Чернышевского, но и у Айн Рэнд.

Выставка-инсталляция «…Продолжение осмотра…», Аня Желудь. Осуществлена в Московском музее современного искусства. Номинирована Государственным центром современного искусства; фондом поддержки и развития искусства «Айрис» (Центром современной культуры «Гараж»), Москва.

«Продолжение осмотра» — это "пустое место" — экспозиция пустоты. Чтобы увидеть эту пустоту, теперь ее не нужно даже очерчивать линией контура. Не нужно обозначать рамки, границы и причины этой пустоты, так как она повсеместна. Всего за полгода от зыбких, но все же маячащих в атмосфере признаков надежд осталось только «ничего». И это, к счастью, ни на что не влияет. Выходы за пределы иллюзорной плоскости холста оказались чреваты последствиями, "процесс перемещения", которому я посвящала основную часть своей художественной практики, завел меня в тупик, где лежал конверт с письмом, в котором было написано: "Иллюзия пространства в плоскости холста лучше, чем иллюзия в реальном пространстве". Чтобы понимать, что сказка может быть былью, уже все сделано и нет больше причин подтверждать материальность фантазий действием, потому что в картину в реальном времени все равно не войти, а сама по себе реалистичная картина мира все равно лучше кем-то придуманной» (Аня Желудь).

Произведение визуального искусства

Акция «Х.й в плену у ФСБ!». Группа «Война». Осуществлена на Литейном мосту, Санкт-Петербург. Номинирована Калининградским филиалом Государственного центра современного искусства.

Акция прошла в Санкт-Петербурге в ночь на 14 июня 2010 года — день рождения Че Гевары. Активисты группы нарисовали гигантский фаллос на Литейном мосту. Ночью при разведении моста рисунок поднялся напротив здания ФСБ в Санкт-Петербурге. Рисунок размером 65 на 27 метров был сделан за 23 секунды. Краску выливали на проезжую часть из канистр. Мост разрисовывали девять человек. Граффити безуспешно пытались смыть из брандспойтов двух пожарных машин.

Если абстрагироваться от скандалов, которые сопровождали шестую «Инновацию», и анализировать только факты, то обращает на себя внимание, что награды распределились между двумя полюсами современного арт-процесса: искусством художественного активизма — победа в двух номинациях («Произведение визуального искусства» и «Региональный проект») и музейными проектами — лауреатство в трех номинациях («Кураторский проект», «Теория, критика, искусствознание» и «Новая генерация»). Между внеинституциональным бытованием искусства и его легитимными институциональными формами. Между социальным радикализмом и эстетико-теоретическим обоснованием. (В этом смысле еще один победитель — проект «Разумный эгоизм» Арсения Жиляева («Новая генерация») может рассматриваться как рефлексия или комментарий к тому и другому.)

Сегодня у нас явный дефицит как искусства социально активного, желающего непосредственно участвовать в жизни общества, так и проектов музейного уровня, преследующих не рекламно-коммерческие, но исследовательские цели, инновационные в контексте сегодняшнего дня, и Московский музей современного искусства действительно можно поздравить.

НАГРАДА ИЛИ ПРОВОКАЦИЯ

На вопросы Лии Адашевской отвечает Антон Литвин, художник, куратор, соучредитель премии «Соратник».

ДИ. За несколько дней до открытия выставки номинантов премии «Инновация» планировался круглый стол «Художественные премии в России. Награда или провокация». Ты был организатором этого проекта. К участию в круглом столе были приглашены Михаил Мидлин (премия «Инновация»), Валентин Дьяконов (личная премия), ты (премия «Соратник») и Татьяна Сахокия (премия Кандинского). Но ни выставка, ни круглый стол в силу определенных причин не состоялись. Вопрос так и повис в воздухе — так награда или провокация? Награда за что и провокация чего?

АНТОН ЛИТВИН. Идея круглого стола возникла как реакция на события вокруг «Инновации» — я говорю о пресловутой истории с «Войной». Но мне это показалось симптоматичным, поскольку в очередной раз стало очевидным, что премиальная система российского искусства не работает. Свидетельство тому — постоянные претензии, которые возникают в момент объявления номинантов, лауреатов, победителей. А поскольку я активный участник премиального процесса, я счел правильным инициировать эту дискуссию, собрав за одним столом представителей всех ведущих премий в искусстве в России: государственной — «Инновация», частной — Кандинского, общественной — «Соратник», личной — Дьяконов. Хотелось услышать, что они сами думают об этих претензиях. Являются ли эти претензии для них существенными, актуальными или они воспринимают их как бэкграунд, который не стоит принимать во внимание? В уставе каждой премии прописано, что они участвуют в художественном процессе. Но насколько это соответствует действительности? И главное, кому премии больше нужны — организаторам или художникам?

ФОТО ИРИНЫ СОСНОВСКОЙ

ДИ. Молодым и не особо известным художникам, надо полагать, нужны, поскольку могут реально повлиять на их дальнейшее продвижение. А вот состоявшимся… Большинство из них твердят, что премия — это ерунда, и ни о чем она не свидетельствует. Однако же самовыдвигаются на премию Кандинского.

АНТОН ЛИТВИН. Как раз именитые художники и не участвуют в самовыдвижении на Кандинского. А тех, кто участвует, выдвигают галереи. И это понятно. Здесь заложен бизнесобразующий вектор. Но в то же время если этого не делать, возникнет угроза деградации премии, так как в этом случае она станет молодежной либо маргинальной, несмотря на заявленный суперприз — сорок семь тысяч евро. Это серьезная сумма. И ясно, что она не может достаться по статусу неизвестному или малоизвестному художнику. Это тупиковый путь. И мне хотелось услышать, что думают по этому поводу организаторы Кандинского и есть ли у них стратегия развития премии. Потому что на данный момент это никак не читается. Да, они привлекли спонсора, но тогда возникает вопрос: с кем вы, работники культуры? С художниками или со спонсором? А если учесть, что участвуют не все художники, формирующие художественную ситуацию, то

вопрос: чему служит премия? В случае же с «Инновацией» прямо противоположная история — претендентов выдвигают члены экспертного совета и жюри, которые, в свою очередь, понятно каким принадлежат институциям и какие задачи решают. Не говоря о том, что там все, как в лучшие времена, по разнарядке — столько-то должны получить регионы, столько-то Москва, молодые и так далее. То есть очень бюрократизированная схема. И ситуация с «Войной» заострила все эти проблемы.

ДИ. Да, они никем не ангажированы, но экспертный совет проголосовал за них единогласно. У группы «ESCAPE», в состав которой ты входил, в 2003 году произошла похожая ситуация. В том плане, что вы были никем не ангажированы, но стали первыми лауреатами первой отечественной премии в области современного искусства «Черный квадрат».

АНТОН ЛИТВИН. Тогда было ощущение другое. Да и рыночный механизм еще не работал. Сумма премии была несущественна, особенно если разделить ее на четверых, и мы были реально неангажированной командой, поэтому все принималось за чистую монету. Но вполне возможно, что мы были пешками. Типа «так не доставайся же ты никому». Не смогли договориться или, чтобы никого не обидеть, решили: пусть тогда премию получит ничья команда. В принципе это возможно. Но нам было приятно — вошли в анналы истории хоть каким-то боком.

ДИ. Да, первым всегда обеспечено место в истории.

АНТОН ЛИТВИН. В этом смысле первый Кандинский был прекрасен. В отличие от последующих.

ДИ. Зато церемония выглядит все презентабельнее и презентабельнее. Я об экспозиционном решении.

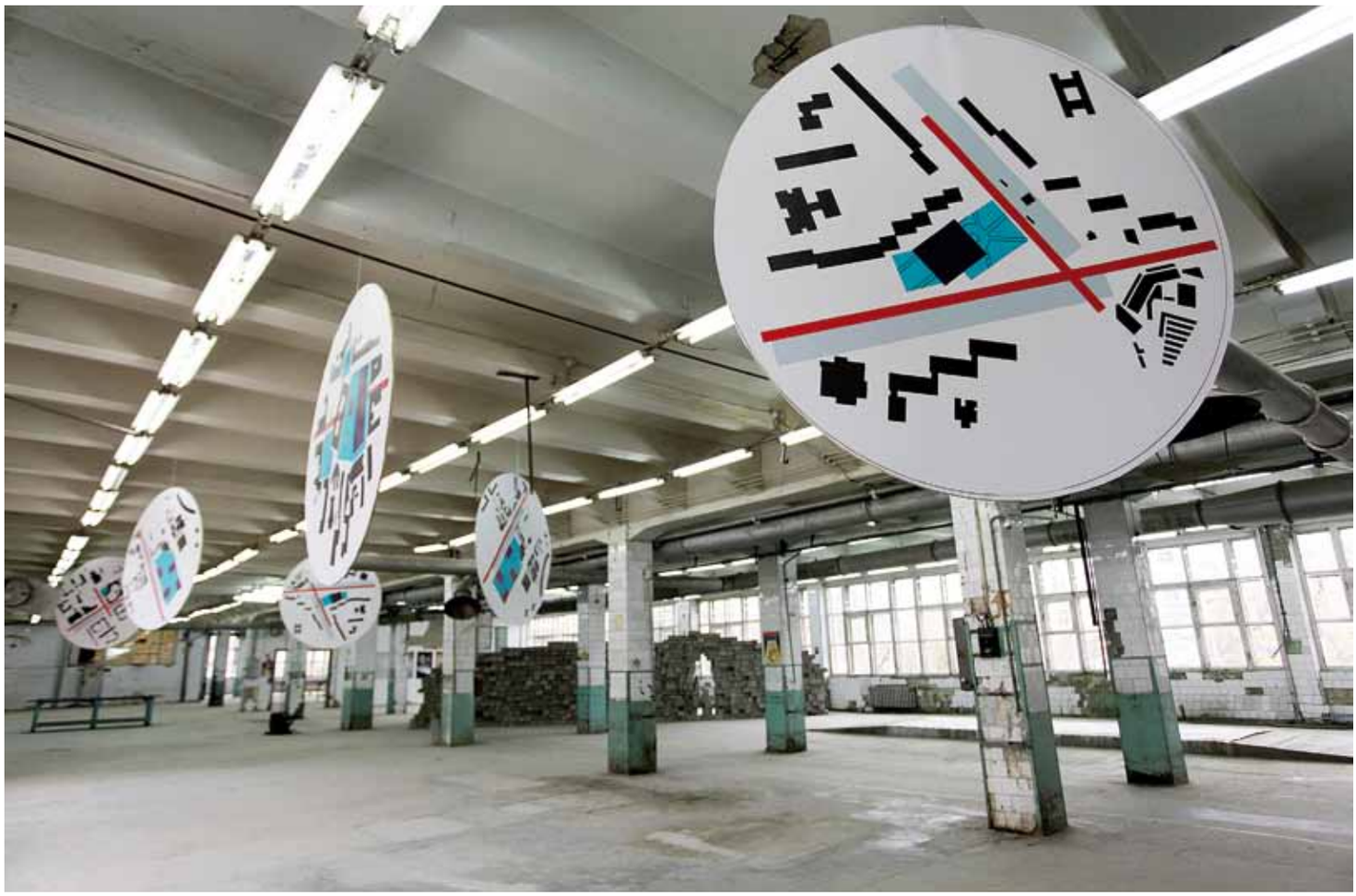
АНТОН ЛИТВИН. Это вопрос дизайна, а не художественной сущности. Словом, возникает ощущение, что организаторы и премии Кандинского, и «Инновации» не отдают себе

Алиса Прудникова

1-Я УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Реализована в Екатеринбурге

Арсений Жиляев

◄ РАЗУМНЫЙ ЭГОИЗМ
Выставка
Осуществлена в галерее «Риджина», Москва



отчет, какое место они занимают сегодня, как и куда собираются развиваться.

ДИ. Хотелось бы вернуться к подзаголовку несостоявшегося круглого стола — «Награда или провокация».

АНТОН ЛИТВИН. Это связано с вопросом, который, думаю, интересует не только меня — закладывались ли скандалы в механизм продвижения премии? Считать, что победа Беляева-Гинтовта на втором Кандинском была просто кем-то проплачена, неинтересно. Хочется увидеть какой-то масонский заговор. Ведь победу Осмоловского на первой премии многие восприняли как вызов. Так, может, организаторам захотелось усилить эффект?

ДИ. Ну да, а организаторы «Инновации» подумали: что же это мы отстаем? И замутили с «Войной». Потому что приглашать куда бы то ни было «Войну»…

АНТОН ЛИТВИН. Я долго думал об этом и, несмотря на все мое уважение к Арсению Сергееву, выдвинувшему «Войну», понимаю: то, что он сделал, фактически фига в кармане: предложить группу, декларирующую антигосударственную деятельность, в номинанты государственной премии…

ДИ. «Инновация» сейчас позиционирует себя как общественная премия, а не государственная.

АНТОН ЛИТВИН. Да, от нее открестилось министерство культуры, но деньги-то государственные... Но в то же время нет другой премии, на которую профессионалы могли бы их выдвинуть. И Арсения можно понять, потому что проект яркий, как ни относись к группе «Война». Он взбудоражил и не мог быть незамеченным. И профессионал Сергеев правильно сделал, что о нем заявил. Он имеет свое видение вектора развития современного искусства. И естественно, как каждый куратор или искусствовед, хочет быть или первооткрывателем, или проводником некоего тренда. Он очень грамотно, хотя и спекулятивно, воспользовался лазейкой, которая предусмотрена в уставе «Инновации».

ДИ. Значит, премия все же играет роль?

АНТОН ЛИТВИН. Нет, премия только подводит итоги. Она никоим образом не формирует процесс.

ДИ. А премия «Соратник» объективна?

АНТОН ЛИТВИН. Про объективность — сложный вопрос. Потому что и моя выборка недостаточно репрезентативна. Хотя набрать сто человек актуальных художников не так-то просто, особенно если еще вычесть тех, кто отказывается голосовать по каким-то причинам, тех, кто в этом году не выставлялся и не был активен. И в «Соратнике» тенденция, кстати, тоже идет к омолаживанию, что волей-неволей приводит к перекосу.

ДИ. А почему художники отказываются?

АНТОН ЛИТВИН. Кто-то по этическим причинам. Хотя, я не понимаю, что неэтичного — сказать, что мои любимые художники такой-то и такой-то. Что неэтичного в признании, уважении и дружбе. В уставе премии «Соратник» прописано, что голосуют не просто за художников, чьи выставки понравились, а за тех, с кем ты пластически и эстетически близок. Художник может даже и не выставляться в этом году. Но ты с ним общаешься — он на тебя влияет. Ты на него влияешь…

ДИ. А насколько искренни эти голоса? Художники же, как правило, верят только в себя. Здесь какое-то внутреннее противоречие должно возникать. Может, не у всех, но у многих.

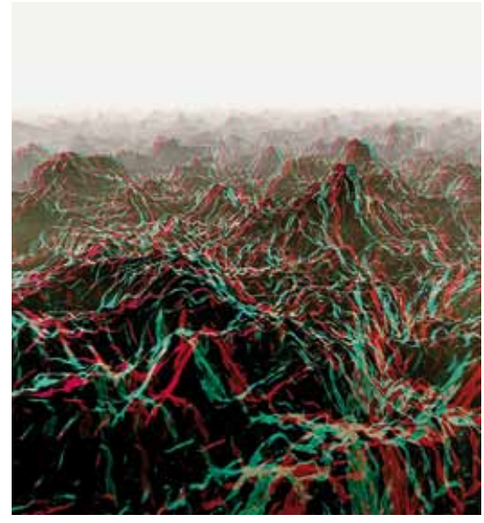
АНТОН ЛИТВИН. Да, в первые годы это было заметно. Многие голосовали сами за себя. И это выглядело, с одной стороны, правильно, потому что кто твой самый главный соратник, как не ты. А с другой, конечно, вы-

Группа «Синий суп»
Даниил Лебедев, Алексей Добров, Александр Лобанов, Валерий Патконен

БЕЗ НАЗВАНИЯ
3D-стерео. Видеоинсталляция
Осуществлена в рамках выставки «Рабочие и философы» в Международной школе управления «Сколково»

Максим Свищев

ЗАЛ ОЖИДАНИЯ
Видеоинсталляция (звук: Александр Белков)
Осуществлена в XL Галерее, Москва



Андрей Монастырский

КОРИДОР КД
Инсталляция. Осуществлена в Московском музее современного искусства

Аня Желудь

...ПРОДОЛЖЕНИЕ ОСМОТРА...
Выставка-инсталляция. Осуществлена в Московском музее современного искусства
Номинирована Государственным центром современного искусства; фондом поддержки и развития искусства «Айрис»

глядело комично. Со временем художники это поняли и в основном перестали голосовать сами за себя.

Мало кто варится в собственном соку. Но если ты с кем-то общаешься, дружишь, мне кажется, совершенно естественно, что это и есть твой круг общения. И попытки очертить его в более общем виде, выявить фигуры наиболее влиятельные, векторообразующие стали социальной задачей. Я для себя формулирую премию «Соратник» не как художественный проект, и не как бизнес-проект, а именно как социальный проект. Интересно сравнивать итоги разных лет.

Премия «Соратник» единственная, где открыты результаты. Мне казалось это принципиально важным, потому что только это и помогает понять, кто, собственно, выводит человека из номинантов в лауреаты. Не для того, чтобы он потом их благодарил, а потому, что это помогает выявить доминирующую эстетику и этику этого периода. Именно это интересно. Поэтому на майках, которые мы дарим, написано не имя самого лауреата, а тех, кто за него голосовал. Таким образом, человек носит на себе круг своих в данном случае не поклонников, а тех, кто его ценит и уважает. Мне кажется, для художника это более важно. Каждый считает себя гением — это понятно, но когда не только ты один так считаешь, но и еще десяток других, это гораздо приятнее. И я считаю, что непрозрачность «Инновации» и премии Кандинского не является стимулирующим развитие фактором. Более того, поскольку круг арт-сообщества довольно узок, все равно в кулуарах доходит, кто за кого голосовал, кто с кем поругался, подрался и т.д. И это при официальном молчании еще более усугубляет ощущение деления какого-то пирога. То есть к реальной художественной ситуации эти премии не имеют никакого отношения. Премии живут словно в аквариуме и всплывают раз в год для того, чтобы собрать сливки или свои дивиденды и весь год на это жить — выставками, именами, продажами, процентами. Соответственно в их интересах сделать это максимально громко. Вот почему и возникает вопрос — насколько эти скандалы запрограммированы?

ДИ. Ответ предсказуем — не запрограммированы. А что касается кристальной честности, деньги всегда должны откуда-то поступать.

АНТОН ЛИТВИН. Да, в России те, кто платят деньги, считают, что имеют право влиять. Но я все же тешу себя иллюзиями, что наступит время, когда будут фонды, которые доверяют профессионалам и нанимают их не только для того, чтобы деньги с ними «распилить», а для того, чтобы создать качественный продукт и действительно участвовать в процессе. И если эти фонды появятся, то вполне возможно, что появится и честная премия. А пока у нас период дикого художественного премиального бизнеса…

ВРАТА И ДВЕРИ

Александр Боровский, Антон Успенский

КАК ОБОЗНАЧИТЬ понятийно-категориальные моменты, которые стоят за названиями таких выставок, как «К столу!» (Ludwiggalerie, Oberhausen, 2010), «Artempo: где время становится искусством» (Palazzo Fortuny, Venice, 2007), «Меланхолия: гений и безумие Запада» (Grand Palais, Paris, 2005–2006)? Когда-то в названии было принято видеть указатель на сюжетно-тематическую составляющую. Этот принцип и сегодня сохраняет свою актуальность, например: «Искусство освещения» в музее Карнеги (Pittsburgh). Аннотационный принцип («Амазонки русского авангарда») применяется на выставках, предметом которых является проблематика развития искусства; типичны видовой, жанровый, стилистический составы экспозиции, а также конкретика явлений и персоналий. Более сложной скрепой может стать понятие мотива[1]. В последнее время за названиями предметно-глобального характера стоят более сложные материи, некие картины мира. Соответственно меняются объект и субъект показа. Опознаваемые изображения-объекты и субъекты в ходе выставочной коммуникации вступают с объектом в некие осознанные отношения: трансформирующие функции предмета или мистифицирующие его. Активизируется и роль зрителя. Как же обозначить терминологически эти названия, форматирующие медийную картинку? Возможно, целесообразнее воспользоваться старым термином «образ», в последнее время переживающим реактуализацию благодаря теории образов, предпринятой Х. Бельтингом[2]. Современное семантическое наполнение термина чрезвычайно многозначно. Это и бытование образов в социальном пространстве, и проблематика продуцирования внутренних образов, и медиальное, и антропологическое их измерение, и многое другое.

В последнее время наука об искусстве обращает все большее внимание на «правила созерцания», на «культурную» составляющую работы глаза. Так, глаз, воспитанный на классическом искусстве, мгновенно опознает линейно-перспективно обустроенные формы живописного пространства, легко переходит «из реального в отображенное и обратно», как в комнату (выражение В. Подороги). Этот переход, по В. Подороге, обеспечивается благодаря «предпространству», создающему перцептивно-смысловые и психомоторные предпосылки для плавного перенесения зрителя из повседневного в живописное пространство. Это «предпространство» и есть ворота в картину. В случае с произведениями иного, например беспредметного, типа они полузакрытые, а то и заколоченные.

Название выставки в Русском музее — «Врата и двери». Представляется, что на срезах этих образов есть «устройства», цепляющие с разных этажей культуры новые смыслы. Механизм перманентных смыслопорождений этих образов заложен в смысло- и формообразующие стержни выставки. Врата со всем сопутствующим ассоциативно-метафорическим рядом отсылают к возвышенному, спиритуальному, метафизическому; двери знаменуют снижение интонации, обращенность если не к бытовому, то к земному. Экспозиционный месседж посвящен преодолению границ (современный философ Ю. Разинов постулирует: «Понятие двери как места перехода через границу. В этом переходе есть событие двери»[3]).

В многообразии традиционных и новых «прочтений» мы выделяем три: спиритуально-религиозное, сюжетно-тематическое и миметически-предметное.

Врата как реальный культовый объект представлены на выставке барочными «Царскими вратами» Б.Ф. Растрелли. В современной вер-

Елена Губанова,
Иван Говорков

ВХОД И ВЫХОД
2011. Масло, гипсокартон, металл

Александр Бродский

► **РОТОНДА**
2010. Смешанная техника

сии иконографии это дверные створки, выполненные А. Мишиным для храма, строящегося под Петербургом.

В инсталляции художников И. Плюща и И. Дрозд задействована историческая антропология. Череда больших — в рост человека — масок, расположенных одна за другой, апеллирует к архаическим ритуальным практикам, вовлекая зрителя в некое обрядовое действие.

Пограничные жизненные ситуации сакрализуются и вне религиозных традиций. О. Фрейденберг указывает, что триумфальную арку специально сооружали для отвращения опасности[4]. «Место встречи сакрального и профанного требует тщательного оберега» (Г. Забельшанский)[5]. Проходящие сквозь такие ворота и двери участвуют в сакральном ритуале, чувствуют на себе разрыв в границе миров. Об этом работа Ю. Александрова. Сходный высокий слог избирает В. Бруй в живописной серии «Этрус».

В инсталляции И. Гапонова и К. Котешова шкафчики шахтеров в бытовке — участники ежедневного ритуала смертельно опасного труда. Узкие черные полотна дверок ассоциируются с крышками гробов и надгробий. Отверстие камина также может обернуться границей инфернального, как в картине О. Булгаковой «Н.В. Гоголь», символизируя ожидающее писателя «самосожжение».

В проекте Николая Полисского «Врата» зритель оказывается внутри самого дверного механизма, он изолирован от внешнего мира стеной из металлических цепей и шумовой преградой. Человек проживает, почти телесно ощущает прохождение сквозь «преддверие—дверь—задверие».

Процессы — рождения и умирания — издревле символизировались как прохождение через мистическую дверь. Е. Гор в инсталляции «Родители» лишь намечает вертикальные элементы — подобие врат. Сегодня трудно уже обойтись без параллелей с работами К. Болтански, но художник находит собственные «линии связи» для ретрансляции наследуемой памяти, распознавания всеобщих жизненных связей.

Дверь обладает двойственной семантикой, выступая и как отверстие, и как затвор, в этом смысле каждый человек становится также дверью для другого. Эту тему нащупывает Марина Федорова в своих объектах — контурных очертаниях людей с крыльями. Высокое начало актуально для молодых художников, которых условно называют «новые серьезные». В ленд-артистских работах Софьи и Северина Инфанте фото фиксируют следы руки художника, намечающего в реальном природном пейзаже светящиеся проемы ли, двери ли… Или умозрительное «пространство картины»?

Философы утверждают: «Терминологическое замещение “вагинального” и “анального” отверстий “дверным” — характерный прием культурной кодировки табуированных терминов. В этом смысле Фрейд <…> просто спроецировал на уровень бессознательного «официальный» и многократно испытанный (в христианских хрониках или новеллах эпохи Ренессанса) язык условностей» (Ю. Разинов).

Инсталляция С. Бугаева — Африки стала результатом его совместной акции с С. Ануфриевым: проникнув в скульптуру Мухиной «Рабочий и колхозница» через дверь, расположенную под юбкой колхозницы, они символически лишили девственности один из главных символов СССР. О. Кулик в видеоскульптуре «В глубь России» использует анатомическое строение коровы.

И. Кабаков сделал образ двери одним из главных в своем творчестве, постоянно обращаясь к ограниченным пространствам и пограничным состояниям человеческого сознания. Сакральные врата-полюса, равно как и путь к ним, могут быть рассмотрены и со снижающей интонацией — В. Козин собирает образы рая и ада из традиционных для него «бедных» материалов. Стилистика «народного дизайна» одомашнивает высокое через кустарно-прикладное. А. Бродский собирает дом-объект («Ротонда») как макет в натуральную величину, включая в проект только романтические, трогательные, сентиментальные стороны и возможности домашней жизни. Архитектурная конструкция стремится развенчать феномен границы и воплотить духовные, душевные, физические запросы того,

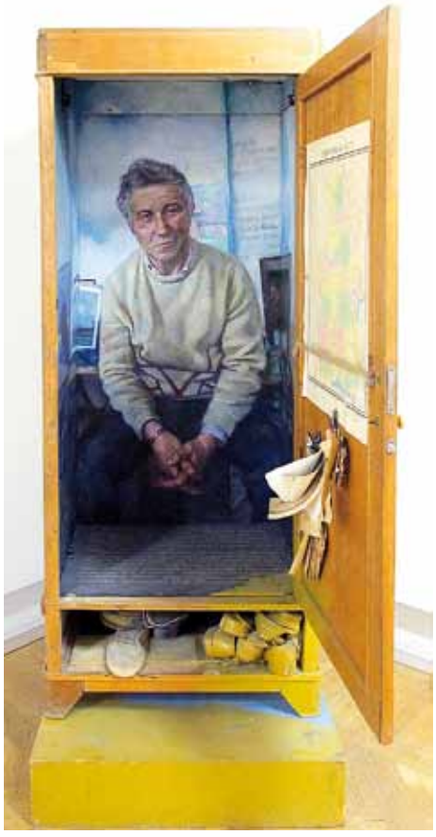
[1] *Поспелов Г.Г.* Русское искусство XIX в. Очерки. М., 1997. С. 254.

[2] *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

[3] *Разинов Ю.А.* Дверь // Mixtura verborum' 2007: сила простых вещей /под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара: Самар. гуманит. акад., 2007. С. 13–26.

[4] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / подг. текста, справ.-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997.

[5] *Забельшанский Г.* Семантика городского пространства и образы библейского рая // http://trivia.3nx.ru/viewtopic.php?t=129&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight=



Игорь Макаревич

ШКАФ ИЛЬИ (ПОРТРЕТ КАБАКОВА)
1987. Смешанная техника. ГРМ

кто хочет уйти от страха перед неизвестностью и неизбежностью, перед обратной стороной двери.

Сюжетно-тематическое изображение двери в жанризме XVIII века не имело специальной семантической нагрузки. Постепенно врата и двери в русской живописи начинают нести не только средовые функции, мотив приобретает и символическое звучание. В некоторых вещах П. Федотова («Анкор, еще анкор!», «Вдовушка») мотив двери используется автором для создания сложных психологических состояний.

Особое место в контексте интересующей нас темы занимают полотна В. Верещагина «У дверей мечети» и «Ворота Тимура (Тамерлана)». Первое носит историко-этнографический характер, во втором почти физически ощутима драматургия истории, реальной и мифологизированной.

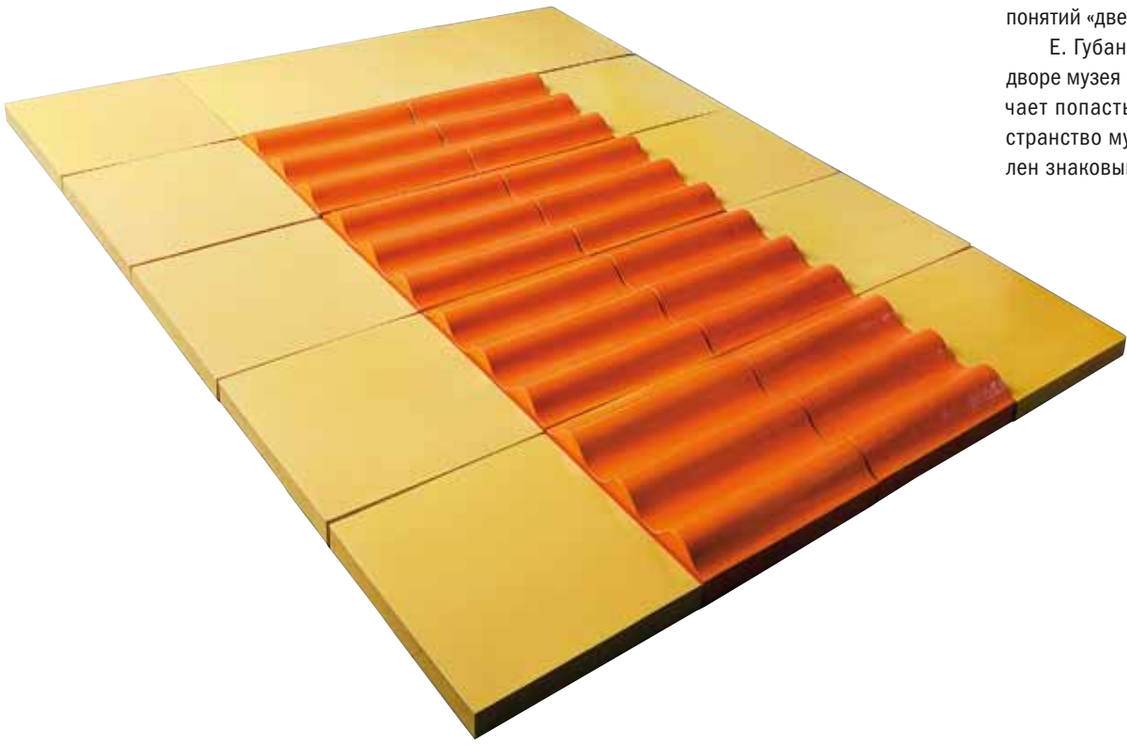
Для сюжетно-тематических произведений характерно внимание к ситуации в пространстве преддверия. Русская реалистическая школа склонна трактовать все задверное как лучшее — более счастливое, т.е. давать установку на оптимистическое мироощущение. Преддверие стало темой и работы М. Рогинского «Днем на главных улицах…», где задверные радости плотной толпы перед советским гастрономом просты и предсказуемы. Турникет в метро выглядит в изображении В. Видермана пропускным пунктом, люди, остановленные в точке пересечения границы, сами становятся препятствием и частью границы.

Парадоксальным образом вписывается в нарративную линию И. Макаревич со своим оммажем художнику-концептуалисту Кабакову «Шкаф Ильи». Портрет Кабакова окружен разноплановыми знаковыми предметами, все эти «повидавшие виды» вещицы существуют вместе со своим творцом-персонажем в микрокосме шкафа с приотворенной дверцей. В. Пивоваров позволяет себе не проводить границы между воображаемым и действительным, и дверь в доме-яблоке открывается жильцом-червяком («Мальчик и червяк») — образы, пришедшие из мира детского подсознательного. Возможность проникновения через виртуальную дверь в другую жизнь — актуальный сюжет и для современной живописи. Д. Шорин в триптихе «Рабочий стол. “Война и мир”» воспроизводит рабочий стол компьютерного монитора. Детские портреты Андрея Болконского, Наташи Ростовой и Пьера Безухова превращены художником в «иконки», а цитаты из романа Толстого стали электронными месседжами.

Мотив триумфальной арки может быть раскрыт через восходящие и нисходящие метафоры. У В. Духовлинова это «Арка Тита», а у О. и А. Флоренских — «Триумфальная арка». Арка как образ победы верховного правителя и представителя высшего начала на Земле напрочь исключается П. Филоновым («Нарвские ворота», 1929), конь в колеснице Славы здесь подобен першерону извозчика.

На границе традиционной сюжетики находится корпус разноплановых работ выставки. У Л. Борисова дверь оказывается оптической ловушкой; расширительная трактовка картинной плоскости как входа-выхода неизбежна для «Открытой двери» О. Яковлева; обобщает интерьерный жанр до состояния живописной абстракции А. Дашевский; закрепляет синонимичность понятий «дверь» и отверстия П. Швецов.

Е. Губанова и И. Говорков выстраивают во дворе музея портал, пройти сквозь который означает попасть на территорию искусства, в пространство музея и мир картины. Портал оформлен знаковыми для музея картинами — русской



Ольга Татаринцева,
Олег Татаринцев

CLOSED
2009–2010. Шамот, глазури

Марина Федорова

► **У КАЖДОГО СВОЯ ДВЕРЬ**
2010. Акрил, лак, дерево, металл, оргстекло

красавицей Кустодиева и «Черным квадратом» Малевича.

Дверь как предмет является также ипостасью затвора, и как вещь искусственная относится к миру «второй природы». Интерес к готовому предмету как произведению искусства был узаконен поп-артом, и «Дверь» М. Рогинского имеет такое преддверие. Художник искал выход к подлинности художественного произведения, это было овеществленной метафорой творческого поиска. В середине 1970-х годов Б. Турецкий «воспользовался» этой уникальной дверью и прошел во встречном направлении — написал живописную работу по мотивам произведения Рогинского. Как раскрывает смысл этого жеста И. Карасик, «Турецкий окончательно придал вещи Рогинского высокий социальный и художественный статус… за ней, собственно, и начинался русский contemporary art».

В ассамбляже «Памяти отца» В. Янкилевский использует часть реального вагона метро с дверьми, перед которыми замер, повернувшись спиной к зрителю, человек — «типичный представитель» советского народа. Художник пытается найти туннель, где человек находится в поле экзистенциального напряжения между жизнью и смертью».

И. Савченко пишет картину «Китобои» на двери своей мастерской. Вообще, двери мастерской как элемент плоский, подходящего формата и находящийся всегда под рукой художника, чаще всего обретают новый статус. Межкомнатные двери в своем доме Г. Писарева использует для живописи, а Д. Муратов — для коллажей. Калитка в саду Г. Молчанова также становится скульптурой «органического» направления, посвященной памяти М.В. Матюшина.

Е. Ухналев, любовно фиксирует необычное и декоративное как признак иных этногеографических реалий. Его «Дверь в Одессе» словно стоит на перекрестке исторических событий и торжественна в своей визуальной избыточности. А. Успенский проявляет скрытое «городское подсознательное»; Ю. Календарев «оживляет» дверь камеры Трубецкого бастиона Петропавловской крепости. Особняком держится Б. Савельев с его узнаваемым авторским почерком и локальным красным цветом сомкнутых дверей «Вагона».

Метафорическая емкость двери привлекательна вариативностью, органичной двойственностью. В инсталляции «Моя Москва» группы «Милк энд Водка» дверца от старого холодильника раскрыта в неожиданно глубокое и пустое пространство. Одной из причин заминки перед дверью может быть подбор ключей. Это утилитарное действие М. Кошенкова возводит на нравственный уровень вопроса о выборе пути. В видеоинсталляции Колесникова и Денисова «Станция “Второе Небо”» процесс прибытия

Петр Швецов

БЕЗ НАЗВАНИЯ
2011. Кафель

поезда на станцию метрополитена эскалируется до иллюстрации философской притчи и слова «Осторожно! Двери закрываются!» звучат как ритуальная реплика. А. Желудь отталкивается от музейного интерьера: рамка металлоискателя, тумба для проверки сумок и две стойки с лентой ограждения, установленные на входе в Мраморный дворец, взяты в качестве основы инсталляции. Минималистичный язык керамической композиции Татаринцевых «Closed» адекватен теме работы — ролль-ставни, закрывшие вход, олицетворяют упущенные ходы урбанистических реалий.

А. Джикия конструирует «Лабиринт», внутри которого система зеркал создает эффект пространственной обманки. Лабиринт собственно является более сложной моделью двери. В инсталляции Л. Беловой зритель также подглядывает в дверной глазок и видит фотографии лестниц в старых парадных Петербурга, слышит звуки хлопающих дверей, чьи-то шаги и смех, попадая в лабиринт времени.

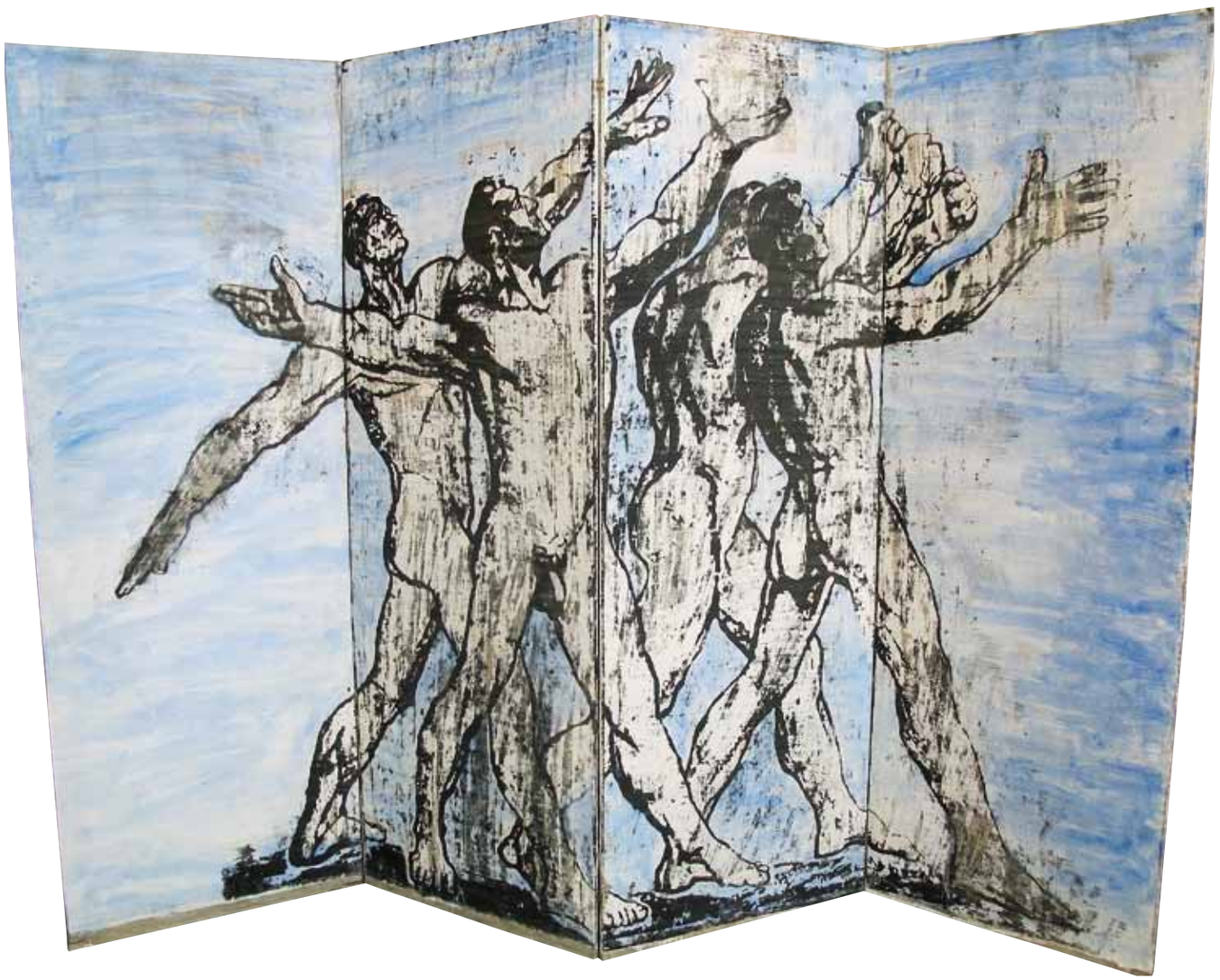
*****

Программируя любую выставку, ее устроители неизбежно структурируют живой материал искусства за счет «прямой речи» произведений, не поддающихся контролю интерференций, возникающих между ними. Так произошло и на этот раз, в целях навигации по выставке «Врата и двери» были выделены достаточно формализованные понятия: спиритуальность, экзистенция, историко-антропологический вектор… Есть и другой язык описания: «И лицо, с внимательными глазами, с трудом, как отворяется заржавелая дверь, — улыбнулось, и из этой растворенной двери вдруг пахнуло и обдало Пьера тем давно забытым счастием, о котором, в особенности теперь, он не думал. Пахнуло, охватило и поглотило его всего» (Л. Толстой). Собственно, это и есть слова-ключи к нашей выставке: лицо, счастье, распахнутая навстречу дверь.

Фото
Светланы Гусаровой

Юрий Александров

ВХОДЯЩИЕ
1987, 2008. Холст, акрил



Министерство культуры РФ | Государственная Третьяковская галерея

20.07.11

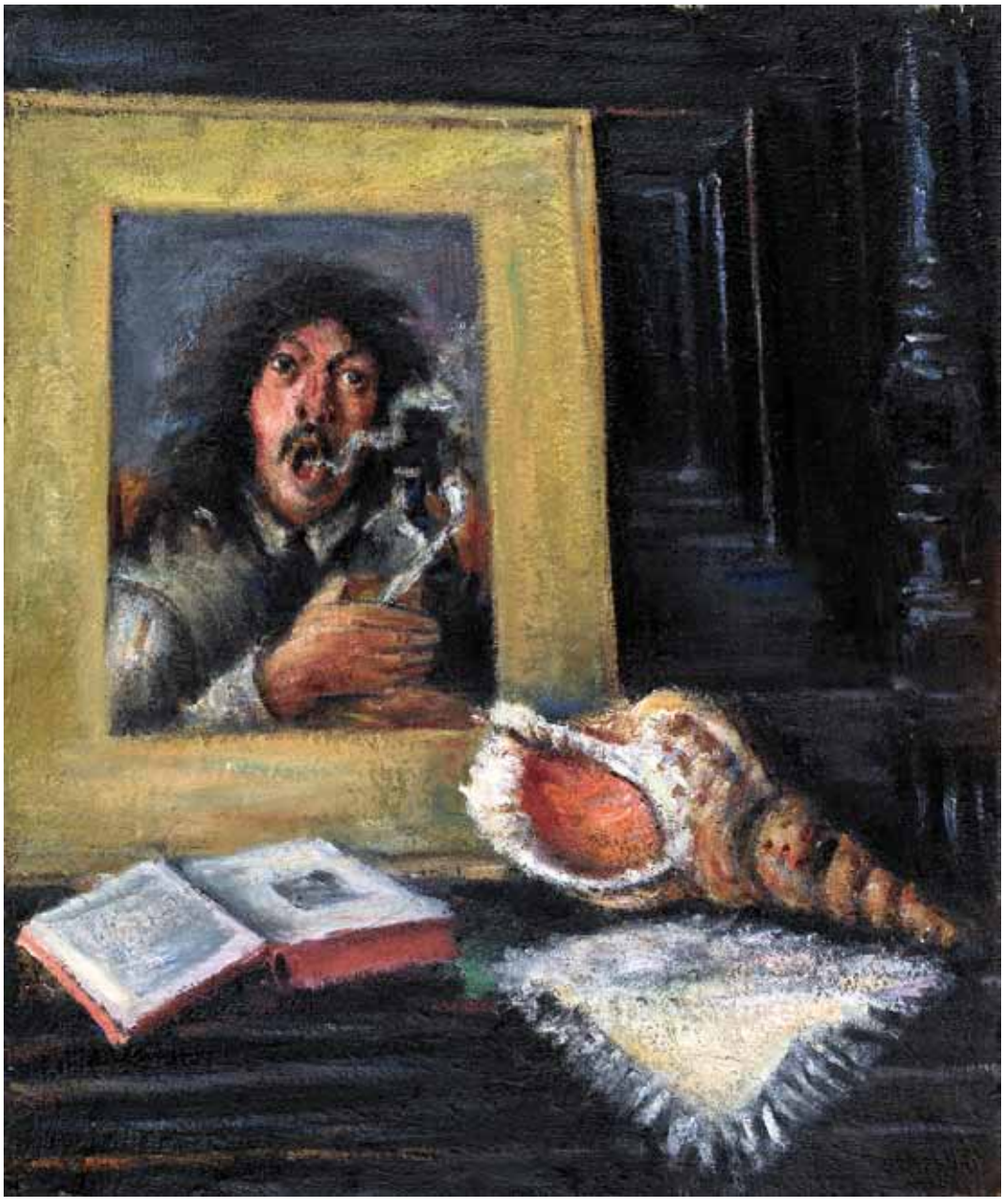
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

КРЫМСКИЙ ВАЛ

18.09.11

КОНСТАНТИН ЗЕФИРОВ
НЕ «МЕРТВАЯ НАТУРА», А «ТИХАЯ ЖИЗНЬ»

К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР

Радио Эхо Москвы

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА

Россия 24

Культура Радио 91.6 FM

ДИ

Русское искусство

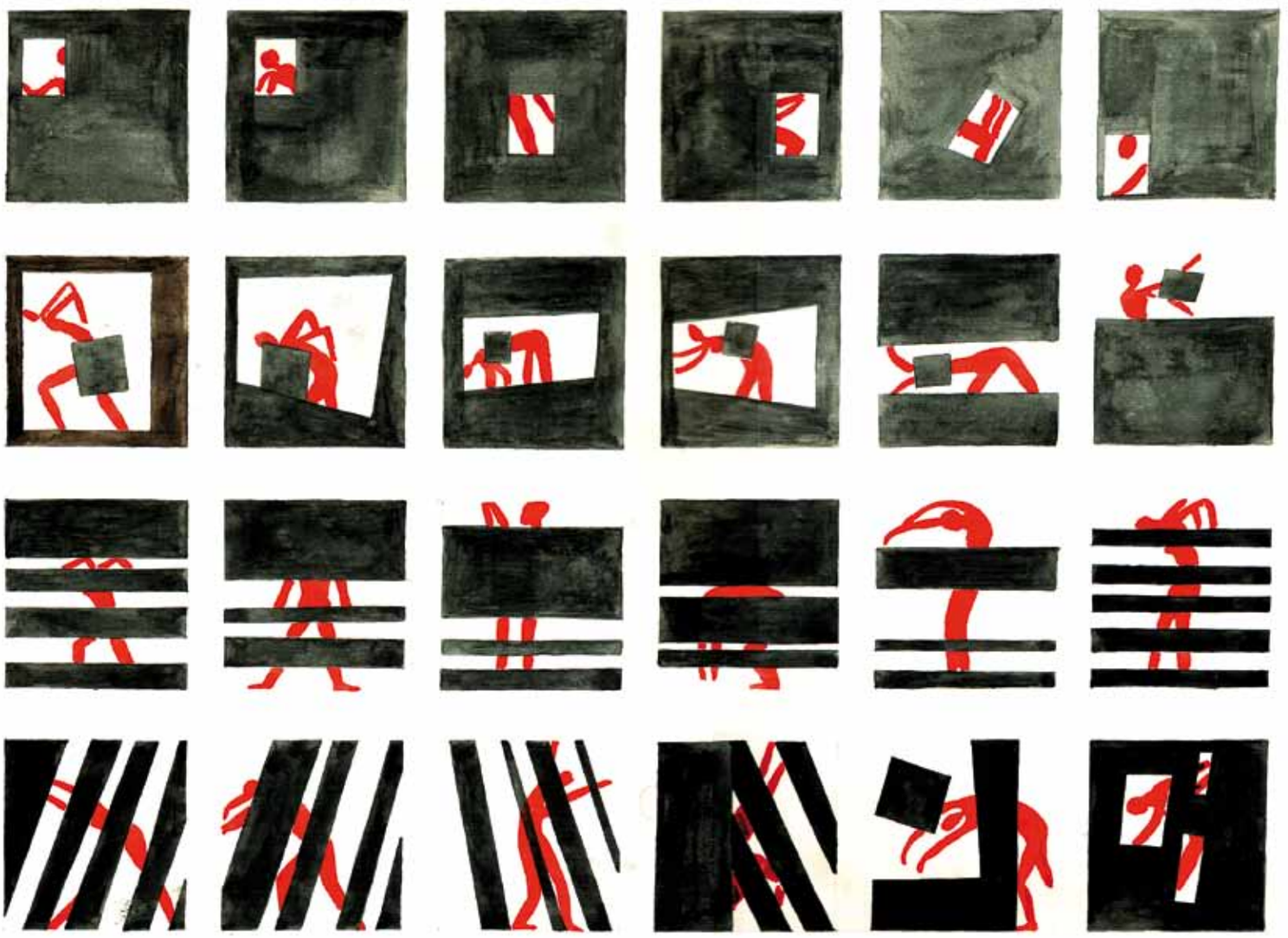
VASHDOSUG.RU

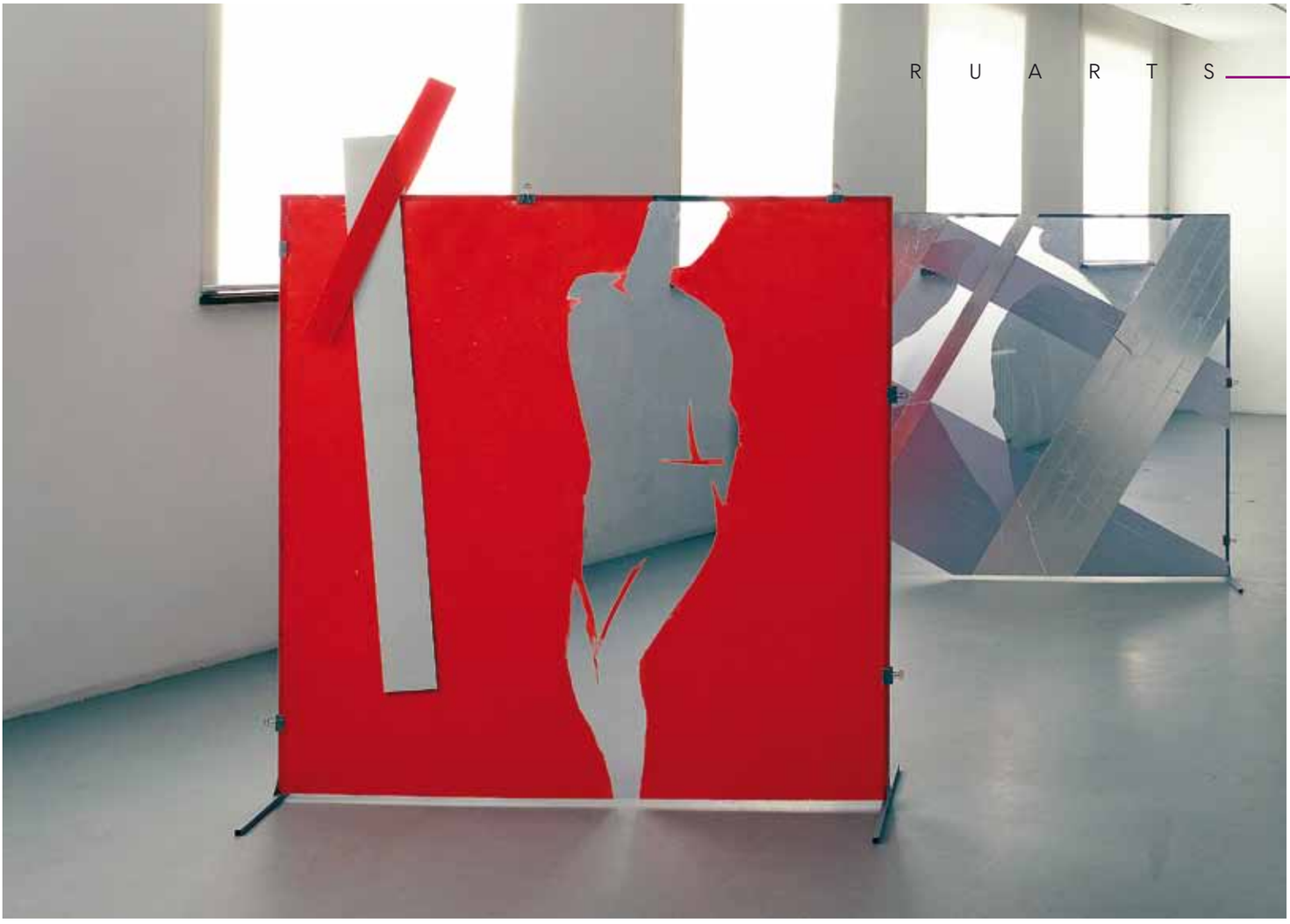
ДИНАМИЗМ **УТРАТЫ**

Валентин Дьяконов

НОВАЯ СЕРИЯ РАБОТ Натальи Смолянской на выставке «Frame Break» в галерее RuArts связана с движением. Художница осмысляет два типа движения. Первый соотносится с пластикой человеческого тела, его положением в пространстве. Второй — с передачей движения в живописи и рисунке, индивидуальными трактовками экспериментов футуризма и супрематизма. Наталья Смолянская использует принцип Малевича и его современников из объединений «Bauhaus» и «De Stijl» колористической опоры на два основных цвета — черный и красный, с помощью которых авангардисты передавали динамику пространственного расположения объектов. Однако Смолянской эти цвета нужны для того, чтобы запечатлевать эмоции, чуждые той эпохе, в которой были открыты их универсальные возможности. Выставка «Frame Break» повествует об одиночестве, кризисе, социальных и психологических границах — раме (frame) и попытках выхода за ее пределы (break).

Рама и в авангарде воспринималась как враг искусства, поскольку оформляла иллюзорное пространство традиционной картины. Отсюда стремление либо отменить ее совсем, либо трансформировать согласно задачам картины, сделать логичным продолжением полотна (что ярче всего проявлялось в самодельных рамах Джакомо Баллы). У Натальи Смолянской рама осмыслена не как предмет оформления картины, а как граница между произведением и реальностью. Центральными для выставки объектами становятся свободно стоящие в пространстве картины на прозрачной пластмассе, к которым с помощью магнитов крепятся супрематические эле-





менты — прямоугольники и квадраты. Благодаря прозрачной основе абстрактные фигуры, отдаленно напоминающие персонажей «Танца» Анри Матисса, освобождаются от давления рамы и повисают в воздухе. Их положение в пространстве не зафиксировано нейтральным или натуралистическим фоном. К тому же они отбрасывают реальную, а не нарисованную тень, что сближает их со скульптурой, но не настолько, чтобы придать физический вес и лишить экспрессивной легкости.

Основой для графичных конструкций послужил опыт работы с Анной Кузнецовой из ныне распавшейся группы современного танца «Слепые». В качестве автора концепта и сценографии Наталья Смолянская сделала два перформанса — «Перекресток» и «Сестра». Опыт работы с театральным пространством угадывается в использовании мобильных элементов, с помощью которых композиция может изменяться в зависимости от настроения художника. Впервые, однако, эти приемы Смолянская использовала еще в ранних работах, созданных для выставок группы «Полигон». В постановках Смолянской у танцовщицы возникает двойник — тень или кукла-«сестра», — выступающий в качестве символического и обобщенного отображения «другой жизни» оригинала. Это драматичный взгляд на вечную тему — «Художник и модель», вернее, «Художник и произведение», внутренние переживания, застывающие в неизменной форме. Главная задача фигур на выставке «Frame Break» состоит в том, чтобы уйти от определенности объекта и застывшего чувства. Они как будто уворачиваются от пространственных ограничений, выбирая постоянное движение. Это особенно ощущается при взгляде на графику Смолянской, где перед нами — своеобразные раскадровки перформансов.

Футуристы, влюбленные в технику, живописали «динамизм» автомобиля, поезда или самолета. Наталье Смолянской ближе лирика. У нее скорее «динамизм утраты» — утраты твердой почвы под ногами, баланса и спокойствия. Фигуры Смолянской не встают в героические позы, они всегда наклонены, как будто изображены в момент падения. Супрематические элементы, которые когда-то были символами освобождения искусства от диктата реальности, в работах Смолянской играют двойные, даже взаимоисключающие роли. Они могут ограничивать фигуры, заслонять, скрывать фрагменты тел. В то же время именно они обладают возможностью выйти за пределы прозрачных картин и устремиться в реальность. Может быть, им суждено сломать рамы и послужить для персонажей Смолянской спасительной лестницей в мир.

Наталья Смолянская

FRAME BREAK, #1
2010. Mixed media

ЭСКИЗ К ПРОЕКТУ FRAME BREAK
2003. Бумага, гуашь, акварель

FRAME BREAK, #6
2010. Mixed media

FRAME BREAK, #7
2010. Mixed media

FRAME BREAK, #3
2010. Mixed media

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЕ АРТ-ШОУ

Эдвард Рубин

В 2007 году представители «Пинты» ввязались в рискованную авантюру, удивив мировое арт-сообщество созданием первой ярмарки латиноамериканского модернистского и современного арт-шоу, проходившей в павильоне Метрополитен в Нью-Йорке. Тридцать пять международных галерей и множество испаноязычных художников из США, Испании, Мексики, Центральной и Южной Америки показали свои работы. Ярмарка сразу стала хитом. Дела пошли настолько успешно, что «Пинта» смогла организовать еще одну ярмарку латиноамериканского искусства, которая каждый год в июне будет проходить в Лондоне.

В НОЯБРЕ 2010 ГОДА «ПИНТА» ОСВОИЛА еще одно пространство — Pier 92 на Хадсон-Ривер в Нью-Йорке. И снова успех. Ярмарку, в которой участвовало 57 галерей, большинство из Нью-Йорка и Сан-Паулу, посетили 12 тысяч человек. Но главное, конечно, это значительные закупки, которые сделали частные и институциональные коллекционеры. Среди последних — Музей искусств Бронкса, Нью-Йоркский музей Баррио, филадельфийский Музей искусства и гарвардские музеи, MoMA.

Неизменным спросом пользовались работы легендарных художников — Фернандо Ботеро, Вильфредо Лама, Лихии Кларк и Ана Мендиета. Но наибольший интерес вызывало творчество молодых латиноамериканских художников.

В цикле фотографий Льюиса Барбы «Путешественники во времени» на стенде галереи «Dean Project» (Нью-Йорк) поражает неожиданное введение современных персонажей в композиции классических картин. Так, в «Крестьянской свадьбе» Питера Брейгеля среди гостей можно видеть современных туристов. В проекте «Соотнесенность с большой галереей Лувра» Барба дает новую интерпретацию картине 1796 года Юбера Робера, располагая на стенах Лувра произведения мастеров XX века — Пикассо, Магритта, Ротко, добавляет к ним портреты Майкла Джексона и Карла Лагерфельда. Кажется, художник хочет сказать, что искусство и мода меняются, но человек, увы, все тот же.

На стенде галереи современного искусства «Ролло» (Лондон) на трех экранах демонстрировалось видео уроженки Никарагуа, живущей в Нью-Йорке, Джессики Лагунас, пожалуй, самое эффектное на этой ярмарке-выставке. Героиня всех трех роликов — сама художница. Она наносит помаду на губы, делает косметическую маску, покрывает лаком ногти. И все это делает в нарочито преувеличенной манере, почти превращая себя в клоуна. Лагунас иронизирует по поводу стереотипных представлений о женской красоте, навязанных Мэдисон-авеню и Голливудом. В нарративных работах родившейся в Париже, живущей в Аргентине фотографа Луны Пайвы (галерея Терезы Анчорена, Буэнос-Айрес) все говорит о драме. На одной из фотографий женщина ощипывает цыпленка. Перед ней длинный стол, всю площадь которого занимает гигантский натюрморт — горы фруктов и овощей, курица. Повсюду летают перья. Говорят, Пайва в антикварном магазине друга сотворила помпезный сценарий — реминисценцию фильма Питера Гринуэя «Повар, его жена и ее любовник», чтобы проиллюстрировать песню аргентинской певицы Канделарии Саенс Вальенте «Электротовары для дома».

Привлекали внимание и фото бразильца Фелипе Морозини (галерея Циппер, Сан-Паулу). Используя электронный фотоаппарат с сильно увеличивающими изображение линзами, Морозини тайно документирует жизнь соседей из окна своей квартиры. На одной фотографии женщина принимает солнечные ванны в купальнике, свободно расположившись на выступе за окном своей квартиры, на другой — обнаженная женщина стоит на балконе, рассматривая себя в зеркале. А в серии «Невесты ветра» художник фиксирует дуновения и порывы ветра в складках развевающихся занавесок.

Галерея Кристофера Пашалля «21 B» (Богота) отдала свое пространство «Захваченному дому», путешествующей инсталляции колумбийского концептуалиста Рафаэля Гомеса Барроса. Баррос при-

крепляет сотни, иногда тысячи муравьев из стекловолокна, сильно увеличенных в размере, к фасадам правительственных зданий и крупным историческим монументам, таким как Национальный конгресс Колумбии или усадьба Св. Петра в Святой Марте, национальной святыне, посвященной Симону Боливару. Это напоминает фантастические фильмы, популярные в 1950–1960-е, как, например «Them», в котором гигантские муравьи изготовили атомную бомбу, грозящую миру уничтожением. На одной стене галереи — фото муравьев Барроса, захватывающих разные здания, другую покрывают следы насекомых. Муравьи символизируют людей, депортированных в Колумбию из-за продолжающегося военного конфликта.

На стенде галереи Лайла О'Рейчел (Санта-Доминго, Доминиканская республика) привлекала внимание и картина «День рождения. Пиньята» живущего в Бруклине уроженца Доминиканы Джеральда Эллиса. Динозавры, плывущие по небу белые облака и мальчик с игрушечным мечом в руке. Несмотря на фантастический сюжет, картина автобиографична. «Я ненавидел вечеринки в честь дня рождения и всегда старался держаться подальше от клоунов и пиньяты[1] — признается Эллис. — Думаю, этот смешной предмет, игрушка из бумаги, может негативно влиять на поведение ребенка, который после ее уничтожения будет прилагать максимум усилий, чтобы выяснить, что же находится внутри. Я считаю это ранним проявлением эгоизма».

Наиболее яркий пример эротики давала графическая серия «Прочти книгу, посмотри фильм» бразильского художника Винсента Гилла (галерея Нары Рослер, Сан-Паулу). Рисунки, выполненные индийской тушью на листах из книг по психологии, нечто вроде современной камасутры. Незарисованными остаются несколько слов, которые поясняют каждое изображение. Так, на одном рисунке изображен пенис, проникающий в вагину, на другом — обнаженная женщина, изогнувшаяся на кровати, и текст: «Волнение из-за порки».

На первый взгляд непримечательные работы мексиканского художника Хьюго Луго, выполненные на вырванных из блокнота страницах, представляют обычное смешение рисунка и коллажа. Но при более внимательном рассмотрении понимаешь, что это обманка. Здесь все написано маслом и акрилом на доске. Изображены одинокие, погруженные в задумчивость персонажи. Простые сюжеты наполнены философским смыслом. Так, на одной картине страницы записной книжки образуют бурный водоворот, в центре которого стоит босой мужчин со склоненной головой, держащий ботинки в руках. Название работы «Книга размышлений» говорит, что мы находимся в центре всего, что нас окружает. Другое, менее оптимистичное прочтение может быть таким: только время определит, когда нас засосет в круговорот небытия.

Инсталляция уроженца Венесуэлы, живущего в Майами модного дизайнера Николаса Фелисолы посвящена памяти мексиканской актрисы Марии Феликс (1914–2002). Известная своим самым преданным фанатам, как Ла Донья Феликс, она была мегазвездой в Центральной, Южной Америке и Европе 1940–1960-х годов. Снимаясь в фильмах Реньора, Бунюэля, Эмилио Фернандеса и Хуана Антонио Бардема, с такими великими актерами, как Россано Брацци, Витторио Гасман, Жан Габен и Ив Монтан, Феликс отказывалась работать в Голливуде, если для нее не сделают персональный огромный вход, большую дверь. Второе важное условие Ла Доньи — никаких малозначительных ролей. «Я родилась не для того, чтобы подносить корзинки», — говорила она.

В 2007 году Фелисола, посетивший аукцион «Кристи», стал обладателем самой большой коллекции нарядов кинозвезды от знаменитых дизайнеров. Среди них — Диор, Шанель, Карден и некоторые вещи самого Фелисолы, навеянные ролями Феликс. Во всю эту роскошь дизайнер облачил манекены. Кроме костюмов, шляп, украшений, аксессуаров актрисы Фелисола включил в инсталляцию и документальный фильм «Мария Феликс» Кармен Кастильо, построенный вокруг эксклюзивного интервью, в котором все еще блистательная 87-летняя Мария Феликс отвечает на вопросы неизвестного интервьюера.

Перевод с английского В. Хан-Магомедовой

[1] *Пиньята* – сюрприз на празднике – детская игрушка, красочно оформленная, из папье-маше, глины или бумаги, заполненная леденцами, сладостями, всякими безделушками. Ребенок с закрытыми глазами «нападал» на эту игрушку с палкой и разбивал ее. – *Прим. переводчика.*

Jessica Lagunas

LUNA PAIVA
2010

RAFAEL GOMEZ BARROS № 3
2010

MARIA FELIX
2010. Installation

Gill Vincente

◄ **READ THE BOOK, WATCH THE MOVIE**
2004

ВЕРА УВАРОВА: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖНИКА ЧЕРЕЗ АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ САМОАНАЛИЗА

Мария Чехонадских

В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ СЕТЕЙ и пассивного творчества миллионов пользователей фейсбука поколение молодых людей с раннего возраста учится культуре презентации себя. Подаренные родителями телефоны и камеры становятся инструментами социализации: фотографии загружаются в Интернет, а короткие наблюдения комментируются во френд-ленте. И если раньше документация повседневной жизни, самонаблюдение и фиксация мыслей имели сугубо интимный характер, то теперь они становятся частью публичной сферы. Фейсбук, таким образом, можно назвать машиной социальной адаптации, однако производство субъективности и вхождение в пространство социальной жизни порой неотличимо от стратегий маниакального нарциссизма, когда наблюдение и самонаблюдение превращаются в процесс наращивания символического капитала: пользователь получает дивиденды в виде наибольшего количества посещений и комментариев. И если в процессе первичной социализации доминирующее значение приобретают скорость и реакция, то в конечном счете речь уже не может идти о самопознании и чувствительности к Другому (своему ближнему). Познание может «застрять» на этапе самолюбования, и тогда весь мир может «схлопнуться» на закольцованной логике личных контактов. Как можно вырваться из холодного мира социальных сетей и преодолеть отчуждение и поверхностность коротких встреч и электронных коммуникаций?

Безусловно, миру высоких технологий мы обязаны демократизацией средств производства: отныне доступные по ценам камеры и возможность самостоятельной обработки изображений делают творчество массовым. И первое, что в этом виде творчества может быть подвергнуто критике, — изобилие изображений, симулирующих ту самую «схлопывающуюся» реальность. Чистая цифровая картина мира с ее звездным олимпом глянца, дизайна, аттрак-

циона и виртуализаци, все больше и больше походит на бесконечную карусель пиара и саморекламы. Молодые художники открывают пути к поиску альтернативной точки зрения и альтернативного ракурса. Вполне естественным желанием в данной связи стало стремление вернуться к онтологическим инструментам «познания» этого мира, дабы очистить его от тотальной дезинформации сетевого шума. Пожалуй, творческий путь молодого фотографа Веры Уваровой — пример, как новое поколение художников сегодня может обратить использование простого iPhon`a в сильнейшее оружие.

Ее первая выставка «8оо часов на спине с iPhone в руке. Как я родилась заново с помощью фотографии» представляла собой серию цветных фотографий, созданных в необычных обстоятельствах. Начало творческой деятельности молодой художницы совпадает с катастрофой. Тяжелое, полубессознательное состояние, обезболивающие, страх, невозможность двигаться и чувствовать собственное тело — экзистенциальная основа новой постшоковой субъективности, благодаря которой рождалось

нечто новое — художница Вера Уварова. Опыт ограничения функций тела, его внешние изменения (падение веса, бритая наголо голова, шрамы, синяки), а также изоляция и ежедневная борьба за жизнь были тщательно задокументированы на камеру iPhon`a.

Самоанализ превратился в нечто большее, он стал попыткой переосмысления себя и окружающего мира. Серия работ Веры Уваровой открывает горизонт для развития антропологического подхода в современной фотографии. В этой серии мы видим отдельные части тела, случайные объекты и фрагменты пространства, которые она могла заснять на расстоянии вытянутой руки. Беззащитность, фрагментарность воспринимаемой реальности, невозможность схватить мир целокупно из-за физических ограничений отбросили художницу в то место, из которого в принципе и начинается история формирования человека как такового. Это место французский философ Жак Лакан называл топологией воображаемого. Субъект воспринимает целостность своего тела только благодаря тому, что может соотнести и затем идентифицировать себя с Другим.

Наш опыт тела изначально дан нам в неструктурированной и расчлененной форме, мы можем видеть только отдельные фрагменты. Образ целостного тела впервые появляется, когда младенец видит себя в зеркале, и, оборачиваясь, глядит на взрослого, узнавая в нем себя. Только так, «воображаемо», мы сохраняем собственную целостность: «Воспринимающий субъект подобен завороженному Нарциссу, который думает, что он видит в зеркале собственное отражение, тогда как на самом деле транслируется другой, но этот другой становится тождественным «моему-я»[1]. Катастрофа вернула художнице ее оптическую чувствительность, когда такая воображаемая уверенность может быть поставлена под сомнение. Этот момент познания базовой человеческой онтологии и делает ее фотографии столь сильными и впечатляющими.

Камера действует в логике беспомощного тела, поэтому на фотографиях именно то, что видит глаз художницы. Такой прием называется subjective use of camera, когда аппарат продолжает взгляд субъекта. Подобные приемы используются в компьютерных играх, схожего эффекта достигает Ларс фон Трийер в съемке

свободной камерой. Вот мы видим ноги в гипсе, вот обритая голова в ссадинах, а вот больничные жалюзи, которые кое-как удалось запечатлеть. Художница словно атакует изнутри, с позиции личного и приватного, но делает это так, что зритель словно находится на месте автора. Происходит это оттого, что такое альтернативное забытое использование тела на самом деле дано нам в ежедневном опыте, который мы уже не можем отрефлексировать, и вот этот фрагментарный опыт становится доступным благодаря способностям камеры быть своеобразным расширением рук художницы.

В данном случае эффект присутствия уравнивает зрителя с позицией автора за счет инспектирующей и критичной по отношению к внешнему пространству камеры. Мы соглашаемся, сопереживаем и оказываемся вовлеченными: «Медиум есть нечто еще более близкое, более интимное для человека, чем все его «собственные» интенции, мнения и сознательно сформулированные сообщения: медиум есть наисобственнейшее человека. В этом смысле медиальная откровенность представляет собой глубочайшую форму откровенности вообще»[2]. Включенность за счет subjective use of camera усиливает способность зрителя к пониманию и приятию того, что изображено. Рождается нечто принципиально новое в восприятии фотографии — образ Другого как себя и себя как Другого. Так происходит становление интерсубъективной сферы.

«800 часов на спине с iPhone в руке. Как я родилась заново с помощью фотографии» оставляет также жизнеутверждающие впечатления, ведь процессы самопознания и самоконтроля в конечном счете приводят к полному выздоровлению художницы.

Именно с этого момента началась художническая субъективация автора. Мир распахнул свои двери для дальнейшего антропологического анализа. Можно сказать, что Вера Уварова перешла от анализа себя к анализу окружающей ее социальной действительности. Теперь банальный опыт путешествий становится для нее возможностью антропологических изысканий. Она исследует городскую архитектуру и пространство, окружающие ее ландшафты и повседневные сцены обычной жизни. Мы видим, что ее метод субъективной камеры продолжает развиваться и теперь, иногда фокус камеры направлен на собственное тело, когда, например, при фотографировании теней деревьев в кадр попадают ноги автора, а иногда значительную часть снимка занимает какой-то нелепый предмет, например, висящий красный шар в венской фотографии. Тело и его размещение в пространстве, таким образом, часто становятся лейтмотивом отдельных произведений.

Как тем не менее будет развиваться творческий метод Веры Уваровой, пока судить сложно. Художница переходит также к анализу окружающих ее людей, создавая теперь уже скорее психологические портреты. Этому способствует ее опыт путешествий, который дает ей возможность работать на территории непознанного социального и культурного пространства. Здесь используется вполне классический подход к методу съемки. Лица новых знакомых, с которыми она встречается, путешествуя, фиксируются на камеру, оставляя слепок впечатлений путешественника. Однако Вера преодолевает сразу две вещи, характерные для туриста: отчужденность и восторженность, когда обычно проявляется стремление к экзотизации. И действительно, ее снимки напоминают скорее опыт затяжных путешествий калифорнийских хиппи 1970-х годов (конечно, по духу, а не по стилистике). Атмосферу в чужом городе она фиксирует через собственное настроение и личный опыт, но происходит этот так, как будто она везде чувствует себя как дома. Социальное здесь представлено через общение с пространством и людьми. Мы встречаем даже характерные пейзажные фото, почти в духе подкрашенных красным кадров из фильмов Антониони. Когда художница обращает внимание на незнакомцев, ей удается фиксировать психологию их портретов. Фотографическая серия путешествий сочетает в себе путевые заметки и романтику «дорожных приключений».

Другая серия работ фиксирует формы жизни скейтерской молодежи, портрет этой среды передается через характерные жесты и мимику людей, а также идентитарные контексты, которые так важны для любой субкультуры — граффити, знаковая атрибутика (одежда, аксессуары), архитектура скейт-парков.

Использование фотографии как базового инструмента для самопознания может размыкаться в сторону большей открытости социальному миру. И недаром фотография стала одним из самых популярных медиа в среде художников 2000-х годов. Подобные явления свойственны всему пространству культуры — от массовых любителей мобилографии и ломографии до осознанного использования фототехники, когда идея простой документации повседневной жизни превращается в творческий метод, и этот подход выходит далеко за рамки любительского непрофессиоализма и игры в «сам себе режиссер». Авторы незамедлительно переходят на территорию современного искусства. «Глянцевый» мир трещит по швам. Такой онтологический подход имеет конкретные социальные последствия. Во-первых, удовлетворяется потребность субъекта в познавательной деятельности, во-вторых, в искусство возвращаются психологизм и в некотором смысле гуманизм, причастность и неотчужденность художника от окружающей реальности. Такого рода практики говорят о потребностях нового поколения к пересмотру границ мира, в котором существует современный человек. Фотографический метод самоанализа дает еще один шанс на переизобретение себя и культуры, в которой мы живем.

[1] См.: Лакан Ж. Семинары. Четыре основные понятия психоанализа. М., С. 83–86.

[2] *Гройс Б.* Под подозрением. М., С. 182

СРЕДА ОТВЕТСТВОВАНИЙ TRANSMEDIALE.11

Ксения Федорова

Photographer:
Jonathan Gröger

«Transmediale» — один из старейших и престижнейших международных фестивалей медиаискусства, который в этом году проходил в Берлине в 24-й раз.

Фестивали — это всегда повод встретиться с коллегами по цеху, обменяться опытом, в случае же медиафестивалей особенно важно многообразие форматов проектов, появление и анализ новых. Любой фестиваль, как правило, включает программы лекций, дискуссий, перформансов, воркшопов, концертов, выставок, видеопоказов, презентаций книг. «Трансмедиале» не исключение, однако очевидно, что акцент сделан на проекты по созданию инфраструктур социальной «реорганизации», веб-платформ, коммуникационных сервисов.

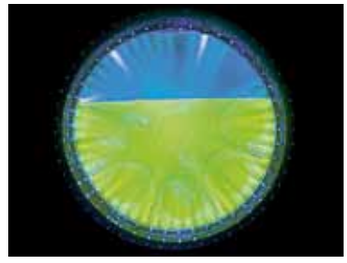
Коммуникативные процессы в условиях ускоряющихся и уплотняющихся потоков информации, глобальная связность и ее оборотная сторона — глобальный контроль стали главной темой фестиваля «RESPONSE: ABILITY» («Способность к ответу»). Как системы мобильности и взаимодействия способны породить новые жизнеспособные формы, «усиливающие уверенность в мыслях отдельных людей, переводящие к открытым структурам и потокам, которые представляли себе такие визионеры, как Маршалл Маклюэн [в честь его столетия специальная программа] и пионеры Интернета»?

Tina Tonagel

HIMALAYA VARIATIONEN
Performance

Herwig Weiser

AMBIGUOUS CUT INTO SPACE OF CONJECTURE (LUCIDPHANTOM MESSENGER #2)



Herman Kolgen

INJECT
Performance

Удачная площадка для исследования этих вопросов на практике — традиционная «Open Zone» в фойе HKW (Дом мировых культур, место проведения фестиваля) — территория для открытых студий, лабораторий, обменных и презентационных центров, вовлекающих в процесс активного действия, где конфигурацию уже существующих и живых сетей задает каждый участник. «Open Zone-Model of Responsible City» — собрание проектов не столько из области искусства, сколько медиаактивизма. Одно из нововведений этого года — представляемая в этой же зоне номинация — «Open Web Award». Ее цель — поддержка критических и инновационных проектов, использующих новые технологии для стимулирования методологий сотрудничества и развития потенциала Интернета как открытой системы для новых идей и практик. Главный приз получил Эван Рот/Evan Roth (которым он, правда, тут же поделился с соперниками) за «Анализ граффити / Язык разметки граффити» («Graffiti Analysis / Graffiti Markup Language») — открытый проект, изучающий движения при создании граффити.

Социальную окраску несли и проекты на выставке в «HacKaWay Zone» («hacker activism») — перформансы Paul Vanouse, HONF, Ubermorgen.com Christin Lahr, Ei Wada,Daito Manabe и др. В силу ли недостатка средств или за отсутствием других ярких предложений выставочная часть фестиваля многих искушенных оставила неудовлетворенными: возможно, хотелось большей визуальной интенсивности, концептуальной ясности и силы, искусства, а не социальной акции.

Так, более впечатляющими ока-

зались даже не произведения, выставленные на конкурс, а так называемая программа партнерских и «спутниковых» проектов — «The Secrets' Trilogy» Рейнольда Рейнольдса (видеосага о природе времени и подсознании всего живого), «Fingerprints…» Поля Вануза в «Schering Foundation» (проект про отпечатки пальцев и ДНК, обращающийся к проблеме достоверности научного метода и неоднозначности результатов), саунд-инсталляция «Extended Atmospheres» Яна-Петера Зонтага и Эдвина ван дер Хайде в Collegium Hungaricum Berlin, и другие.

Итог премии оказался довольно неожиданным — основная награда досталась группе индонезийских художников The House of Natural Fibre (HONF) за инсталляцию «Умная бактерия — Saccharomyces cerevisiae» — научно-исследовательский проект, который демонстрирует домашнее производство алкоголя в Индонезии и поднимает вопрос о пагубности этой традиции. (Наверняка «Брагофон» Михаила Креста в Берлине смотрелся бы столь же экзотично, как и бурлящие своим содержимым сосуды из Индонезии. Одним словом, российского зрителя этим не удивить…)

Намного остроумнее показалась критическая интервенция немки Кристин Лар «Сила дара: капитал — критика политической экономии» («MACHT GESCHENKE: Das Kapital — Kritik der Politischen konomie»). С 2009 года Лар ежедневно переводит 1 цент на счет немецкого федерального министерства финансов. В поле «Цель платежа» каждый раз помещаются 108 символов — часть работы Карла Маркса «Капитал — критика политической экономии». Со временем вся книга будет перенесена при помощи онлайновых банковских переводов на главный счет государства в федеральном банке.

Критико-аналитические интонации были также необходимым атрибутом конференционной части, объединившей известных медиаисследователей (Деррик де Керкоув, Тимоти Драккери), теоретиков перформативности (Филипп Аусландер), социального действия и веб-активизма (Алессандро Людовико), философов (Франко Берарди, Маурицио Лазаратто, Роберто Эспозито), художников и кураторов (Дрю Хеммет, Хит Бантинг, Тим Этчеллс, Йенс Хаузер) и других. Какие вопросы могут проявиться на стыке между искусством, рынком и политикой ризоматичной структуры современной социальной креативности? Какова биомедиальная политика в эпоху цифровой жизни (liveness)? Что происходит с телесной идентичностью и аффективными отношениями под влиянием активной биологизации коммуникативных технологий?

Вопросы соотношения идеи присутствия и телевизионных медиа разнообразно отразила и кино/ видеопрограмма фестиваля (куратор Марсель Швирин). Историю трансформаций можно было проследить, с советского фильма «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927) и трансляций первого немецкого телевидения (1930-40) и до уже классических работ об идентичности Лин Хершман Лизон (Lynn Hershman Leeson) и нового арабского видео.

Важным дополнением стала традиционная программа акустических и прочих перформансов, организованная «Club Transmediale» (CTM), которая поддерживала общую тему «Трансмедиале» 2011 — «#Live!?». По сути, это фестиваль в фестивале — со своей основательной конференцией на неустаревающую тему (в данном случае, что такое искусство «вживую», как сочетаются время появления и время восприятия, насколько «живы» самопорождающиеся технические системы и т.д.), насыщенной вечерней программой с участием ведущих электронных музыкантов, диджеев и виджеев, рядом выставок (в том числе завораживающая средовая инсталляция CinemeChamber с разнообразными аудиовизуальными «модулями», кураторы Наут Хьюмон, Эдвин ван дер Хайде).

Среди обилия артистического и интеллектуального материала взыскательный и пытливый посетитель, пожалуй, все-таки найдет для себя нечто, и ублажающее чувственность, и провоцирующее активную реакцию, и просто стимулирующее размышления об очередных аспектах медиации, об усложняющемся сцеплении порядков эстетического, политического, экономического и технического, о том, как относительна в этих взаимодействиях роль художника — от первооткрывателя и действительно имеющего влияние актора до стороннего комментатора, задающего своими творческими экзерсисами планку лишь для желающих ее иметь.

Rosa Menkman

COLLAPSE OF PAL
Performance

Ei Wadar

BRAUN TUBE JAZZ BAND
Performance

Herman Kolgen

DUST
Performance (Opening Night)

Cécile Babiole + Vincent Goudard

DONJON
Performance

САЙНС-АРТ: ДРУЖЕСТВЕННЫЙ ИНТЕРФЕЙС НАУКИ

Тамара Зиновьева

В центре современного искусства «Винзавод» с 1 по 17 апреля 2011 года проходила научно-популярная интерактивная выставка «Жизнь. Версия науки». Это мероприятие в рамках Второго Международного фестиваля популярной науки фонда Дмитрия Зимина «Династия». Экспозицию разработали архитекторы из Самары Александр и Ольга Филимоновы. В создании выставки приняли участие известные зарубежные и российские художники, работающие в области science-art: Луи-Филипп Демерс (Сингапур), Леонел Моура (Португалия), Ральф Бекер (Германия), Бьен Сэм Чжон (Южная Корея), Джулиан Оливер (Новая Зеландия), Каролина Собечка (США), Масато Секине (Япония), Джейми О'Ши (США), Дмитрий Булатов, Алексей Чебыкин, Дмитрий Каварга, Елена Каварга, Владимир Григ, Евгений Стрелков, Максим Лущик, Ева Дегтярева, Семен Мотолянец (все — Россия).

Симптоматично для нашего времени, что популяризация науки не обходится без участия современного актуального искусства, способного буквально все на свете использовать для создания арт-объектов. Симбиоз науки и искусства нужен не столько искусству, не испытывающему дефицита в материалах, идеях и выразительных средствах, сколько науке.

PR науки переживает сейчас проблемный период. Наука утратила в ценностной системе человечества позитивность, которую имела, например, у нас в 1960-е. Тогда функцию адаптации науки в массовой культуре выполняли книжки издательства «Наука» — единственно недефицитное, но качественное чтиво советской эпохи, научная фантастика, кино про физиков. Из пластических искусств — идеализированные фигуры ученых в окружении реторт и прочей соответствующей атрибутики на плакатах, фресках и мозаиках, космические и подводные мотивы в декоративно-прикладном искусстве... Традиционные средства пропаганды научных знаний опирались на наличествующее положительное, энтузиастское отношение общества к науке, артикулировали витавшие в атмосфере романтику научного поиска, пафос новых открытий, безусловное доверие и наивное упование на нее в плане решения социальных проблем.

Сегодня же очевиден разрыв между неискушенным пользователем научных продуктов и собственно наукой, разработчиком этих продуктов. Популярное знание подменяется наукообразной мифологией. Возникает общественное недоверие к науке и ее достижениям. Пример тому — страх перед андронным коллайдером: никто толком не знает, что это такое, но все обуреваемы апокалипсическими страхами.

Задача сегодняшнего научного популяризаторства — приблизить современную научную картину мира к пониманию массовой публики. Традиционные средства не выдерживают конкуренции с массовой визуальной культурой, как реальной, так и виртуальной. Последняя посредством шоковых или соблазнительных форм и образов создает либо монструозный, либо рекламно-гламурный образ науки, далекий от ее реального состояния и проблематики.

И вот заинтересованные инстанции обратились к современному актуальному искусству с социальным заказом: реклама науки средствами самой науки. Наука и искусство интегрируются в некую синтетическую коммуникативную технологию под названием «science-art». Сайнс-арт — это искусство, научное по материалам, технологиям, форме и содержанию.

Тему выставки на «Винзаводе» устроители обозначили широко — жизнь. Экспозиция визуализирует это понятие в актуальной трактовке биологии, генетики и психологии — через прямое взаимодействие зрителей с современными научными методами исследования и представления научных знаний. По словам организаторов, выставка представляет собой научно-популярную лабораторию с элементами science-art. Художественная составляющая экспозиции по-разному и в разной степени реализуется в зависимости от жанровой принадлежности экспонатов — наглядных пособий, демонстрационных моделей или объектов, имитирующих жизнь техническими способами.

Мультимедийные наглядные пособия — презентации, видеофильмы, компьютерные игры — в последнее время стали обыденной оснасткой школьного образования. Выставочная ситуация ставит перед разработчиками таких продуктов дополнительное требование: превратить учебное пособие в занимательный и эстетически полноценный аттракцион. Мало просто показать мультимедийный продукт на мониторе, надо дать публике поиграть джойстиком. Интересны средовые, объемно-пространственные решения, вовлекающие зрителя в таинственную атмосферу типа «наука умеет много гитик». Однако элемент завлекательности при сообщении зрителю некоторой суммы научных знаний еще не делает экспонат выставки арт-объектом. Художник добавляет к научной информации содержание от себя — ассоциативное, эмоциональное. Именно это дополнительное содержание решает популяризаторскую сверхзадачу мероприятия.

Два объекта из разряда наглядных пособий представляют два полюса художественных решений. Сами посудите, какой более адекватен смысловой задаче выставки.

Вот объемная демонстрационная установка — модель живой клет-

ки («Клетка крупно». Евгений Стрелков, Дмитрий Хазан). Огромный неровный шар висит в темноте, на него с двух точек проецируется видео настоящей клетки. Клубится цитоплазма, пульсируют рибосомы и митохондрии, сливаются и делятся хромосомы. Клетка уподобляется планете в космическом пространстве. Возвышенный, мистический, богатый ассоциациями образ утверждает ценность и величие жизни.

А вот оснастка выездной лаборатории — разложенные на подиуме устройства, инструменты, пробирки и тому подобное, включая живых подопытных мышей в клетках. Мышек жалко: во имя науки их истязают холодными жесткими штуковинами. Ознакомление с современным исследовательским оборудованием сопровождается диссонансной нравственной нотой.

Другой жанр — интерактивная демонстрационная модель какого-либо жизненного процесса. Реальная жизнь, вступая во взаимодействие с установкой, вызывает в ней отклик. Искусство осуществляется в материале самой жизни и в материале науки, практически используя ее наработки.

Прикладываешь руку к электрической машинке, она начинает гудеть, оживает, мелодично звякая колокольчиками, подрагивая оголенными микросхемами и миниатюрными противовесами, ажурная конструкция из тонких реек. Тень ее падает на экран, показывающий видео некой органической ряби. Звуки конструкции соответствуют биометрическим показаниям, снимаемым прибором с ладони человека. Архитектурно-музыкальная установка эстетизирует акт снятия этих самых биометрических показаний.

Иной раз арт-объект опровергает научный постулат. Например «Иллюзия цвета» (Семен Мотолянец). Красный помидор и красный куб освещаются попеременно обычным и синим светом. В пояснении к экспонату сказано, что в синем свете куб должен почернеть, а помидор остаться красным — из-за константности восприятия предметной окраски (помидор обязан быть красным при любых обстоятельствах). Выходит же наоборот: помидор чернеет, а куб сохраняет некоторую красноватость. Арт-прикол состоит в расхождении научного пояснения и визуального эффекта: либо наука неправильная, либо неправильный зритель.

«Модель биометрических отражений» (Дмитрий и Елена Каварга) построена на технологии «детектора лжи»: датчики фиксируют температуру тела, влажность ладоней, пульс, биотоки мозга и еще что-то — и передают импульсы на детали конструкции, заставляя их двигаться, звучать. Смысл установки — в пластической реализации идеи. От взаимодействия с датчиками оживают технноморфные фигуры — живописно скомпонованные, феерически подсвеченные кубики, палочки, ниточки, помещенные внутрь прозрачной амебообразной оболочки, которая холодна и неподвижна. Вывод двусмыслен: органика являет собой начало косное и безжизненное, живут же проекции разума, теории и концепции жизни — хрупкие и трепетные, уязвимые, зависимые от физиологических факторов. Претензии на глубокомысленность, несомненные пластические достоинства объекта делают его фактом искусства.

Еще один жанр сайнс-арта — моделирование жизни техническими способами. Возможны два подхода к моделированию: по образу и по подобию.

Пример первого — анимированная 3D-собака (SNIFF. Каролина Собечка). Она ведет себя, как настоящая и реагирует на жесты зрителя перед интерактивной доской (впрочем, набор ее поз и движений ограничен). У таких штуковин быстро пропадает эффект чуда. Построить, анимировать и запрограммировать трехмерную модель сегодня под силу школьнику. Но ведь сложность техники и программирования — не показатель художества.

Эффект моделей жизни по принципу подобия достигается за счет контраста технического обличья и органического поведения объекта. Основной признак жизни — произвольное изменение системы, немеханическая — вариативная реакция на внешние воздействия.

В «Инкубаторе жизни» (Владимир Григ) самопроизвольно движутся, питаются и размножаются двумерные компьютерные букашки, которых можно гонять по монитору пальцем.

Не очень сложен в техническом отношении и кибербалет «Девушки Тиллера» (Луи-Филипп Демерс), продемонстрированный на открытии выставки. Однако простота сборки и программирования в этой акции — момент художественный. Роботы-танцовщицы принципиально не антропоморфны. Т-образные палочные фигуры на шарнирах и колесиках дрыгаются, топчутся, сгибаются, распрямляются, падают, встают, реагируя на свет и звук, изменения которых произвольно задаются операторами. Начинают танец роботы синхронно, как на физкультурном параде, но вскоре строй распадается, мизансцена приобретает хаотичность, движения — паническую конвульсивность; фигуры начинают вести себя самостоятельно, вступают в неожиданные взаимодействия... А в уме зрителя — поток аллюзий и ассоциаций философического направления. Роботам аплодируют, как живым. Получился емкий художественный образ жизни, цивилизации, социума.

Критерий принадлежности к арту — мысленно представить объект вне научно-популяризаторского контекста. Сохранит ли он выразительность, вещательную способность? Возможно ли иное, необязательно научно-популярное его прочтение?

Мораль выставки: сайнс-арт, претендующий на статус искусства, не только использует разработанные наукой технологии, не только наглядно разъясняет научные знания и даже не только философствует на научные темы. Сайнс-арт, будучи по содержанию шире и глубже науки, выводит зрителя на новый уровень осмысления действительности и себя в ней. И главное, решает эти задачи специфически художественными средствами — средствами пластической метафоры.

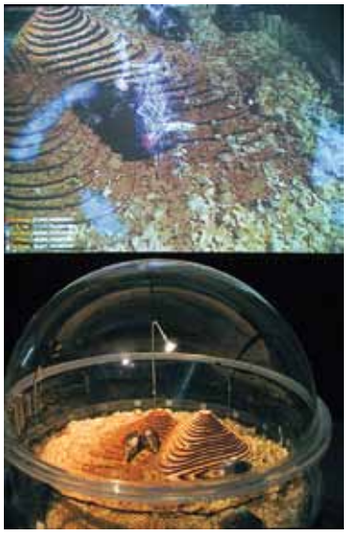


Фото Светланы Гусаровой

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ ИСПАНСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ

Юлия Логинова

Вслед за Токио, Пекином, Стамбулом, Миланом, Брюсселем, Будапештом и Мадридом 20 ведущих испанских дизайнеров показали во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства по одной работе — платью, на создание которого каждого из них вдохновило какое-либо произведение испанского или русского писателя. Выставка «20 костюмов для России. Испанские дизайнеры — диалог с литературой» организована Испанским институтом внешней торговли (ICEX), Министерством культуры Испании, Институтом Сервантеса и Ассоциацией модных дизайнеров Испании (ACME) и экспонировано в Москве в рамках празднования официального Года Испании в России-2011.

Все участники выставки — обладатели многочисленных международных призов и лауреаты международных конкурсов. Опытные художники с явным воодушевлением создавали текстильные парафразы литературных сюжетов. Агату Руис де ла Прада (Agatha Ruiz de la Prada), Роберто Верино (Roberto Verino), Лидию Дельгардо (Lydia Delgardo), Кусто (Custo), Хуана Дуоса (Juan Duyos) вдохновили произведения Мигеля де Сервантеса, Льва Толстого, Антона Чехова, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Габриэля Гарсиа Маркеса, а также менее у нас известных, но весьма почитаемых в испаноговорящих странах Карлоса Фуэнтеса, Антонио Гамонеды, Анны Марии Матуте, Мигеля Делибеса. Так, Энрико Лоэв вдохновлялся фантазией Дон Кихота о своей Прекрасной Даме: «…могу вам сказать, что зовут ее Дульсинея. Родилась она в одном из селений Ламанчи, а именно в Тобосо. Она моя королева и госпожа, следственно, по меньшей мере принцесса. Обаяние ее сверхъестественно, ибо в ней воплощены все невероятные и воображаемые знаки красоты, коими наделяют поэты своих возлюбленных: ее волосы — золото, чело — Елисейские поля, брови — радуги небесные, очи ее — два солнца, ланиты — розы, уста — кораллы, жемчуг — зубы ее, алебастр — ее шея, мрамор — перси, слоновая кость — ее руки, белизна ее кожи — снег, те же части тела, которые целомудрие скрывает от людских взоров, сколько я понимаю и представляю себе, таковы, что скромное воображение вправе лишь восхищаться ими, уподоблять же их чему-либо оно не властно…» Энрике Лоэв («Loewe» — одна из старейших в мире фирм по изготовлению предметов роскоши, основана Энрике Лоэвом Роессбергом в Мадриде в 1846 году) посчитал, что подобному описанию будет соответствовать маленькое, скромное черное платье чуть выше колен, без рукавов, с открытыми спиной и грудью. Видимо, чтобы помимо вышеописанных прелестей несчастный влюбленный мог восхититься и остальными.

Хуан Дуос заинтересовался описанием Анны Карениной у Л.Н. Толстого «… Другая лампа-рефлектор горела на стене и освещала большой во весь рост портрет женщины, на который Левин невольно обратил внимание. Это был портрет Анны, деланный в Италии Михайловым… Левин смотрел на портрет, в блестящем освещении выступавший из рамы, и не мог оторваться от него. Он даже забыл, где был, и, не слушая того, что говорилось, не спускал глаз с удивительного портрета. Это была не картина, а живая прелестная женщина с черными вьющимися волосами, обнаженными плечами и руками и задумчивой полуулыбкой на покрытых нежным пушком губах, победительно и нежно смотревшая на него смущавшими его глазами». Испанский дизайнер решил, что Анне Карениной больше всего подошло бы платье-туника цвета перванш с желтыми деталями, напоминающее одеяние папуаски. Прозрачный капрон как бы прикрывает грудь, спину, ноги, а в качестве завершающего штриха придуман желтый стоячий воротник для посещения воскресной службы.

У Роберто Верино платье вышло белым и прозрачным, как каменная соль, благодаря ассоциации с «Лотовой женой» Анны Ахматовой: «И праведник шел за посланником Бога,/ Огромный и светлый, по черной горе./ Но громко жене говорила тревога:/ Не поздно, ты можешь еще посмотреть,/На красные башни родного Содома,/ На площадь, где пела, на двор, где пряла,/ На окна пустые высоко-

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1. Agata Ruis de la Prada
2. Ailanto
3. Amaya Arzuaga
4. Ana Locking
5. Angel Schlesser
6. Custo Barcelona
7. David Delfin
8. Devota & Lomba
9. Hannibal Laguna
10. Jes s del Pozo

го дома,/ где милому мужу детей родила./ Взглянула — и, скованы смертною болью,/ Глаза ее больше смотреть не могли;/ И сделалось тело прозрачною солью,/ И быстрые ноги к земле приросли».

Аннибал Лагуна обратилась к стихотворению поэта, эссеиста и переводчика и одного из самых узнаваемых голосов испанской поэзии XX века Хосе Анхеля Валенте («Простертый»: «Прильнуть к тебе, лежать поверх, приникнув,/ как ящерка на солнце в день печали./ Глухие всхлипы задувает ветер,/ и плющ уже оплел/ лодыжки статуй,/ твоя рука найдет меня на ощупь,/ пока я сплю,/ к твоей приникнув коже»). Текстильные ассоциации приобрели вид роскошного золотого вечернего платья в пол в стиле а-ля ар-деко. Ане Локинг (Гонсалес) ее платье навеяло стихотворение поэтессы Ольвидо Гарсиа Вальдес «Та мошка, что назойливо кружила»: «Поздно вечером/ в свете ночных фонарей/ по набережной проходит женщина/ с тяжелой сумкой./ Блондинка в чем-то светлом./ Как похожа она/ на сестру моего отца,/ но та давно умерла,/ а мне сейчас ровно столько, сколько ей когда-то./ Она была неболтлива». Дизайнер создала в ответ на эти строки длинное, красное, со сложными разрезами на груди и плиссе платье.

А вот Лемоньез заставил лучи мартовского солнца у Антона Чехова в «Учителе словесности» («…Мартовское солнце светило ярко, и сквозь оконные стекла падали на стол горячие лучи. Было еще только двадцатое число, но уже ездили на колесах, и в саду шумели скворцы. Похоже было на то, что сейчас вот войдет Манюся, обнимет одною рукою за шею и скажет, что подали к крыльцу верховых лошадей или шарабан, и спросит, что ей надеть, чтобы не озябнуть. Начиналась весна такая же чудесная, как и в прошлом году, и обещала те же радости…») светиться на зелени чудесного летнего платья. Забыв, правда, что март в Испании и описанный русским писателем март в России — все же большая разница.

Вот цитата из «Ста лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса: «…В этот миг начал дуть ветер, слабый еще только поднимающийся ветер, наполненный голосами прошлого — шепотом старых гераний и вздохами разочарования, предшествовавшими упорной тоске. Аурелиано его не заметил, потому что как раз в ту минуту обнаружил первые признаки собственного существа в своем похотливом деде, позволившем легкомысленно увлечь себя в пустыню миражей на поиски красивой женщины, которой он не даст счастья. Аурелиано узнал его, пошел дальше тайными тропками своего рода и наткнулся на то мгновение, когда был зачат среди скорпионов и желтых бабочек в полумраке купальни, где некий мастеровой удовлетворял свое сладострастие с женщиной, отдавшейся ему из чувства протеста. Аурелиано был так поглощен своим занятием, что не заметил и второго порыва ветра — мощный, как циклон, этот порыв сорвал с петель двери и окна, снес крышу с восточной части галереи и разворотил фундамент. К этому времени Аурелиано узнал, что Амаранта Урсула была ему не сестрой, а теткой и что Фрэнсис Дрейк осадил Риоачу только для того, чтобы они смогли искать друг друга в запутанных лабиринтах крови до тех пор, пока не произведут на свет мифологическое чудовище, которому суждено положить конец их роду». Эти строки вдохновили Девота&Ломба на создание очень красивого яркого лимонно-желтого платья-драпировки, волнами обвивающего пластиковое тело манекена.

Конечно, во времена Н.В. Гоголя не нашлось бы ни одной дамы, осмелившейся бы прогуляться по Невскому проспекту в платье, которое придумал Анхель Шлессер по «Петербургским повестям». И Снежная королева из одноименного рассказа Кармен Мартин Гайте непременно замерзла бы в платье от Мигеля Паласио. А вовсе еще «не старая рухлядь» 49-летняя героиня «Праздника козла» Марио Варгаса Льоса вряд ли решилась бы в собственный день рождения нарядиться в пластиковое прозрачное платье-пакет, наполненное разноцветными шарами, от Агаты Руис де ла Прада.

Интеллектуальный задор модельеров не может оставить равнодушным, так же как и прекрасно сделанная экспозиция (чего в случае с выставкой костюма крайне сложно добиться). А еще то, что вряд ли хоть одна здравомыслящая женщина откажется от появления в обществе в литературном платье от хорошего дизайнера. Да и вообще, почему бы хоть на время не стать Анной Карениной или женой Лота, особенно если тебе это ничем не грозит.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

11. Juan Duyos
12. Juanjo Oliva
13. Lemoniez
14. Loewe
15. Lydia Delgado
16. Miguel Palacio
17. Miriam Ocariz
18. Roberto Torrettaa
19. Roberto Verinoa
20. Victorio & Lucchino

ИСПАНСКИЙ МАРШРУТ

Виктория Хан-Магомедовая

Сергей Наумов
АНГЕЛ-КОТ
1992. Оргалит, смешанная техника

Дмитрий Плотников
ФРУКТЫ. ИЗ СЕРИИ «la boqueria»
2009. Холст, акрил

Дмитрий Плотников
ЛОДКА
2011. Холст, акрил

Испания вдохновляет многих художников. На выставке в выставочном зале Института Сервантеса в рамках Года Испании—России три московских художника Клара Голицына, Сергей Наумов и Дмитрий Плотников, люди абсолютно разные как по возрасту, так и по творческим устремлениям, демонстрируют свое отношение к природе, архитектуре, людям, жизни в Испании.

Голицына сотворяет в своих «пластических партитурах» некие структуры, живущие по своим законам. В присущей ей манере игры и импровизационности тонко и изобретательно обыгрывает она в «Испанской серии» горизонтальные, вертикальные, кривые линии. Хочется вслушиваться в эту графику: их силовые линии устремляются в разные направления и в результате сотворяют образ архитектурного сооружения, улицы, среды, пребывающей в постоянных трансформациях.

Толедо — это нечто особенное. Как приятно пройтись по чуждым суете монастырским кварталам и насладиться покоем серебристых ночей, именно в закатных лучах город обретает неясные волшебные очертания. По-своему передала все это Голицына в своих творениях. Разнонаправленные линии, взаимодействующие формы, разнородные элементы соединяются в единое целое в общем ритмическом движении. Законченность работам придают повторяющиеся модули, и шарнирные элементы, придающие композициям маятниковый ритм.

В «Испанской серии» динамические композиции обладают особой энергетической наполненностью. Всегда непредсказуемая Голицына являет на суд зрителей новые грани визуального проявления своих творческих озарений.

Наумов ведет диалог с испанскими художниками — Пикассо, Миро. Хотя Миро и причисляют к сюрреалистам, в его творчестве есть элементы примитивизма, личной мифологии и магии и новаторские находки в абстрактном искусстве. Именно это и привлекает Наумова, разработавшего свою систему символизации примитивного. Отзвуки древних ритуалов — тотемы, демонические, пугающие персонажи, мистика и магия — все это в работах художника («Иноверцы и зло», «Хозяин гор», «Ангел-кот») служат для обличения зла.

В его картинах нет любования примитивным. Зло существует, оно повсюду, даже внутри нас, с ним приходится постоянно соприкасаться. Наумов выстраивает мир, исполненный мистических предзнаменований, загадочные маски напоминают о старых ритуалах для изгнания зла у примитивных народов, отголоски шаманских практик и ритуалов индейцев. Наумов успешно перерабатывает этнический материал народов доколумбовой Америки, вычленяя некие знаки, элементы. Таинственным, мистическим характером обладают не только изображения, но и сам акт живописания.

В каждой работе есть зашифрованное послание, прочитать которое может только посвященный. Плотникова интересует и повседневная жизнь Испании. Кажется, он изучил ее глубоко изнутри, открыл нечто новое и в визуальной форме показал характерные особенности испанцев, смог открыть в них нечто новое, неожиданное («Лодка 1У», «Cabras mallorquinas», «Рыбы», «Час совы»). В разных жанрах — пейзаже, натюрморте, жанровой композиции — запечатлен миг, когда все обретает бытие, ибо взгляд художника становится действием. Он ощущает хрупкое и эфемерное равновесие между бытием и мгновением. Цветовой строй некоторых испанских работ своей пластической безусловностью подобен некой формуле, сгенерированной художником и то же время естественно и органично порожденной испанской природой и жизнью.

ЧБ СПБ

Александр Дашевский

Современное искусство вступало в СССР — Россию как передовой отряд демократических свобод и либерализации жизни страны. Художники с радостью впитывали новые виды искусства. Отечественное культурное сообщество чаяло слияния с мировым, стремилось перенять язык, темы, стать частью большой инфраструктуры.

Аня Желудь
КАЛЯКА-МАЛЯКА
2009, Металл

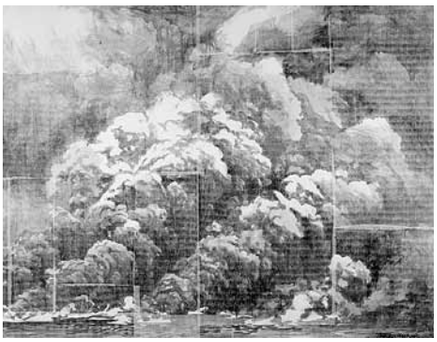
Раскрашенный в цвета импортных упаковок веселый художественный произвол конца 1980-х — середины 1990-х стремился выплеснуться за любые границы — залов, профессиональных союзов, географических привязок, жанров. Искусству хотелось прямого контакта со зрителем, полной свободы. Ирония и драйв повсеместно с шипением растворяли любые препоны, регуляторы, ограничители. Художники с радостью вторгались на территорию дизайна, политики, моды, имиджмейкерства, глянцевых журналов, средств массовой информации.

По мере того как пульс времени ослабевал, демократические иллюзии развеивались, художественная активность ослабевала вместе с интересом мира к российскому искусству, апроприаторы становились объектами апроприации, их стратегии перенимали политики. Искусство быстро перестало задавать тон в смежных областях, наоборот, нарождающийся рынок стал пользоваться статусом искусства в качестве маркетингового и PR-инструмента.

С середины 2000-х происходит усиление государственного вмешательства в разные сферы общественной жизни. Ограничение свободы высказывания, сращивание искусства с шоу-бизнесом, пассивность социума, разочарование в возможности искусства воздействовать на окружающую действительность — все это вынудило художников переместить центр тяжести во внутреннее пространство. Для одних это послужило стимулом исследовать домашнюю, приватную, независимую от внешней среды территорию. Для других спасением от надвигающегося застоя оказалась сфера воспоминаний, индивидуальной и культурной памяти. Иные отправились во внутреннюю эмиграцию в поисках универсальных ценностей или начал, не подверженных действию времени, моды и политики.

И для многих симптомом перехода из общественного в частное стал отказ от колорита. Цвет узурпирован сферой рекламы и индустрией глянца. Экономия изобразительных средств, в том числе цвета, отдаляет художника от границ шоу-бизнеса и фиксирует в эстетическом пространстве. Взгляд, устремленный в прошлое, также становится черно-белым зрением. В тот период, когда не было ни билбордов, ни яркой одежды, ни сияющих машин, закладывались основы цветовосприятия большинства российских художников.

На выставке в галерее «Expo-88» можно было убедиться, что серый в роли качественного прилагательного описывает текущий момент в искусстве лучше всего.



Виталий Пушницкий
ОДНАЖДЫ-7
2010. Холст , масло, калька

Илья Гапонов и Кирилл Котешов
ОДИССЕЯ
2009. Холст, кузбасслак

Петр Швецов
КРАСАВИЦЫ
2008. Холст, масло, акрил

ТЕХНОБИОТВАРЬ, ИЛИ КАК КРЫСИНЫЙ МОЗГ И РОБОТ ВМЕСТЕ РИСОВАЛИ

«Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии». Том 1. Составление и общая редакция Дмитрия Булатова, 196 с., книга + 2 DVD-ROM — коллекция фильмов. Калининград: КФ ГЦСИ, 2009. ISBN: 978-5-94620-054-7. При поддержке Министерства культуры РФ, фонда некоммерческих программ «Династия» Дмитрия Зимина и Фонда Форда (Московского представительства).
Сайт проекта: http://www.videodoc.ncca-kaliningrad.ru/

Представьте себе: через 50—100 лет ваши правнуки с нетерпением ждут новых подарков к дню рождения. А вы в качестве бессмертной цифровой личности (ваше сознание оцифровано еще при жизни) заказываете им по Сети то, о чем они мечтают уже целый месяц. И вот новенький биоконструктор с новейшим супермикрокомпьютером для оцифровки работы мозга живых существ наконец-то в их руках! Они быстро создают генетическую модель карликового бронтозавра и закачивают ему оцифрованное сознание кота.

Увы, это не совсем фантастика. Например, ученые и художники из австралийской лаборатории «SymbioticA» уже несколько лет учат нейроны крысиного мозга управлять через Интернет роботом-художником. Книга «Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии» (том 1), изданная Калининградским филиалом Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), представляет собой коллекцию документов — фотографий, видеофильмов, описаний, — на основе которых читатель и зритель смогут составить весьма подробное представление о современном художественном авангарде. Составил и отредактировал коллекцию куратор ГЦСИ Дмитрий Булатов. Он собрал материалы, представляющие творчество современных авангардистов, работы которых основаны на передовых достижениях науки — биологии, генетики, информатики, физики, химии, исследований искусственного интеллекта. Здесь вполне уместно определение данного направления или тенденции в современном искусстве как Science Art, сколь подозрительным ни показался бы этот термин. Проект получился необычным и инновационным (не случайно он уже успел получить национальную премию «Инновация» в искусстве). К самому печатному изданию, достойному всяческих похвал за качество формальное и содержательное, прилагается 2 DVD с сорока пятью фильмами, каждый из которых подробнейшим образом документирует разработку и создание художественных проектов, описанных в книге. Необходимость фильмов очевидна, поскольку подобное концептуальное искусство нельзя понять без знания предпосылок его создания — научных, технологических, эстетических. Искусство, в котором время и процесс важнее произведения, документы о процессе становятся частью художественного проекта.

Перед нами (пост)книга в том смысле, что видеодокументация, к ней прилагаемая, очевидно, столь же, а то и более, важна, чем традиционный печатный материал. Однако в некотором отношении мы можем сказать, что перед нами неокнига — образец печатной культуры, рассказывающий о тенденциях и процессах, которые заставляют усомниться в печатной культуре и ее релевантности в мире телематики, виртуальной реальности и биотехнологий.

Поразмышлять об «Evolution haute couture» будет интересно всякому читателю, но основную аудиторию эта книга скорее всего приобретет среди профессионалов от искусства, науки и образования. Кураторам будет любопытна экспозиция техноавангарда в современном музейном деле. Историки искусства, культурологи и критики найдут материал для исследования, дискуссий и профессионального «стеба». Ценители искусства и меценаты откроют для себя интереснейшее поле современного искусства.

Каждый документ, каждая история в полной мере достойны внимания. Гибридные рыбки-роботы американца Кена Риналдо и ходячая роботоголова знаменитого австралийца Стеларка в одинаковой степени оригинальны и отражают развитие роботизированной скульптуры, имеющее достаточно долгую историю. А вот вживленное в предплечье все того же Стеларка искусственное ухо, выращенное из стволовых клеток, способно вызвать глубочайший эстетический и психологический шок — именно тот эффект, которого ждут от подлинного авангарда. Танцующие роботы (Билл Ворн) и роботы, рисующие с помощью биологического «привода» мух (Дэвид Боуэн) или крысиных нейронов (SymbioticA); любвеобильные роботы, совокупляющиеся публично (Поль Граньон); роботизированное управление мышцами человеческого лица (Артур Эльсенар); виртуальные графические существа, изучающие нас в поисках контакта подобно инопланетному разуму (Мауро Аннунциато и Пьеро Пьеруччи).

Зрителю и читателю предлагается пережить сложную гамму душевных движений. Вероятно, будет трудно преодолеть грустную симпатию к роботу-поэту ПАКО (Карлос Корпа), бездомному попрошайке с искусственным интеллектом вместо поэтической души, создающему творческую атмосферу в любом месте, где он появляется на своей инвалидной коляске. Высокоразвитую интеллектуальную брезгливость может вызвать «Ноев ковчег» (проект TC&A) — образец «влажного искусства», собравший в одном экспериментальном биорезервуаре живые клетки и ткани различных организмов. Непередаваемые гендерные волнения скорее всего спровоцирует коллекция девственных плев под названием «ГимНекст» (Джулия Редика), искусственно выращенных из вагинальных клеток художницы с добавлением крайней плоти новорожденного, бычьего коллагена и тканей гладкой мышцы аорты грызунов.

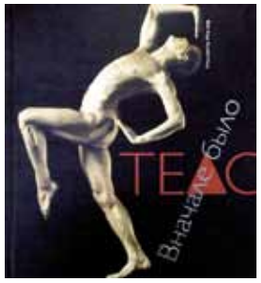
Однако было бы несправедливостью считать эту работу только книгой-архивом, книгой-документом, книгой-каталогом. Читатель найдет здесь вполне проработанную и прочувствованную критическую позицию составителей и комментаторов, среди которых Рой Эскот, один из авторитетнейших экспертов в области техноавангарда. Эскот выступает в роли подвижника, теоретика и пропагандиста телематической эры, которую предвкушает и в которую ведет нас технобиоавангард. Дмитрий Булатов занимает более взвешенную позицию, усматривая в усилении технологической доминанты современной цивилизации как позитивный прогрессивный импульс модернити, так и сокрушительный удар по свободе человека.

Подобной литературы на русском языке не существует, как не существует и в нашей стране подобного художественного движения. «Evolution haute couture» — это серьезный впрыск интеллектуального кислорода в отечественную традицию обсуждения и понимания современного технологического искусства. Российский ценитель современного искусства и широкая публика могут узнать об эстетике искусственной жизни, например, из предыдущей антологии Булатова «Biomediale. Современное общество и геномная культура» (Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/). Этот объем, конечно, пока нельзя сравнивать с англоязычной книжной серией Леонардо от MIT Press, выходящей в США уже много лет и задающей интеллектуальную моду в этой области. Однако у Дмитрия Булатова и его коллег есть все шансы создать оригинальную и самобытную российскую (пост)книжную серию, посвященную художественному техноавангарду.

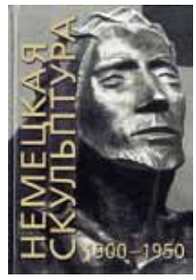
В своей последней книге «Творец и робот» (MIT Press, 1969) Норберт Винер обсуждает аналогии кибернетической науки и религиозного понимания творения. Он ввел понятие «ограниченный творец» как кибернетический аналог божественной силы, вынужденной признать автономию своего творения и необходимость вступить с ним в свободную игру. Достижения современного человека в области информационных и биотехнологий все убедительнее указывают на приближение homo sapiens к роли ограниченного творца уже не только в мире машин, но и в мире живой биологической материи. В какую игру он вступит со своими все более автономными биотехнологическими тварями? Куда приведет нас эволюция haute couture? Попытаемся найти ответ у новых техноавангардистов. Истина искусства часто обнаруживается в фактах не столь уж далекого будущего.

«ГИЛЕЯ» РЕКОМЕНДУЕТ

Книжный магазин «Гилея», расположенный в здании ММСИ на Тверском, 9, представляет еще несколько любопытных «экспонатов» из своей «коллекции». Постоянно пополняемое собрание формируется по большей части из книг, посвященных искусству во всех его проявлениях, причем иностранным образцам уделяется не меньше внимания, чем отечественным. Любые соображения относительно работы магазина, ассортимента, культурных мероприятий можно высказать посредством электронной почты: info@gileia.org.



Мислер Н.
Вначале было тело.
М.: Искусство–XXI век, 2011
Еще совсем недавно о том, как серьезно занимались в молодой Советской России динамическим искусством, о том, насколько прочно американская система «тейлоризма» связывала театральные изыскания Мейерхольда с протоиндустриальными озарениями Гастева, знали в основном лишь специалисты. Да и сегодня статьи на эту тему можно пересчитать по пальцам. Монография же итальянского исследователя, профессора Неаполитанского университета l'Orientale Николетты Мислер — единственная в своем роде. На основе большого количества источников и с привлечением богатого иллюстративного материала автор описывает уникальное явление — советскую «алхимию тела».



Маркин Ю. П.
Немецкая скульптура. 1900–1950.
М.: Галарт, 2010
Несмотря на то что без такого явления, как немецкая скульптура, невозможно представить европейский культурный ландшафт XX века, российской искусствоведческой литературе до настоящего момента были известны фактически два имени — Эрнста Барлаха и Вильгельма Лембрука. В книге доктора искусствоведения, сотрудника Научно-исследовательского института теории и истории искусств Российской академии художеств Юрия Маркина подробно прослеживается путь немецкой пластики: от югендстиля к экспрессионизму, а от него к тоталитарному искусству — скульптуре Третьего рейха.

Бренер А., Шурц В.
Римские откровения.
М.: Гилея, 2011
Александр Бренер и его верная подруга Варвара (Барбара) Шурц не пишут полотен, но из-за этого не перестают быть художниками. Их задача — вымазать фекалиями (в буквальном смысле) великих и малых мира сего — и плебс, и истеблишмент. И себя, разумеется, тоже. Новая книга является в какой-то степени продолжением нашумевшего эпоса «Ртутные палочки», повествовавшего о берлинских приключениях художественной четы. На сей раз неутомимая парочка приключается в Риме, где оказалась с целью одолжить немного денег у философа Агамбена.

Kenna Michael.
Images of the Seventh Day.
Milan: Skira, 2010
Секрет очарования работ Майкла Кенны в том, что они наполнены медленным и глубоким дыханием, пейзажи здесь объяты молчанием и сном, словно бы отданы во власть долгожданного отдохновения. И статуи острова Пасхи, и пространства парижских парков, и ветряные мельницы, и даже нью-йоркские небоскребы в работах Кенны существуют сами по себе, без чьего-либо участия и вмешательства. Именно поэтому каталог фотографа назван «Образы седьмого дня»: дня, когда Творец, убедившийся в состоятельности творения, решил отдохнуть.

Чихольд Я.
Новая типографика:
руководство для современного дизайна.
М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011
Работа чешского академического и формалистического (как назвали его в Советском Союзе) «конструктора книги» Яна Чихольда датирована 1928-м годом, однако она не только переиздана как оправданно актуальная, но и стала своего рода поводом для соединения «отцов и детей»: подготовила книгу Студия Артемия Лебедева, а предисловие написал Владимир Кричевский — представитель старшего поколения книжного дизайна, неизменно тяготеющий к созданию нетрадиционных, новаторских изданий.

Французская живопись
в Архангельском. М.:
Три квадрата, 2011
Знаменитый владелец Архангельского князь Николай Борисович Юсупов и его потомки наполнили усадьбу восхитительными произведениями искусства. Каталог французской живописи в Архангельском насчитывает 101 картину, 14 из них публикуются впервые. Публикуются также копии с картин французских художников и «рисованный каталог» коллекции, окончательный вариант которого был создан в 1820-е годы. Именно он позволил предпринять своего рода реконструкцию юсуповского собрания, разошедшегося после 1917 года по разным музеям и странам.

«АРТ-БАЗЕЛЬ» В МАЙАМИ-БИЧ

Екатерина Первенцева

Густаво Резенде

ВАЛЬКИРИЯ
2009

Эдвин Санчес

ВЫХОД ЗА ГРАНИЦЫ ИДЕОЛОГИИ
2009

Микельанджело Пистолетто

ДВАДЦАТЬ ДВА МЕНЬШЕ ДВУХ
2009

Джим Исерман

ПЯТНАДЦАТЬ
1999

Ярмарка современного искусства «Арт-Базель» в Майами-Бич закрывает сезон. А потому ей свойственны, с одной стороны, расслабленность, характерная для тех, кому уже некуда спешить, с другой — экстравагантность, призванная снять пелену с уже «замыленных» глаз многочисленных коллекционеров и неминуемое ощущение праздника просто из-за того, что солнце и плюс 20. Меньше чем за 10 лет своего существования младшая сестра швейцарской ярмарки стала важным событием в арт-календаре.

Самыми интересными оказываются, как правило,тематические разделы. «Арт-Кабинет» (Art Kabinett) представляет кураторские проекты, реализованные в капсульных выставках. Самый впечатляющий в этом году — стенд галереи Гмуржинска (Gmurzynska). Если в 2009 году галерея решилась на небывалые пиар-ходы: выставила работы Сильвестра Сталлоне, а в качестве консультанта пригласила принцессу Кентскую, то в 2010-м размах был совершенно другого характера — выставка «Заха Хадид и супрематизм». Хадид, лауреат Притцкеровской премии, выступила одновременно в роли куратора и архитектора. Тематическая экспозиция представляет рефлексию автора о влиянии супрематизма на ее творчество. Работы таких мастеров, как Малевич, Чашник, Суетин, вписаны в динамическое пространство с летящими черными полосами. Необычное архитектурное решение взорвало методично поделенное на галерейные отсеки пространство ярмарки.

В этом же разделе галерея «Стоун» («Stone») показала мини-выставку американца Уэйна Тибо, реанимируя подзабытое имя мастера поп-арта.

В рамках «Art Positions» — зоны молодых талантов, недавно ставшей частью основного проекта (до этого молодое искусство демонстрировали в контейнерах на берегу океана), — показали Дарио Эскобара (Dario Escobar), галерея Хосе Бьенвеню (Josee Bienvenue). В своей работе «Лицо и изнанка» — причудливая инсталляция из футбольных мячей, вывернутых наизнанку и сшитых вместе, — художник размышляет о двойственной природе всего сущего.

Еще одна часть ярмарки — паблик-арт. Идея куратора этой программы Патрика Чарпнеля в том, чтобы посредством искусства «генерировать социальную динамику». Искусство становится частью города, вторгаясь в повседневный опыт людей. В рамках этой программы представлена работа Джона Чемберлена, но лучший пример — цветная «зебра» Карлоса де ла Круза на пешеходном переходе около Конвеншен-центра, где проходит «Арт-Базель» Майами. Нарушая конвенциональную дорожную разметку, она заставляет задуматься об условности любых знаковых систем.

«Арт-Базель» в Майами растет с каждым годом, и вместе с ней расширяется и кольцо ярмарок-сателлитов. Ближайшие спутники — «Scope» и «Pulse» — выступили не слишком удачно. Две работы привлекли внимание на «Scope»: вязаный павильон и машина у входа художницы Олек (Olek) из галереи Кристофера Хенри (Christopher Henry) и видео в формате 3D Джона Зимана (John Zieman). Олек «обвязывает» любые поверхности, даже знаменитого быка напротив Нью-Йоркской биржи, придавая самым разным предметам уютный домашний вид. Работа Зимана представляет собой динамические портреты людей, на которые проецируются текстовые сообщения, отражающие их внутреннее состояние — отсылка к емкости Твиттера и, более формально, к текстовым сентенциям Дженни Хольцер.

«Pulse» также использовал «технологические» приемы: гостей встречал «фиат» с двумя кабинами для водителя — результат работы творческого дуэта Леонардо Джиакомуззо (Leonardo Giacomuzzo) и Жиля-Флер Баутри (Gilles-fleur Boutry), где принцип «одна голова хорошо, а две лучше» проиллюстрирован буквально.

Музеи и частные собрания также включаются в насыщенную культурную программу. В музее Басс проходила выставка британского видеохудожника Айзека Джулиана «Десять тысяч волн». Впечатляющий своей масштабностью проект демонстрировался на 9 экранах, свешенных с потолка, так что зритель оказывался окруженным медитативными образами, отсылающими к китайской истории. Новые проекты традиционно представили коллекции Маргулиз и Рубелл. Впервые было открыто для публики музейное пространство — Коллекция современного искусства де ла Круза.

Из российских галерей в Майами присутствовали «Риджина» в основном проекте, а также галерея GMG, которая была представлена на ярмарке NADA.

первая публикация

Программа «Первая публикация» Благотворительного фонда В. Потанина представляет V Всероссийский межмузейный конкурс «Первая публикация».

Конкурс ставит своей целью выявление, изучение, издание и популяризацию наиболее ценных музейных коллекций или отдельных экспонатов, а также решает задачи оперативного взаимодействия с музеями в плане реализации межмузейных издательских исследовательских проектов, освещающих отдельные значимые феномены отечественной культуры и искусства.

Условия конкурса
К участию в конкурсе приглашаются музеи и музейные организации, обладающие раритетными коллекциями и готовые к работе по их изучению, описанию, а также продвижению максимально широкой аудитории читателей; музеи и музейные организации, рассматривающие свои коллекции в контексте реализации межмузейных издательских исследовательских проектов и имеющие предварительные договоренности о них с музеями-партнерами.

Принимаются заявки на публикацию материалов о единых музейных коллекциях (или отдельных экспонатах), хранящихся в фондах российских музеев, обладающих несомненной историко-культурной ценностью и ни разу не публиковавшихся целиком.

Также в рамках конкурса возможна реализация совместных проектов, базирующихся на соединении экспонатов нескольких музейных коллекций, но в случае, если подобные попытки ранее не предпринимались. Будущая публикация должна укладываться в формат единого издания, имеющего научно-популярный характер и рассчитанного на широкий общественный интерес.

Результаты пятого конкурса будут объявлены в июне 2011 года.

Подробные условия конкурса и форма заявки опубликованы на сайте www.1p.fond.potanin.ru

Программа «Первая публикация»

телефон: +7 (495) 637 38 33,
e-mail: 1p.museum@fond.potanin.ru,
сайт конкурса: www.1p.fond.potanin.ru,
руководитель Программы: Ирина Остаркова.

Информационные партнёры программы:

РАДИО РОССИИ

КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM

OpenSpace.ru

АРТХРОНИКА

МУЗЕИ РОССИИ www.museum.ru

экспертный информационный канал ФедералПресс WWW.FEDPRESS.RU

РУССКОЕ ИСКУССТВО

ДИ

справочник руководителя Учреждения Культуры

параллель 60

Оператор конкурса:

Проектное бюро LEGEIN

Реклама

Журнал Московского музея современного искусства

The Moscow Museum of Modern Art's magazine

ДИ («Диалог искусств») является преемником «Декоративного искусства СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7(499)230-02-16

№2.2011
Тема: Арт-сцена нулевых

№1.2011
Тема: Контексты в искусстве

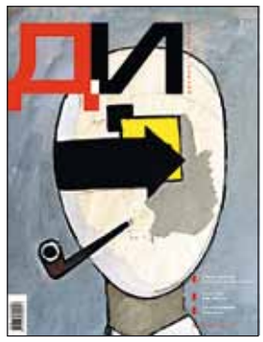
№6.2010
Тема: Гендерный дискурс в искусстве

№5.2010
Тема: Образ родины

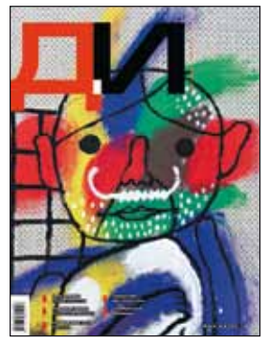
№4.2010
Тема: конец искусства, или Жизнь после смерти

№3.2010
Тема: Живопись сейчас

№2.2010
Тема: Наука и искусство



№1.2010
Тема: Неискусство



№6.2009
Тема: Модели искусства

ГДЕ КУПИТЬ ЖУРНАЛ

Москва

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

Центр современного искусства M'ARS
Пушкарев пер., 5. www.marsgallery.ru

Книжный магазин «Гилея» Тверской бул., д. 9

ГЦСИ. Зоологическая ул, 13, стр. 2
www.ncca.ru

«Flacon-books». Книжная лавка дизайн-завода «Флакон».
Б. Новодмитровская, 36/4. www.flacon.su

Компания «Рип-Холдинг» – книжки с картинками. Нижний Кисловский пер., 3, под. 4. Тел.: (495) 695-42-52, 691-76-04.
www.designbook.ru

Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник».
Ленинградское ш. 92/1; Фадеева, 6; 4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6, под. 9 (Винзавод)
Пн–вс 9.00 – 21.00. Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Магазин «КультТовары». Крымский Вал, д. 10 (в фойе ЦДХ). Вт–вс: 10.00 – 19.00. Тел. (495) 657-99-22

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Пн–пт: 10.00 – 17.00. Тел. (499) 158-68-74

Магазин «Мир Кино». Маросейка, 6/8. Тел. (495) 625-15-45
www.dvdmall.ru

Центр современной культуры «Гараж»
Образцова, 24

Московский дом книги на Новом Арбате
Новый Арбат, 8. Пн–пт: 9.00 – 23.00, сб-вс: 10.00 – 23.00.
Тел. (495) 789-35-91. www.mdk-arbat.ru

Киоски «Артхроника»
Страстной бульвар, 4 (у перехода).
Страстной бульвар, 4 (у метро). Сквер в Театральном проезде.
Б.Бронная ул., 29
Столешников пер., 8. Тверская ул., 2. 1-я Тверская-Ямская, 11.
Тверская ул., 4

Санкт-Петербург

Киоск Академии художеств
Университетская наб., 17

Галерея «Борей-Арт». Литейный просп., 58

Арт-центр «Пушкинская, 10». www.p-10.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор». Лиговский просп., 74, Лофт Проект Этажи, 4-й эт. Тел. (812) 715-81-91. www.projector-books.ru

Магазин-клуб «НАДО ЖЕ! Чудные вещи и чаёк». Рубинштейна, 11.
Тел. (812) 314-32-47

Магазин Союза художников
Б. Морская, 38
Тел. (812) 314-77-54

Нижний Новгород

Студия дизайна «Понимание плюс»
ул. Варварская, 40.
Тел.: (831) 419-58-72, 419-66-98

Киев

Проект «Артфабрика»
Интеллектуальная литература.
Тел. +38(098) 937-37-47
www.fabricashop.com.ua

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ
Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7(495) 783-9029
ООО «Агентство «Артос-Гал»
107564, г. Москва, ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2. Тел.: +7(495) 743-58-81, 160-5856

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции. Редакция не несет ответственность за содержание рекламных материалов. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

© ДИ. Все права защищены

CENTER FOR CONTEMPORARY CULTURE

ГАРАЖ

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

на правах рекламы

ДЖЕЙМС ТАРРЕЛЛ

Джеймс Таррелл, *Для Бриджит Бардо*, 2009
Световая инсталляция, LED lighting
© Джеймс Таррелл, courtesy The Pace Gallery,
фото Ф. Хольцер

ОТКРЫТИЕ 10 ИЮНЯ

Москва, улица Образцова, 19А, тел.: +7 495 645-05-20
www.garageccc.com

IRIS
FOUNDATION

RUSSIA ITALIA 2011 ИТАЛИЯ РОССИЯ
В РАМКАХ ГОДА РОССИИ-ИТАЛИИ-2011

Istituto Italiano di Cultura

MAMM Multimedia Art Museum, Moscow

CIVITA

CASTELLO DI RIVOLI

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ / ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ / ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ / ПОСОЛЬСТВО ИТАЛИИ В РОССИИ / МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / КАСТЕЛЛО ДИ РИВОЛИ – МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
При поддержке Итальянского Института культуры в Москве

АРТЕ ПОВЕРА В МОСКВЕ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КАСТЕЛЛО ДИ РИВОЛИ

17 МАЯ – 10 ИЮЛЯ

Кураторы: Елена Джеуна и Беатриче Мерц

Микеланджело Пистолетто. «Венера тряпичная», 1967 г. Собрание Музея современного искусства Кастелло ди Риволи, Турин

реклама

При поддержке стратегических партнеров музея

РОСБАНК
SOCIETE GENERALE GROUP

НОВАТЭК

Мультимедиа Арт Музей, Москва
(ул. Остоженка, 16)