Д.И

диалог искусств

тема:
другое искусства

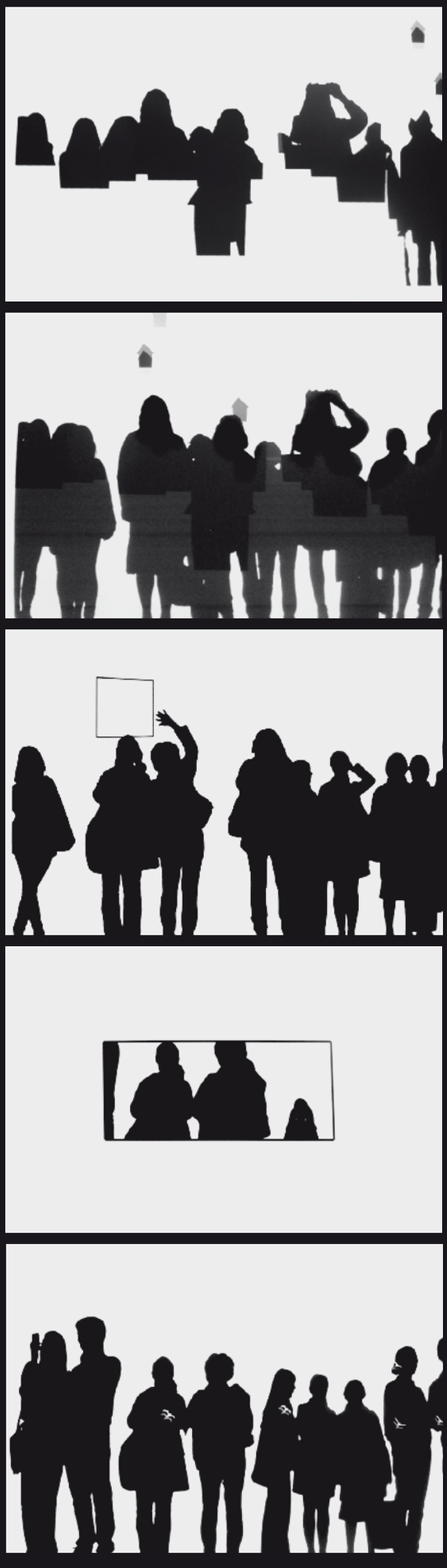
расширенное
кино

ivam
в москве

параллельная
венеция

www.mmoma.ru

ISSN 1812-304X
9 771812 304006



4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

23 сентября
30 октября
2011

Шилпа Гупта

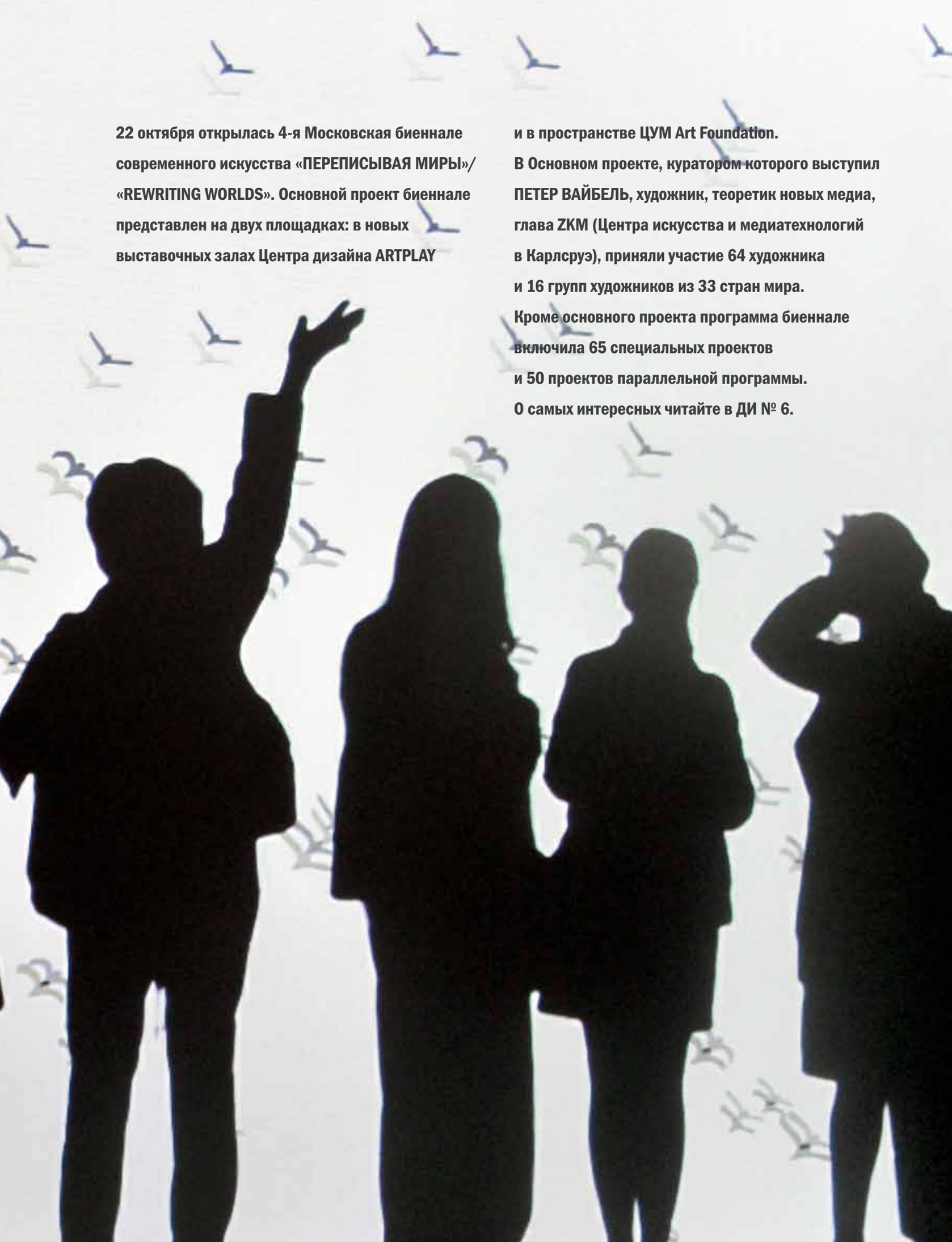
ТЕНЬ 2
2006. Интерактивная видеопроекция, имитирующая тени зрителей
Kramlich Collection, США
Основной проект Московской биеннале, ARTPLAY
Фото ДИ/Нина Березницкая

22 октября открылась 4-я Московская биеннале современного искусства «ПЕРЕПИСЫВАЯ МИРЫ»/ «REWRITING WORLDS». Основной проект биеннале представлен на двух площадках: в новых выставочных залах Центра дизайна ARTPLAY и в пространстве ЦУМ Art Foundation.

В Основном проекте, куратором которого выступил ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ, художник, теоретик новых медиа, глава ZKM (Центра искусства и медиатехнологий в Карлсруэ), приняли участие 64 художника и 16 групп художников из 33 стран мира.

Кроме основного проекта программа биеннале включила 65 специальных проектов и 50 проектов параллельной программы.

О самых интересных читайте в ДИ № 6.



ДИ

05.2011
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

Обозреватель
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

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

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

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

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
методический отдел
Веру Ярных
зав. отделом по связям
с общественностью и прессой
Екатерину Первенцеву
начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
юрисконсульта музея
Анну Плахтий
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 30.09.11
Отпечатано в типографии ООО «Петровский парк»

Т.В. Сантош

HOUNDINGDOWN
2007. Фиберглас, сталь, светодиодные лампы
Частная коллекция
Основной проект Московской биеннале, ЦУМ
Фото ДИ/Константин Чубанов

Александр Соколов / Alexander Sokolov

Организаторы / Organizers:

Правительство Москвы / Moscow City Government
Департамент культуры города Москвы / Moscow City Department of Culture
Российская академия художеств / Russian Academy of Arts
Московский музей современного искусства / Moscow Museum of Modern Art

Александр Соколов • Азъ есмь / Alexander Sokolov • I Am

Куратор: Людмила Богуславская

21.09.2011 –30.10.2011

4 Московская биеннале современного искусства
23 сентября – 30 октября 2011
Переписывая миры
параллельная программа

Московский музей современного искусства / ул. Петровка, 25

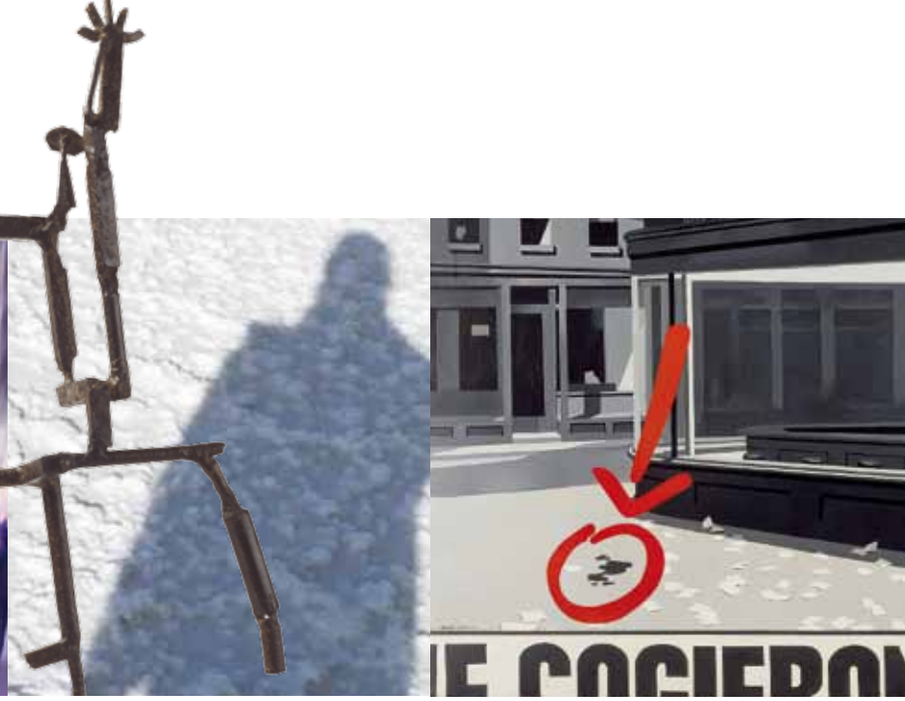
Тел.: +7 (495) 694-28-90 / www.mmoma.ru

Часы работы: пн-вс 12:00–20:00 (касса открыта до 19:15) / Каждый четверг музей работает с 13:00 до 21:00 (касса открыта до 20:15) Последний понедельник месяца – выходной.

Информационные партнеры / Media partners:

ДИ
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
Культура радио 93,6 FM
ExpertPhotoLab

СОДЕРЖАНИЕ



ГОРОД

8 Взгляд с позиций application-art. *Интервью с Петером Вайбелем*

12 Чеховфест. *Лия Адашевская*

18 Летние балетные сезоны. *Интервью с Сержем Мангетом и Эликом Меликовым*

22 Близкий космос. *Алла Надеждина*

24 Стрелка — институт медиа, архитектуры и дизайна. *Наталья Капырина*

26 Москва — пространство для жизни, пространство для творчества. *Марина Терехович*

30 Нью-Йорк. В машине времени. *Татьяна Данильянц*

34 IVAM в гостях у ММСИ. *Виктория Хан-Магомедова*

36 Коллекция IVAM: взгляд на искусство XX века. *Франсиско Хараута*

МУЗЕЙ

42 Расширенное кино. *Ольга Шишко*

48 «Белое», «Красное», «Черное»… *Виктория Хан-Магомедова*

50 Домашнее видео за пределами дома. *Мария Пунина, Виталий Пацюков*

54 «Сегодня/Завтра» через призму школы. *Татьяна Даниляьнц*

56 Свободные мастерские—2011. *Александр Волков*

60 Век нынешний и век минувший. *Марина Николаева*

ТЕМА

64 Произведение как событие. *Стас Шурипа*

68 Реальное. *Кети Чухров*

70 Сделано в России. *Лия Адашевская*

74 Искусство «без произведений искусства». *Виктория Хан-Магомедова*

76 Шепоты и крики, или Краткая история голоса в постсоветском современном искусстве. *Арсений Жиляев*

80 Казусы транслитерации. *Елена Петровская*

ИМЕНА

82 Миф о Сизифе. *Никита Махов*

86 Об артивизме, провинции и политике. *Интервью с Антоном Николаевым*

90 Цветная плотность бытия. *Александр Григорьев*

94 Художник свободного времени. *Соня Терехова*

ОБЗОРЫ

98 Параллельная Венеция. *Ирина Сосновская*

100 Modernikon. Современное искусство из России. *Ирене Кальдерони*

104 Один из тысячи способов победить энтропию? *Сара Уилсон*

106 Венеция Иосифа Бродского. *Андрей Толстой*

108 Мир принадлежит художникам. *Виктория Хан-Магомедова*

114 Три «инкарнации» MUMOK. *Юлия Абрамова*

118 Один—ноль в пользу дизайна. *Виктория Хан-Магомедова*

120 Игра в несоответствия. *Ольга Аверьянова*

124 Артлибрия. Философия книги художника. *Михаил Погарский*

ПОРТФОЛИО

128 Космофизика деталей. *Лев Купершмидт*

ХРОНИКА

130 «Сделать видимым сам свет». *Нина Березницкая*

132 У времени в плену. *Александр Григорьев*

134 Стрит-арт в галерее А3. *Соня Терехова*

136 Ничего лишнего. *Борис Орехов*

138 От «Архстояния» до «Архполиса»? *Алла Надеждина*

140 Живописное томление. *Станислав Савицкий*

141 Обороты как Другое искусства. *Ирина Сосновская*

142 Московский арт-дневник. *Наталья Капырина*

АВТОРЫ НОМЕРА

Абрамова Юлия — искусствовед, куратор Mission Culture (Гамбург — Вена)

Аверьянова Ольга — заведующая отделом искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина

Волков Александр — культуролог

Григорьев Александр — искусствовед

Данильянц Татьяна — кинорежиссер, фотограф, куратор программы «Арт-хаус в коротком метре», со-основатель кинокомпании «Butterfly Angel»

Жиляев Арсений — художник, куратор, автор текстов о современном искусстве

Кальдерони Ирене — куратор проекта «Modernikon»

Капырина Наталья — студентка Страсбургского университета, факультета «искусство и право»

Купершмидт Лев — архитектор

Николаева Марина — методист научно-просветительского отдела ФГБУ «Государственный комплекс Дворец конгрессов»

Орехов Борис — кандидат филологических наук, сотрудник Башкирского государственного университета

Пацюков Виталий — зав. отделом междисциплинарных программ ГЦСИ

Пунина Мария — театровед, аспирант кафедры теории театра России РАТИ (ГИТИС), сотрудник отдела междисциплинарных программ ГЦСИ

Погарский Михаил — художник, писатель, кандидат наук, главный редактор и издатель альманахов «Нерегулярный парк» и «Треугольное колесо», организатор и куратор ежегодной международной выставки-ярмарки «Книга художника»

Савицкий Станислав — искусствовед, куратор

Терехович Марина — искусствовед, член МСХ

Терехова София — искусствовед, арт-критик

Толстой Андрей — доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, зам. директора ГМИИ им. А.С. Пушкина

Уилсон Сара — доктор философии, историк искусства и куратор (факультет современного искусства Института Курто, Университет Лондона, Великобритания)

Хараута Франсиско — искусствовед, куратор

Чухров Кети — философ, критик, поэт, кандидат филологических наук, докторант ИФРАН

Шишко Ольга — искусствовед, специалист в области искусства новых технологий, директор и куратор проектов Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

Шурипа Стас — художник, куратор, автор критических и теоретических текстов о визуальной культуре. Преподаватель Института проблем современного искусства (Москва). Член редакционного совета «Художественного журнала»

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ

4 Московская биеннале современного искусства
стр. 8–11, 70–73

Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова
стр. 12–16

ММДМ Multimedia Art Museum, Moscow www.mdf.ru
стр. 120–123, 130–131, 142

strelka
стр. 24–25

стр. 30-63, 70–73

стр. 98–113

МУАР
стр. 118–119

Гараж
стр. 130–131

ERARTA
стр. 124–126

Галерея 3
стр. 134–135

АРХСТОЯНИЕ 2011
стр. 138–139

GALLERY
стр. 132, 140

АЙДАН ГАЛЕРЕЯ
стр. 142

ВИНЗАВОД
стр. 142

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ, МОСКВА!

ФОТО: ДИ/ДМИТРИЙ ГРАЖЕВИЧ

Москва отметила свое 864-летие. Возраст преклонный, но, несмотря на это, город продолжает расти. Строятся новые районы, открываются новые музеи и театры.

День рождения отмечали с артистами, художниками, поэтами, музыкантами.

Пять бульваров Москвы в День города превратились в «Бульвары искусств»: на Страстной пришли писатели, поэты и молодые барды, Никитский был отдан кинематографистам, на Цветном бульваре выступали, конечно, циркачи, на Тверском проходил музыкальный опен-эйр, на Рождественском можно было увидеть разные жанры современного искусства.

ФОТО: ДИ/КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

Парк культуры и отдыха им. Горького подготовил несколько программ. К старту международной регаты «Золотая ладья» восстановили знаменитую скульптуру Ивана Шадра «Девушка с веслом». Организаторы регаты выбрали ее символом своего мероприятия, хотя для москвичей она давно уже стала символом самого парка.

Акция «Лавка мира» прошла на Пушкинской набережной. Лавка длиной 324 метра состояла из 180 сегментов, расписать которые пришли известные медийные персонажи. После завершения акции часть лавок будет подарена детским домам, домам престарелых, больницам.

Вечером на Воробьевых горах состоялось архитектурное 3D-шоу. Его автор — компания David Atkins Enterprises, проводившая церемонии открытия олимпийских игр в Ванкувере и в Сиднее, World Expo в Шанхае, Азиатские игры в Дохе. Зрители увидели миры — реальные и воображаемые, природные ландшафты и архитектурные шедевры разных стран. В какой-то момент здание университета покрылось льдом, превратилось в гигантский аквариум, полностью исчезло и было «отстроено» заново.

ВЗГЛЯД С ПОЗИЦИЙ APPLICATION-ART

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
23 сентября
30 октября
2011

На вопросы ДИ отвечает Петер Вайбель, куратор 4-й Московской биеннале современного искусства, художник и теоретик медиа-искусства, директор Центра искусств и медиатехнологий Карлсруэ (ZKM).

ДИ. Выступая в Гараже, вы сказали, что Москва — наиболее подходящее место для биеннале современного искусства, даже по сравнению с Лондоном, Нью-Йорком. На чем основывается это ваше утверждение?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. На это есть две причины: историческая и современная.

С исторической точки зрения модернизм сформировался в Париже, Нью-Йорке и Москве. Это и супрематизм, и конструктивизм, и футуризм. Но и Пикассо, и кубисты не создавали абстрактной живописи, их живопись оставалась фигуративной, как и ряд объектов. Подлинный модернизм зародился в Москве, когда в двадцать первом году Родченко создал первый монохром, что означало конец репрезентации, тем самым он привнес в художественное мышление релятивизм (понятие относительности), а его имя вошло в историю.

А современная причина в том, что в Париже, Нью-Йорке, Лондоне люди считают, что знают, каким должно быть модернистское искусство, они пребывают в иллюзии, что являются метанародами современного искусства, то есть при посещении музеев отвергают то, что не является «чистым» модерном. А здесь в Москве переход от модернистского к современному искусству ощущается более явственно. Это важно, так как в аукционных каталогах искусство уже делится на модернистское и современное, а когда создается новый музей, то всегда четко обозначено: это музей современного искусства, а не модернистского.

Биеннале тоже участвует в этом сдвиге от модернистского к современному искусству, и я ищу способы показать живое искусство. А в Москве это сделать удается лучше, так как люди не запрограммированны, более доступны, от них не услышишь «а вот это я узнаю...», они более открыты, хотят узнать что-то новое. В общем, здесь хорошая атмосфера.

Я считаю, что московские арт-круги не связаны столь стойкими рефлексиями по отношению к модернистскому искусству.

ДИ. Пожалуйста, расскажите о ваших творческих отношениях с Вали Экспорт. Вы пишите для нее тексты?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Когда я встретил Вали Экспорт, она была маргинальной начинающей художницей. Мы стали вместе работать, потом она стала моей ассистенткой и подругой, а когда расстались, грянула беда. В течение двух лет она находилась на грани самоубийства, говорила, что ее личность уничтожена, и попросила меня продолжать вместе строить ее художественную карьеру. Пять лет после нашего расставания я писал для нее речи, статьи. Ей нужно было зарабатывать деньги и творчески реализовываться. Но когда мы решили создать фильм, мне понадобились профессиональные актеры, а не бывшая подруга.

После девяностых Вали Экспорт начала сама выстраивать свою личность, стратегию творчества. Мне было интересно наблюдать за этой эволюцией, которая не могла случиться рядом со мной. Художникам идут на пользу такие разрывы, перемены, в результате они становятся тем, кем хотят быть.

Есть такая известная американская песня, в которой поется о становлении личности, о том, что не надо ничего ждать от других. Наша личность — это нами же созданная конструкция, ты сам должен построить свою индивидуальность. Будь ты даже дочерью нациста или сталиниста, ты не наследуешь их жизнь и убеждения. Такого рода наследия не существует, даже с точки зрения анатомии, и общество тоже не может решать, кто я есть.

В моем сознании все, что я делал для Вали Экспорт — эксперимент.

ДИ. Вы жестоки?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Ну, это старая история — Пигмалион…

ДИ. Будут ли на Московской биеннале такие произведения, как ваши медийные литерации на бумаге, фотопоэмы, телесные тексты и вещественная поэзия, текстобъекты, видеотексты?

Ахим Моне, Ута Копп

► **ДАЛЕКИЕ СЛОВА**
2009. Инсталяция
Основной проект Московской биеннале, ЦУМ

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Нет, нет. Мое личное творчество не имеет отношения к биеннале.

ДИ. Известно, что сегодня многие произведения создаются в сотрудничестве с научными и технологическими центрами. Значит ли это, что подобные работы являются продуктом коллективного творчества?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Я надеюсь, что эта биеннале поможет нам разобраться в современной комплексной проблеме: доступ зрителя, доступность искусства. Например, когда у Марины Абрамович проходила выставка в MOMA, она назвала ее «Художник присутствует» — «The Artist is Present». Я думаю, что это устаревшее послание. Новое послание — это «зритель присутствует» (public is present). В пятьдесят седьмом году, участвуя в конференции о творчестве, Марсель Дюшан, крестный отец модернистского искусства, сказал, что художник реализует половину работы, и только зритель доводит ее до состояния произведения искусства. Он не мыслил произведение искусства без зрителя, и я тоже хочу подчеркнуть этот комплекс — «зритель — произведение». Для биеннале интерактивность необходима. Этому способствуют новые технологии, они катализатор участия зрителя.

Посмотрите: раньше мы зависели от солнца, жизнь начиналась с восхода. Теперь нажимаешь на кнопку, и вот тебе свет. То же самое с температурой. Окружающую среду можно менять по своему желанию. До индустриальной революции это было невозможно. Теперь среда сводится к набору легко изменяемых переменных: температура, освещение и т.д.

Мы рассматриваем творчество и искусство как природный феномен. Это иллюзия. В реальности искусство социально сконструировано, а потому уже невозможно исключать из этой конструкции публику. Ошибочно относиться к художникам, как к аристократам. Художники — демократы, искусство создается сообща.

ДИ. Вы провели подобную биеннале в Севилье в две тысячи девятом году. Чем будет отличаться Московская биеннале?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Это будет спектакль, зрелищный во всех отношениях, по-особенному и по-новому презентованный. Мы живем в обществе зрелищных событий. Есть два способа относиться к этому: либо противиться и критиковать, либо принять саму идею спектакля, зрелища. Зрелищность — это каждый раз новый опыт, впитываемый через глаза, уши. Но я демонстрирую свой опыт, пропущенный через собственные чувства, уши, взгляд, мое ощущение мира через произведения художников и предлагаю, чтобы каждый зритель ощутил событие сам, пропустил его через свои органы, тем самым приобщился к зрелищу. Благодаря зрителю оно приобретет активность.

Ведь самый важный орган — не глаз, не ухо, а мозг. Абстракцию можно воспринять и создать только посредством мыс-

Йеппе Хайн

СПИРАЛЬНЫЙ ЛАБИРИНТ
2007. Полированная нержавеющая зеркальная сталь
Rimex, металлический каркас
Основной проект Московской биеннале, ARTPLAY

Михаэль Белицкий, Камила Б. Рихтер

САД ЗАБЛУЖДЕНИЯ И УПАДКА
2010. Интерактивная проекция, основанная
на базе данных, подключенной к Интернету
Основной проект Московской биеннале, ЦУМ

ли, даже если вы это еще не слышали или не видели.

ДИ. Один критик написал, что вы высоко цените понятие границ искусства в пространстве Европы. Что он этим хотел сказать?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. В течение длительного времени мы, европейцы, полагали, что придумали искусство. Считалось, что модернистское искусство — изобретение Запада. Потом мы открыли для себя другие арт-продукции и назвали их примитивными. Это считалось не искусством, а чем-то вроде антропологии. По всей Западной Европе были созданы типовые музеи, в которые ходили только белые люди, в частности католики или протестанты. В таких пространствах не много разнообразия, например, нет исламской живописи, нет художников-мусульман. В музейной институции определение художника однобоко: белый человек среднего класса, христианин. А если это не так, то его произведение относится не к искусству, а к антропологии или этнологии. В музеях этнологии или антропологии не говорят об искусстве других народов, что очень проблематично, в том числе для концепции биеннале.

Границы искусства, которые нам диктовал европоцентризм, устарели, нам необходимо обновление, мы должны открыться к идеям других и к представлениям других о нас.

Кому-то это может не нравиться, но именно такой процесс происходит в наши дни. В моей биеннале никогда не будет подобных границ: я приглашаю художников из Африки, Азии, арабского мира. Некоторые из них проживают на Западе, но приносят нам традиции и идеи из своих стран. То, что вы здесь увидите, современное искусство, его показывают в музеях искусств. Когда этнологический музей захочет пополнить свою коллекцию таким искусством, не желая хранить только старое африканское, художественные музеи им ответят, что это не для них, что они должны заниматься только древностями. В таком случае этнологическим музеям суждено вымирание. Как вы понимаете, это устаревшая концепция.

ДИ. Какие открытия нас ждут на Московской биеннале? Что, по вашему мнению, будет заслуживать наибольший интерес?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Конечно, инсталляции. Я думаю, наиболее ярко будут выделятся инсталляции, больше, чем живопись, объекты или видео. Хотя классические носители

нельзя недооценивать. Так что я показываю работу известных современных живописцев, например Нео Рауха, но также работы молодых художников, не имеющие ничего общего с живописью. Хотя почему, если расположить где-нибудь наполненный красками пакет, это нельзя считать живописью, картиной? А если взять эти цвета и бросить на полотно, уже можно назвать абстракционизмом или еще чем-нибудь, ведь в основе был тот же пакет с красками.

Но повторяю: самым интересным зрелищем на биеннале будут все же инсталляции, и некоторые обещают массу впечатлений.

ДИ. Каково влияние демократизации и индивидуализации на творческий процесс?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Сначала живопись творилась в пещерах, потом на стенах церквей или вилл стали создавать фрески. Потом люди придумали передвижные картины, чтобы возить их с собой на войну, в путешествия и т.д. Это был первый шаг в истории мобильных картин. Сегодня появились айпад, айфон, больше и больше электронных носителей. Но и это может меняться в будущем.

То же самое происходит с музыкой: раньше брали бумагу и писали композицию, но это была не музыка, а ее запись. Бетховен и Моцарт оставили нам не музыку, а груду бумаг с нотными записями. Это здорово, но они не музыка. Для того чтобы из их наследия получилась музыка, нужны профессионалы, многолетняя каждодневная подготовка, инструменты. Просто услышать их музыку невозможно. А сейчас с новыми технологиями происходит нечто замечательное: музыка хранится даже на мобильных телефонах — они становятся инструментами, не нужны больше хоры, люди, играющие в оркестре, айфон сам все делает, любой может дать звучать музыке. Раньше публика была исключена из процесса создания музыки. Теперь каждый может озвучить музыку. И я считаю, что на качестве это не сказывается негативно, по крайней мере не во всем. Например, мы можем легко создать подобие музыки Моцарта, так как она подчиняется строгим законам и необходимо лишь следовать им. В современной музыке, наоборот, часто нет правил, она творится при помощи компьютера, а с этим сладить куда труднее. Конечно, поп-музыка не в счет.

ДИ. Вы отстаиваете массовое производство? Значит ли это, что теперь не нужны мнение специалиста? навыки? талант?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Потребность в специалистах и прочих экспертах не иссякла, а поменяла свойства. Мы все в той же мере доверяем специалистам и нуждаемся в них. Разница в том, что в искусстве, как и в этнологии, специалист — тот, кто выдает научный анализ, как бы математическую модель, а не тот, кто эту модель использует. Потребитель, так называемый пользователь, может оказаться специалистом, так как ему доступны разного рода процессы, о которых мы говорили ранее (он сам делает музыку, у него много знаний, и т.д.), но его нельзя считать специалистом. Специалист стоит за ним, он способен написать программу, построить прибор.

Сегодня специализаций много как никогда, но это не меняет сути.

ДИ. Как вы решили стать куратором «Нью-Медиа»?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Честно говоря, это произошло не по моему желанию. Когда я начал творить в середине шестидесятых годов, никому это не понравилось. Тогда я решил отстаивать свои работы, а после публикации нескольких статей друзья сказали, что я хорошо пишу, и попросили, чтобы я описал и их произведения. У меня нашли способности к критике и всячески их поддерживали. Потом мне пришлось поработать над несколькими выставками, над выставкой фотографий в Вене, потом еще какие-то мероприятия в середине восьмидесятых. Так что начало было положено отражением атак, защитой моих произведений, которые надо было описывать, разъяснять... В какой-то момент я понял сложность своего положения: не знал, кем являюсь — куратором, писателем, художником. В музыке проще, можно быть одновременно композитором и дирижером или исполнителем. А в искусстве невозможно, надо выбирать. Для меня это оказалось большой проблемой. И дело в том числе в соревновательности. Когда ты художник, надо состязаться с художниками, а я не очень соревновательный по характеру. С кураторами дело обстоит по-другому. Иногда я сожалею, что так все сложилось, и надеюсь, что после моей смерти отыщутся мои работы и люди скажут: он был хорошим куратором, но еще лучшим художником. Такая жизнь после смерти...

ДИ. Как изменилась сфера «Нью-Медиа», как изменилось кураторство?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Очень важный вопрос. В ранние годы эта деятельность была маргинальной, спонтанной, может, даже эксцентричной. Мы не имели возможности проникнуть в систему галерей. В шестидесятых — семидесятых мы могли реализовывать свои идеи только на фестивалях, например, на таком, какой предстоит организовать в Москве, где мы собирались, общались, делились мыслями, будь то Лондон, Вена, Париж. Это были независимые показы. Но если какой-либо художник хотел войти в систему галерей, показать фильм в галерейном пространстве, ему отвечали: что вы, с ума сошли? У нас нет такого оборудования, нет клиентов, которых это может заинтересовать. Из-за этого кто-то менял свое занятие, кто-то начинал пить, кто-то доходил до самоубийства, так как его творчество не принимали. А в восьмидесятых годах все изменилось. Живописи пришел конец, и работа кураторов стала востребована. Но и художники уже к тому времени обогатились опытом. Мы не предполагали завоевать рынок искусства, нашей моделью должны были стать массмедиа, Голливуд. Но художники переметнулись в сторону коммерции: они продолжали сохранять структуру искусства раннего медийного авангарда, однако результаты их творчества оказались в поле массовой культуры. Так, придерживаясь первоначальных идей авангарда, мы начали творить в формате голливудских фильмов, и галереи откликнулись, это их заинтересовало.

Так мы вышли в мир галерей, значимых фестивалей, больших музеев.

ДИ. А чем вы сейчас занимаетесь как художник?

ПЕТЕР ВАЙБЕЛЬ. Я сейчас работаю как художник, и этим горжусь, на основе технологии третьего тысячелетия. У меня различные проекты, финансово очень затратные, работа состоит из многих слагаемых. Сейчас я ищу художников, чтобы воспроизвести мои работы, а еще развиваю идею свободного искусства на мобильных телефонах, так называемый ап-арт, application-art.

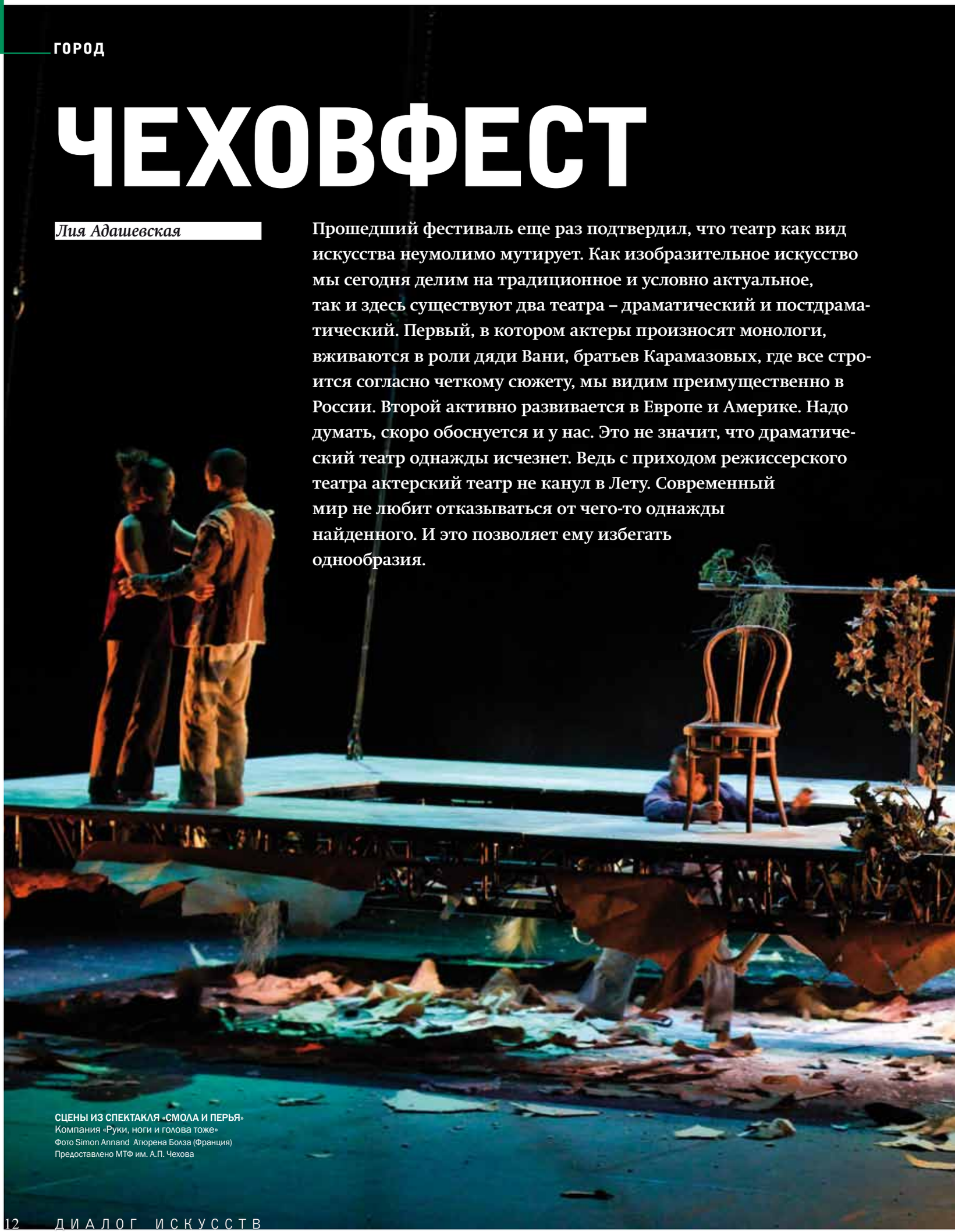
Материал подготовили
Виктория Хан-Магомедова и
Наталья Капырина

Фото: ДИ/Константин Чубанов

ЧЕХОВФЕСТ

Лия Адашевская

Прошедший фестиваль еще раз подтвердил, что театр как вид искусства неумолимо мутирует. Как изобразительное искусство мы сегодня делим на традиционное и условно актуальное, так и здесь существуют два театра – драматический и постдраматический. Первый, в котором актеры произносят монологи, вживаются в роли дяди Вани, братьев Карамазовых, где все строится согласно четкому сюжету, мы видим преимущественно в России. Второй активно развивается в Европе и Америке. Надо думать, скоро обоснуется и у нас. Это не значит, что драматический театр однажды исчезнет. Ведь с приходом режиссерского театра актерский театр не канул в Лету. Современный мир не любит отказываться от чего-то однажды найденного. И это позволяет ему избегать однообразия.



СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «СМОЛА И ПЕРЬЯ»
Компания «Руки, ноги и голова тоже»
Фото Simon Annand Атюрена Болза (Франция)
Предоставлено МТФ им. А.П. Чехова

Не только акробатика. «Смола и перья» Матюрена Болза

Украшением фестиваля стал спектакль «Смола и перья» французской компании «Руки, ноги и голова тоже» Матюрена Болза. По признанию режиссера, на эту постановку его вдохновила книга Джона Стейнбека «О мышах и людях». Однако в «Смоле и перьях» нет прямых отсылок к знаменитой повести о двух невезучих приятелях, бродивших по Калифорнии во время Великой депрессии в поисках работы — Джордже Милтоне, отличном парне, всегда приходящем на выручку физически сильному, но умственно отсталому Ленни Смолу. Есть только далекие отголоски мотивов в общем депрессивном настроении, ощущении катастрофы, теме скитания и выживания, парадоксальном понимании любви-ненависти. И название спектакля «Смола и перья», конечно, можно при желании увязать с линчеванием, грозящим Ленни, от которого его выстрелом в затылок спасает Джордж, однако в большей степени оно о полюсах: тяжести и невесомости, вязкости и легкости, приземленности и воздушности.

Определить жанр спектакля не просто. Он пульсирует между цирком, балетом, пьесой, фоку-

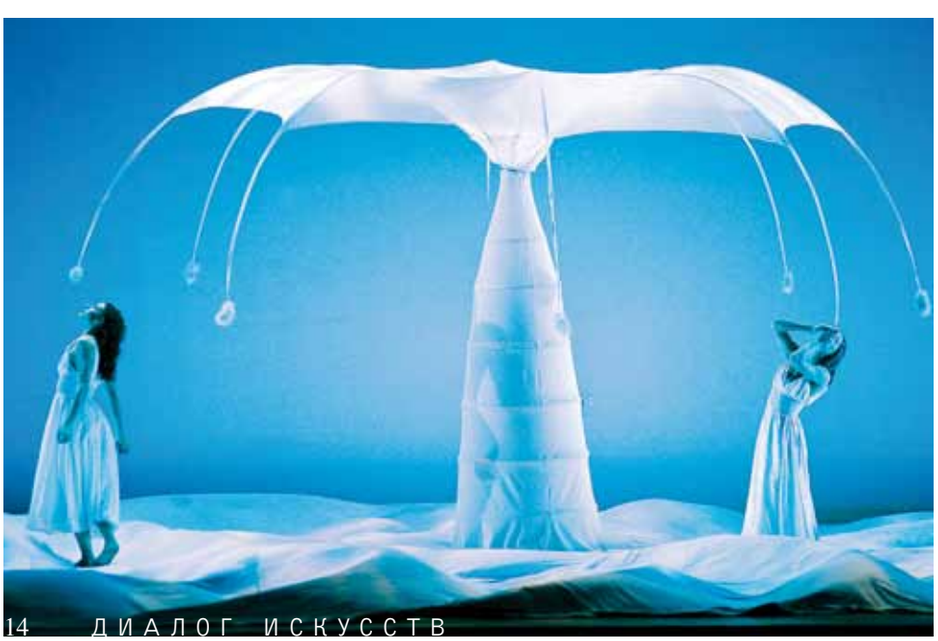
сом и художественным жестом, перформансом, поэтической метафорой и драматургической коллизией. На протяжении 75 минут пять персонажей совершают на сцене невероятные по сложности акробатические трюки, причем без страховки, пытаясь удержаться на находящейся в постоянном движении подвесной конструкции, которая по ходу действия, непрерывно раскачиваясь, не только все выше поднимается над уровнем пола, но еще и наклоняется. Эта конструкция одновременно несет угрозу и является спасением. Каждый герой сам по себе, и вместе с тем все они находятся в постоянном взаимодействии, то пытаясь сбросить друг друга с платформы, то, напротив, протягивают руку помощи готовому сорваться, то истекают нежностью, то вспыхивают ненавистью. Все пятеро редко объединены одним действием, хотя задача одна — удержаться. Наш взгляд все время мечется, пытаясь связать одновременно разворачивающиеся мизансцены в стройное повествование Но этот хаос каким-то парадоксальным образом постепенно складывается в цельную картину катастрофы. Герои «Смолы и перьев» пытаются не только приспособиться к жизни в режиме «катастрофы», но и обжить катастрофу; они испытывают на прочность и друг друга, и свой «утлый челн», и границы дозволенного, ставя под сомнение физические законы мира. И порой кажется, что им это удается. В спектакле есть одна сцена, вскрывающая иллюзорность кажущихся побед. Это когда два актера изображают зеркальное отражение друг друга — один стоит на платформе, а другой, словно приклеенный, висит ровно под ним вниз головой. Они совершают синхронные движения, и кажется, цель достигнута. Вот только одна деталь: вода из бутылки, подчиняясь закону всемирного тяготения, у обоих льется вниз. Есть законы, которые нарушить невозможно. Эпиграфом ко всему спектаклю могли бы стать слова горбатого конюха Крукса из повести Стейнбека: «Никому не попасть на небо, и никому не видать своей земли. Все это одно только мечтанье. Люди беспрерывно об этом говорят, но это одно только мечтанье».

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БОТАНИКА»
Танцевальная группа «Момикс». Руководитель Мозес Пендлон (США)
Фото Дон Пердуэ
Предоставлено МТФ им. А.П. Чехова

Визуальные обманки. «Ботаника» Мозеса Пендлтона

Постановка танцевальной труппы из Коннектикута (США) «Момикс» под руководством Мозеса Пендлтона, пожалуй, единственная на Чеховфесте не подразумевала никакого сопереживания и требовала от зрителя только удивления, восхищения и любования происходящим на сцене.

Мозес Пендлтон, неизменно демонстрирующий склонность к экспериментаторству и неуемность фантазии, работает в жанре пластического иллюзионизма. В течение более чем двух часов зритель «Ботаники» наслаждался калейдоскопом фантасмагорических миниатюр, представляющих природные явления — ветер, гроза, камнепад, а также различных представителей флоры и фауны — насекомых, водных гадов, цветы, деревья, птиц, и кроме того, мифических и вымерших существ — кентавров, динозавров и что-то среднее, не определившееся в своей видовой классификации. Все это природное разнообразие демонстрировали десять артистов — одновременно танцоров, гимнастов, акробатов — с достойным всяческих похвал мастерством, в чем им помогали костюмы Феба Кацина, а также стробоскопические, мультимедийные и световые эффекты. Особенно впечатляли миниатюры — «Нарцисс», в которой танцовщица исполняет адажио, лежа на покатом зеркале, и «Медуза», где шляпа героини с сотней бисерных нитей при вращении образовывала плавающий светящийся купол. Однако оставалось непонятным, для чего все это пластическое совершенство и нереальная красота? Порой возникало ощущение, что это мир до шестого дня творения, то есть до того, как был создан человек. Словно вам представили подтанцовку или голую сценографию, призванную украсить, обогатить спектакль, но самого спектакля так и не показали. Впрочем, публика горячо аплодировала и кричала «Бис!», что, очевидно, свидетельствует о неутолимой жажде красоты пусть даже в самом банальном проявлении. Возможно, такие передышки в непрекращающемся процессе душевных потрясений, поисков ответов на извечные вопросы — вещь немаловажная.



Как в кино. «Золушка» Мэтью Боурна

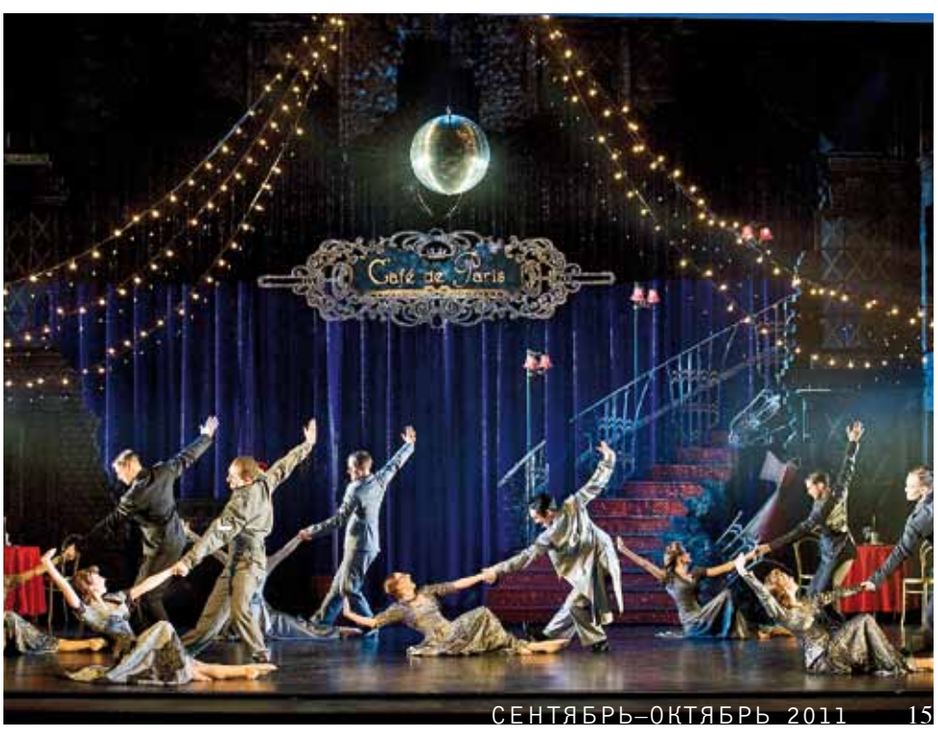
Излюбленный прием британского режиссера и хореографа Мэтью Боурна — перенести известный литературный фантазийный сюжет в новые место и время. Не то чтобы это дает иное прочтение истории и уж тем более актуализирует ее, скорее смена фактуры добавляет даже сказочному сюжету документальную достоверность. Боурн в каком-то смысле дешифрует фантазию, лишая метафору ее абстрактного характера. В известной степени его балет — Голливуд на театральных подмостках. И эта ассоциация не случайна. Мэтью Боурн очень любит старое кино 1950–1960-х годов. Вот и интегрирует кинематографическую стилистику в сценическое пространство. И «Золушка» на музыку Прокофьева в постановке Боурна не стала исключением, режиссер стилизовал ее под эстетику послевоенного кино. В целом сюжет сказки, наиболее известной по редакциям Шарля Перро и братьев Гримм, остается неизменным, но только история бедной сиротки разворачивается с осени 1940-го по май 1941 года в Лондоне, когда английская столица подвергалась усиленным бомбардировкам немецкой авиацией. И автор декораций и костюмов Лез Бразерстоун, художник по свету Нил Остин и звукооператор Пол Грутуис весьма эффектно и достаточно убедительно воссоздают атмосферу — рвущиеся снаряды, рушащиеся, горящие здания, лозунги тех лет: «Прорвемся, господи!» и угрозы Черчилля: «Мы им покажем!». Многоканальный окружающий стереозвук рождает ощущение, что находишься в кинозале. То, что это не фантазия, а реальная история обычной английской девушки, дочери инвалида войны, влюбившейся в летчика, призваны были донести до зрителя и вмонтированные в спектакль хроникальные кадры тех лет с инструкциями, как вести себя во время воздушного налета. И даже второе действие, которое является плодом воображения Золушки — сказочный бал заменяет вечеринка в «Cafe de Paris» (существующий и поныне клуб), — отсылает к реально произошедшей трагедии, когда весной 1941-го в «Cafe de Paris» попала бомба и погибло восемьдесят человек.

«Золушка» пережила множество постановок, но Мэтью Боурн — первый, кто услышал в ней историю времен Второй мировой. И не без оснований, ведь известно, что Сергей Прокофьев писал музыку к балету с 1940 по 1944 год, что, как считает режиссер, не могло не отразиться на ее характере, а в этом случае воссоздание контекста вполне оправданно. Боурн не сдерживает свою фантазию, читая музыку Прокофьева. Так вместо аллегорических времен года у него танцует бригада пожарных, на «балу» гости лихо отплясывают чарльстон, в месте, где Золушка традиционно хлопотала с кухонной утварью, развлекаются, добавившиеся к двум сестрам три брата героини, бой часов — звуки сирены, предупреждающей о начале обстрела, который и разлучает, предающихся любви в гостиничном номере героев, на музыку национальных танцев, сопровождавшую поиски принца таинственной незнакомки по всему миру, британский балетмейстер вводит сцены злоключений Гарри в ходе поисков своей Золушки — встреча с проститутками, домогательства гомосексуалистов и т.д. и т.п. Добавим, что долгожданная встреча двух любящих сердец происходит в психиатрической клинике, где она лечится после контузии, полученной при бомбардировке, а он проходит оздоровительный курс электрошоком после драки с лондонскими хулиганами. Все завершается на Паддингтонском вокзале, откуда счастливая парочка отправляется в свадебное путешествие, среди провожающих оказывается и ангел, который вместо привычной феи опекал Золушку. За столиком вокзального кафе он замечает очередную претендентку на счастье и направляется к ней. Хеппи-энд.

Но приключение, рассказанное Боурном, по сути, подкорректированная история Роя и Майры из «Моста Ватерлоо» Мэрвина Лероя со счастливым финалом. И в спектакле есть сцена, в которой влюбленная парочка предстает героями голливудской киноленты.

Соединяя вымысел с документальностью, пародию и лирику, Мэтью Боурн на пересечении драматического театра, кино, танца с формообразующими элементами мюзикла и вкраплениями пантомимы создал мелодраму, относящуюся к промежуточным жанрам — между драмой и комедией. Возможно, это творение прославленного британского хореографа не во всем убедительно, но бесспорно эффектно.

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЗОЛУШКА»
Режиссер и хореограф
Мэтью Боурн (Великобритания)
Фото Симон Аннанд
Предоставлено МТФ им. А.П. Чехова



Варьете смерти. «Персефона» Хуана Фонта

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ПЕРСЕФОНА»
Театр «Комедианты».
Режиссер-постановщик Хуан Фонт (Испания)
Фото предоставлено МТФ им. А.П. Чехова

Завершала Чеховский театральный фестиваль постановка театра Хуана Фонта «Комедианты» (Барселона) «Персефона». «Комедианты» считаются одним из лучших уличных театров Европы. Однако в данном случае они показали спектакль в замкнутом сценическом пространстве, и, возможно, не случайно, так как речь в нем идет о смерти и от имени смерти, о царстве мертвых устами смертных, то есть о том, что ассоциируется с ограничением, статичностью, теснотой и отсутствием воздуха и солнца. Так что выбор площадки можно признать концептуально оправданным. Другой вопрос — насколько органично воспринималась стилистика уличного театра в стенах традиционной респектабельной институции.

Вот как сами артисты анонсировали спектакль, жанрово определив его как «смертельное варьете»: «"Комедианты" всегда выбирали для своих постановок темы универсального звучания: праздник, солнце, огонь, ночь, вода, сны, время, море, игра, жизнь и смерть. Как видите, тема смерти периодически появлялась в наших работах, и вот теперь под грузом размышлений о текучести времени и констатации факта, что его ход необратим, мы решились дать смерти заглавную роль... Для воплощения замысла мы выбрали исключительный персонаж: Персефону, которую с горы Олимп похитил Аид (бог смерти), когда она была еще прекрасной Корой. Аид заставил ее выйти за него замуж и сделал царицей загробного мира».

В данном случае манера комедиантов — веселый цинизм, от которого, впрочем, зрителю не всегда было весело. Может, потому, что в России не привыкли шутить над смертью, а может, просто потому, что режиссер порой определенно перегибает палку. Начинается спектакль с арии рыжеволосой Персефоны пока еще в облике Коры. Она признается в любви солнцу, цветам, траве — словом, жизни. Но с последними нотами шестимесячный срок ее пребывания на земле заканчивается, любвеобильная и жизнерадостная красотка, напоминающая артистку кабаре, стремительно перевоплощается в роковую, не знающую пощады Персефону. «Смерть беспристрастна, всех забирает, а потом начинается цирк», — поет она. И цирк действительно начинается. Философское шоу, как сами комедианты претенциозно характеризуют постановку, разворачивается вокруг похорон богатенького дона Рафаэля, и главный акцент переносится на пока живых родственников и подчиненных усопшего. Свою лепту вносят и сотрудники акционерного общества «Спи спокойно. com.». Ведут себя все эти персонажи не слишком симпатично и не всегда адекватно, хотя они и не лишены известного обаяния. Первая жена пляшет на крышке гроба, брат пытается накормить труп спагетти, сослуживец просит, если что звонить, любовница очищает карманы покойника, сын пытается его задушить из-за наследства, служащие похоронного бюро устраивают веселые игры с надгробными венками, и т.д. Потом дон Рафаэль попадает в ад, где его с аппетитом едят черви, что нам красочно показывает видео, а в конце тем или иным образом фактически все отправляются в царство мертвых. За исключением старого брата, о котором смерть явно забыла, и приговоренного к казни серийного убийцы, опять же по понятным причинам — и богам нужны помощники. Сама же Персефона либо безучастно наблюдает за происходящим, либо рассказывает историю своего соблазнения Аидом, либо пророчит публике все то «веселье», которое происходит на сцене. Оно и понятно: какое Смерти дело до наших планов жить долго и счастливо. В конце концов, у нее есть своя личная жизнь, а мы для нее рутинная работа. В спектакле используются вокал, танец, пантомима, декламация, элементы комедии дель-арте, хореография, используются маски, приемы предметного театра и трансформизм. Перемешаны греческие и египетские мифы, буддийские мотивы, современная реальность. Жанровый микс — клоунада, акробатика, видео, эстрада. Есть отсылки к Босху, Гауди, Уорхолу. Словом, убойный коктейль с претензией на наивный театр. Однако ему не хватало столь необходимой в этом случае непосредственности, мешали лезущие из всех щелей концептуальность и нарочитость. И все же не покидало ощущение, что уличному театру тесно на сцене, что ему не хватает воздуха.

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

_ 23 сентября
30 октября
2011

Переписывая миры

специальные проекты

MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow

АЕС+Ф. ALLEGORIA SACRA

Куратор: Ольга Свиблова
Организаторы: Мультимедиа Арт Музей, Москва / Галерея «Триумф»
Художники: AES+F (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский, Владимир Фридкес)
15.09–06.11

АЛЬБЕРТО ГАРСИА-АЛИКС. НЕОБРАТИМОСТЬ

Куратор: Николас Комбарро
Организаторы: Министерство культуры РФ / Мультимедиа Арт Музей, Москва
При поддержке: Правительства Испании / Государственного музея «Центр искусств королевы Софии» / Государственного общества по делам культуры, Испания / Посольства Испании в Москве / Института Сервантеса Галереи Хуаны де Аиспуру
10.09–06.11

ГЕРМАН ТИТОВ «НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ»

Куратор: Ольга Свиблова
Организатор: Мультимедиа Арт Музей, Москва
Художник: Герман Титов
При поддержке: Е.К.АртБюро
20.09–09.10

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ФОТОГРАФИИ И МУЛЬТИМЕДИА ИМ. А.РОДЧЕНКО, ВЫСТАВКА «INDI_VISUAL»

Куратор: Александра Евангели
Организаторы: Московская школа фотографии и мультимедиа им. А.Родченко / Мультимедиа Арт Музей, Москва
Художники: Елена Асташова, Дмитрий Володин, Софья Гаврилова, Евгения Дёмина, Даниил Зинченко, Василий Клёнов, Егор Крафт, Михаил Максимов, Лена Мартынова, Мариам Песвианидзе, Наташа Серикова, Валя Фетисов
11.10–06.11

СОВРЕМЕННОЕ ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

Кураторы: Нанда Виго, Альберто Подио
Организаторы: Мультимедиа Арт Музей, Москва / Итальянский Институт Культуры в Москве G.L.O.W. Platform, Милан
При поддержке Специального представителя Президента Российской Федерации по международному культурному сотрудничеству, Посла по особым поручениям М.Е.Швыдкого
Художники: Лучо Фонтана, Альберто Биази, Агостино Боналуми, Давиде Бориани, Энрико Кастеллани, Джанни Коломбо, Дадамайно, Габриеле де Векки, Франческо ло Савио, Пьеро Мандзони, Манфредо Массирони, Бруно Мунари, Паоло Шегги, Нанда Виго, Группа N
14.09–30.10

ОЛЕГ КУЛИК «КОМПОЗИЦИЯ 911»

Куратор: Ольга Свиблова
Организатор: Мультимедиа Арт Музей, Москва
Художник: Олег Кулик
11.09–06.11

реклама

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА ОСТОЖЕНКА, 16 www.mdf.ru +7(495) 637-11-00

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПАРТНЕРЫ:
РОСБАНК SOCIETE GENERALE GROUP
НОВАТЭК
AHMAD TEA
MasterCard
NOKIA

ЛЕТНИЕ БАЛЕТНЫЕ СЕЗОНЫ

В Москве июль и август традиционно называют «мертвым сезоном»: труппы репертуарных театров дружно уходят в отпуск или же отправляются на гастроли, преимущественно в Европу, где летние месяцы в соответствии с показаниями термометров, из-за наплывов туристов считаются горячими. Но если во времена «железного занавеса» подобная политика была оправданна, среди прочего и экономически (туристов раз-два и обчелся, москвичи массово стремились за город или на море – город пустел), то сегодня жизнь в Москве кипит круглогодично. И гости столицы, равно как и москвичи, как и во все прочие времена года желают не только хлеба, но и в буквальном смысле зрелищ. Проблему последнего пытаются решать фестивали. Один из них — «Летние балетные сезоны» — традиционно проходит на сцене Российского академического молодежного театра (РАМТ).

Изначально, в 2001 году, проект знакомил зрителей прежде всего с русским классическим балетом, он задумывался именно для иностранных туристов, посещающих Москву после закрытия театрально-концертного сезона. Однако не меньший интерес к фестивалю проявили и москвичи, чему свидетельство — аншлаги на многих спектаклях. Так что со временем «Балетные сезоны» стали визитной карточкой летней Москвы. В этом году фестиваль прошел в 11-й раз, оживив летнюю театральную столицу.

Второй год «Летние балетные сезоны» проводятся агентством «Кооnсарта» совместно с ГУК «Москонцерт» при поддержке Департамента культуры города Москвы. Среди участников лучшие московские коллективы: «Театр балета классической хореографии» под руководством Элика Меликова, «Российский национальный балетный театр» под руководством Владимира Моисеева и Евгения Амосова, «Русский классический балет» под руководством Оксаны Усачевой. Также в этом году, в Год Италии в России, при поддержке Министерства культуры РФ и Министерства культуры Италии в рамках «сезонов» «Миланский балет» («Балето ди Милано») под руководством Карло Песта показал «Ромео и Джульетту» в авторской редакции и хореографическую постановку «Шансон».

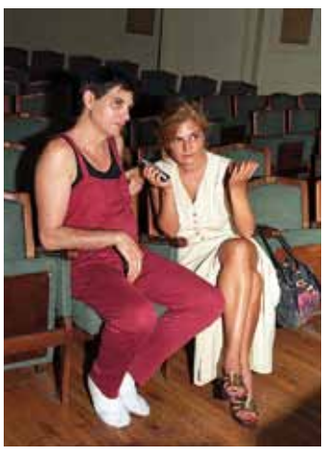
Нам повезло побывать на репетиции балета «Дон Кихот» труппы «Русский классический балет» легендарного хореографа Мариуса Петипа в редакции итальянского балетмейстера бельгийского происхождения Сержа Мангета.

Считается, что «Дон Кихот» — одно из лучших творений Петипа. Он задумал его в 1869 году, однако при сочинении либретто использовал не сам знаменитый роман Сервантеса, а лишь вставные новеллы о богаче Гамаше и любви Китри и Базиля (главы XX и XXI второго тома романа). Музыку к балету хореограф предложил написать Людвигу Минкусу. То есть это тот редкий случай, когда музыка, подсказанная фантазией хореографа, не то чтобы носит вторичный характер, но растворяется в зрительно-пластических образах. Возможно, поэтому все позднейшие редакции «Дон Кихота», хотя и обрастали вставными номерами, но по существу не слишком отличались от версии Мариуса Петипа. В своих постановках Петипа следовал строгим схемам чередования пантомимы и танцев, классических и характерных. Основой «Дон Кихота» был классический танец, выражавший чувства главных героев. Характерный танец выполнял функции дивертисмента, добавляя бытовые и социально-исторические краски. Премьера балета состоялась в Большом театре 14 декабря 1869 года. В роли Китри танцевала Анна Собещанская. Впоследствии в этой роли блистали Екатерина Гельцер, Ольга Лепешинская, Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Наталия Бессмертнова, Людмила Семеняка, Надежда Павлова... И какой же приятной неожиданностью было увидеть Павлову на репетиции.

Впрочем, присутствие легендарной балерины здесь было не случайно. Кроме того, что на сцене разминались перед репетицией ее ученики, Надежду Васильевну с «Театром балета классической хореографии» связывает давняя дружба, можно сказать, с момента зарождения театра в 1990 году.

«Двадцать лет прошло. За это время театр окреп, у него появился свой репертуар. Главное, что классический. Классика интересует всех — и западного зрителя, и российского. Получилось так, что труппа Элика Меликова держит этот небольшой костяк классического балета. Они не разбрасываются, а точно знают, что им надо. И это, пожалуй, главное. Мне нравится идея летних сезонов, так как они показывают, что кроме Большого театра у нас есть очень достойные коллективы», — говорит Надежда Павлова.

Что касается «Дон Кихота», то в редакции Сержа Мангета балет подвергся лишь незначительным изменениям, в основном же это оригинальная версия. Хореограф создал яркий, праздничный спектакль. Испанские и цыганские мотивы, ритмы вальса и галопа, вплетающиеся в классический танец — все это создавало настроение заражающей жизнерадостности. Покоряла и уже успевшая многим полюбиться юная Диана Косырева (Китри). «Дон Кихот» не единственный опыт работы Сержа Мангета с артистами московских трупп. На прошлых сезонах «Театр балета классической хореографии» под руководством Элика Меликова показывал «Веселую вдову» — перевоплощенную в балет оперетту Легара. Нам удалось задать несколько вопросов знаменитому хореографу.



БАЛЕТМЕЙСТЕР СЕРЖ МАНГЕТ
Фото ДИ/Константин Чубанов

► СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ДОН КИХОТ»
Театр «Русский классический балет»

ДИ. Вы работаете во Франции, Италии, России. Различаются ли артисты разных стран?

СЕРЖ МАНГЕТ. Да, конечно. И это обусловлено школой. Современный спектакль лучше делать с западными артистами, классический — с русскими. Чтобы поставить, например, «Дон Кихота» во Франции, потребуется больше времени, чтобы подготовить артистов. Это хорошо, что русские сохраняют классику. И мне нравится работать с артистами и «Театра балета классической хореографии», и «Русского классического балета». Они отлично танцуют, у них огромный репертуар. Жалко только, что у нас всегда мало времени. Труппа растет, потому необходимо корректировать постановку. И это интересно.

ДИ. А как вы относитесь к сочетанию классического балета и современного танца?

СЕРЖ МАНГЕТ. Я люблю, когда разные стили взаимодействуют. Моя личная хореография — характерный танец. Например, в Лионе я ставил балет «Кармен», используя элементы современного танца. Но все должно быть оправданно. В «Дон Кихоте» для этого нет оснований. Это классический спектакль. Характерный, но классический. Потому я в основном сохранил петербургский вариант — вариант Петипа, но несколько оживил мизансцены, чтобы привнести больше динамики. Сейчас нельзя делать спектакль на четыре часа. Люди не привыкли к этому. Ритм спектакля должен соотноситься с современностью. Это важно.

ДИ. Но это лишь формальность. Как-то еще классика должна коррелироваться с реальной жизнью? Или для вас балет — область исключительно искусства? То есть искусство отдельно, жизнь отдельно.

СЕРЖ МАНГЕТ. Да. Здесь сон. Открывается занавес, и человек забывает обо всем. Это как лекарство. Утешение. Здесь он должен отдыхать от проблем. И мы все работаем для этого. Классика никогда не умирает. Люди хотят смотреть классику. Люди ходят на современные спектакли, джаз, но всегда возвращаются к классике.

ДИ. И как вы думаете, почему?

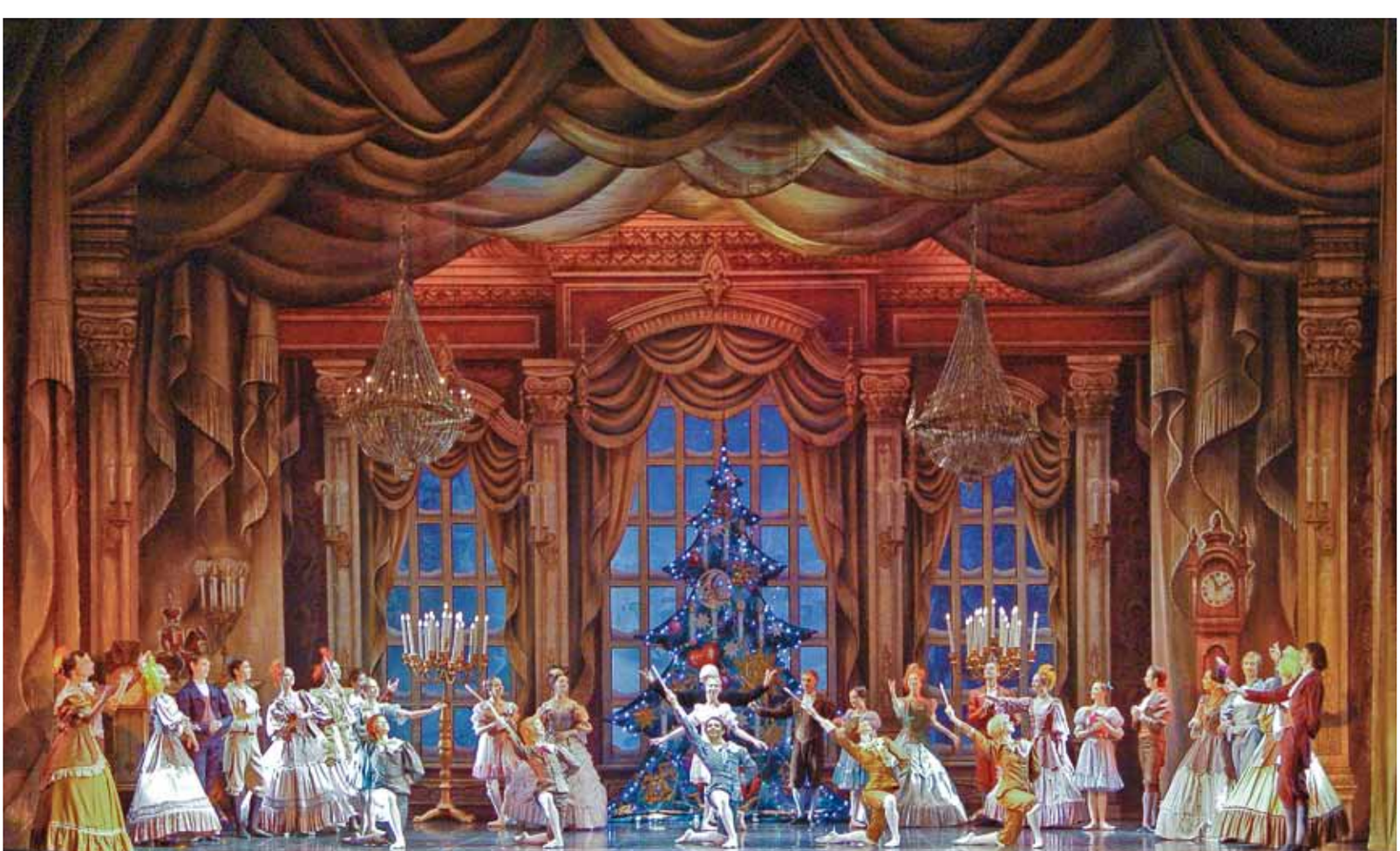
СЕРЖ МАНГЕТ. Потому что это стопроцентное искусство. Без вопросов.

Кто бы спорил. Классический балет — та сфера, при соприкосновении с которой вопрос «А искусство ли это?» не возникает. И тем не менее вопросы у нас остались. Не к балету, конечно, а к художественному руководителю «Театра балета классической хореографии» Элику Меликову.

ДИ. Расскажите, пожалуйста, как все началось.

ЭЛИК МЕЛИКОВ. Случайно. Я по образованию художник, и, когда началась перестройка, мне предложили организовать театральные мастерские по пошиву костюмов для драматического театра, оперы, фольклорных коллективов. Кооператив «Ленок», от слова «лен», был создан в Москве и Санкт-Петербурге. Мы все делали «под ключ»: и декорации, и костюмы, и мебель, и обувь, и реквизит. И в один прекрасный день мне предложили сделать все это для балетного спектакля «Лебединое озеро». Но балет — особая специфика. Нам пришлось расширять-

ся, приглашать мастеров, потребовались новые площади. Потом был второй спектакль, третий. Нашими заказчиками стали Большой театр, Кировский. Мы шили и для Бостон-балета, и для Королевского балета в Дании. После того как мне предложили стать спонсором одного из балетных коллективов, наша дружба с балетным миром стала еще ближе. Мы потратили много сил, энергии и средств, но отдачи не чувствовали, и тогда стало понятно, что единственный выход — создавать свой коллектив. Так в 1990 году Союз театральных деятелей СССР основал «Театр балета классической хореографии». Сейчас мы муниципальный театр при Комитете по культуре правительства Москвы. У нас небольшая труппа — пятьдесят артистов и около двадцати приглашенных, которые сегодня выступают в Москве. В нынешнем году мы приняли десять выпускников училища. Это восемнадцатилетние артисты, на которых мы очень рассчитываем. За год они должны набрать форму и к следующему сезону



будут практически мастерами.

ДИ. Вы считаетесь московским театром, но вас лучше знают в Европе, чем в Москве. Почему так получилось?

ЭЛИК МЕЛИКОВ. К сожалению, у нас до сих пор нет своего здания. Это наша мечта. Аренда в Москве стоит очень дорого. А балетная публика не денежная, потому снимать зал очень накладно. И, чтобы выжить, пришлось гастролировать. Поначалу, конечно, было очень тяжело. Нас еще плохо знали. Но к концу девяностых начались большие гастроли с полнометражными балетами в основном в Италии, Англии, Франции. Но не только. Например, мы уже третий год ездим в Португалию. Сейчас коллектив знают за границей и знают очень хорошо. В этом году мы планируем двести двадцать спектаклей, из них сорок три даем в Москве. Остальные в Европе. Сегодня нас, к счастью, выручает фестиваль «Летние балетные сезоны», в котором мы принимаем участие вот уже второй год. Планируем и в следующем году показать свои старые спектакли, которые московский зритель еще не видел. Ну и конечно, какие-то новые. За двадцать один год мы собрали практически весь классический репертуар. Хочется сохранить то, как они были поставлены некогда в наших главных театрах. Приблизиться к этому. Мы хоть и малая труппа, но у нас есть на кого равняться.

ДИ. Ваши любимые спектакли?

ЭЛИК МЕЛИКОВ. Очень люблю Минкуса. Уникальный композитор, он создал такие прекрасные балеты, как «Дон Кихот», «Баядерка» — они есть в нашем репертуаре. Такой зажигательной веселой музыки, мне кажется, нет ни у кого другого.

ДИ. Вас не смущает, что в программе «Летних сезонов» спектакли повторяются? Например, сразу три постановки «Ромео и Джульетты».

ЭЛИК МЕЛИКОВ. Нет. Они не повторяются. Миланский балет был на музыку Чайковского. К тому же это труппа, которая танцует неоклассику и модерн, то есть не классический балет. Три спектакля «Ромео и Джульетта» в нынешних сезонах различаются постановками. Так что повторов не возникает. Даже если и там и там постановка Лавровского, они все равно разнятся. И это мне кажется интересным — есть возможность сравнивать.

ДИ. Каждый театр гордится, когда у него появляется своя публика. У вас она есть?

ЭЛИК МЕЛИКОВ. Да, есть в Англии. Люди ездят вслед за нами по разным городам и приходят по многу раз на один и тот же спектакль. Это наши фанаты. Мы с ними очень дружим. Надеюсь, благодаря сезонам появятся такие и в Москве. И конечно, надеюсь, что у театра будут здесь свои стены.

Что ж, надеждам Элика Меликова на свою публику в Москве, судя по всему, суждено сбыться. Кроме «Жизели» театр показал «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Щелкунчика». И каждый раз аншлаг, шквал аплодисментов, крики «Браво!», море цветов.

Может, и прав Серж Мангет, когда говорит, что балет — это сон. Кстати, согласно соннику Симона Канонита, современному варианту древнегреческой «Книги снов», видеть во сне балет — получить утешение.

Беседу вела Лия Адашевская

Н. ПАВЛОВА И Э. МЕЛИКОВ НА РЕПЕТИЦИИ
Фото ДИ/Константин Чубанов

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА
Н. Иванова, А. Шалин

◄ **ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО**
Театр балета классической хореографии

◄ **ЩЕЛКУНЧИК**
Театр балета классической хореографии

БЛИЗКИЙ КОСМОС

Алла Надеждина

«Должен каждый пролетарий/ посмотреть на планетарий», — писал Владимир Маяковский. Открытый 5 ноября 1929 года в Москве, он на долгие годы стал одним из любимых мест отдыха москвичей, здесь собирались кружки юных астронавтов, читались лекции, велась научная и просветительская работа.

«Путь на Байконур начинался в Московском планетарии», — вспоминал Алексей Леонов: в начале 1960-х годов в Звездном зале проводилась подготовка первых космонавтов. Их обучали астронавигации (занятия проходили в обстановке секретности: лекторам сообщалось, что они готовят летчиков для полярной экспедиции).

В 1994 году Московский планетарий был закрыт на реконструкцию, и вновь открыл свои двери для посетителей лишь через 17 лет — 12 июня 2011 года.

Небо № 13

Первый прибор, позволяющий проецировать на куполообразный экран изображения небесных тел, а также моделировать их движение, был сконструирован в 1924 году немецким инженером и архитектором Вальтером Бауэрсфельдом (1879—1959). Изготовленный на заводе оптической аппаратуры «Карл Цейс», он в 1925 году был помещен в построенное для него здание в Мюнхене. До 1929 года в Германии появилось 12 планетариев. Московский планетарий, изготовленный на том же заводе, вошел в историю под номером 13. В США первый планетарий (Adler Planetarium and Astronomy Museum, Чикаго, США) открылся в 1930 году.

Здание Московского планетария, спроектированное архитекторами М.О. Барщем и М.И. Синявским в стилистике конструктивизма, воплощало тягу человечества к звездам, идею освоения космоса.

«Был ли сотворен мир в шесть дней?», «Земля — шар», «Строение Вселенной». Этими лекциями ограничивалась в первый год работы просветительская программа планетария. Вскоре коллектив ученых-лекторов создал прибор «Восходящее Солнце» (работал вплоть до 1994 года), а в 1930-е годы здесь заседал Стратосферный комитет, занимавшийся изучением верхних слоев атмосферы и проблемами реактивного движения, работали кружки и секции, велась работа со школьниками. Перед Великой Отечественной войной программа дополнилась звездным театром, в репертуаре которого были пьесы «Галилей», «Джордано Бруно» и «Коперник».

В начале войны здесь читали лекции для разведчиков и военных летчиков, проводились и выездные лекции по астрономии.

В 1977 году планетарий был реконструирован. Вместо старого аппарата установили аппарат нового поколения с программным управлением (фирма все та же — «Карл Цейс»). В 1990 году открылась народная обсерватория, располагавшая самым большим телескопом в Москве.

Многие ученые и космонавты были слушателями астрономических кружков планетария, среди них астрономы-профессионалы: академик РАН Н.С. Кардашев, член-корреспондент РАН И.Д. Новиков, доктора физико-математических наук А.А. Гурштейн, В. Г. Курт, Ю.Н. Ефремов, А.В. Засов и другие.

Планетарий сегодня

Предполагается, что обновленный комплекс смогут посещать до полутора миллионов человек в год.

После реконструкции его площадь увеличилась с 3 тысяч квадратных метров до 17 тысяч. Благодаря этому были открыты Малый звездный зал, интерактивный музей «Лунариум», 4D-кинотеатр.

В Большом звездном зале оптика третьего поколения планитариев «Универсариум M9» состоит из 32 проекторов, демонстрирующих более 9 000 мерцающих звезд. Аппарат позволяет с максимально возможной на настоящий момент точностью имитировать вид звездного неба и астрономические явления в промежутке времени 10 тысяч лет. В паре с «Универсариумом» работает полнокупольная цифровая проекционная система, создающая неповторимый эффект погружения в реальность, демонстрируемую на экране.

Диаметр купола-экрана 25 метров, площадь — 1000 квадратных метров, это самый большой купол в Европе. В зале могут находиться одновременно 356 зрителей.

На крыше воссоздана астрономическая площадка «Парк неба» — комплекс астрономических приборов и инструментов под открытым небом (представлены макеты Стоунхенджа, солнечных часов, глобус Набокова и многое другое). Кроме того, здесь находятся две обсерватории с новейшим цифровым оборудованием.

Обновленный планетарий продолжает научно-просветительские традиции. Для нового поколения юных астрономов предусмотрены учебные аудитории, для занятий в Большом звездном зале используются демонстрационные программы трехмерного изображения «Uniview». Астрономическая площадка также служит учебной и научной базой для точных наблюдений и измерений.

Музей Урании

Урания — муза астрономии. Названный в ее честь музей расположен на двух уровнях в исторической части комплекса. С посещения Музея Урании начинается программа, которая включает просмотр фильма в Звездном зале и экскурсию в «Парк неба».

В экспозиции — фотографии, вырезки из газет, документы, рассказывающие о покорении космоса и истории Московского планетария. Демонстрируются аппараты «Планетарий № 13» (установлен в 1929 году) и «Планетарий № 313» (1977), а также карты мореплавателей и путешественников, приборы, позволяющие вычислять курс по звездам (астролябии и секстанты). На втором уровне музея находится коллекция метеоритов. Железные, железокаменные и каменные, они несут в себе бесценную информацию о Марсе и Луне. Здесь же экспонируются тектиты и импактиты, земные, оплавившиеся при падении небесных пришельцев и изменившие свою структуру. Самый тяжелый метеорит (находится в открытом доступе) весит 125 кг.

В зале есть глобусы Земли, Луны, Марса и Венеры, масштабный макет Солнечной системы, дополненный трехмерными моделями планет и Солнца на цифровом экране.

Лунариум

Детям и взрослым предлагается посетить интерактивный музей «Лунариум», расположенный в новой части планетария. Новые технологии позволяют наглядно продемонстрировать явления из области физики, химии, астрономии, наук о земле, результаты космических исследований. В ближайших планах открытие астрономических кружков, возрождение Трибуны ученого, создание собственных программ для Большого звездного зала, проведение совместно с МГУ имени М.В. Ломоносова астрономических наблюдений и других тематических мероприятий.

Экспозиция музея состоит из двух разделов — «Астрономия и физика» и «Постижение космоса». Каждый экспонат — настоящая научная лаборатория, здесь можно создавать искусственные облака и торнадо, генерировать электрическую энергию, сочинять электронную музыку, прокатиться на космическом велосипеде и узнать, сколько вы будете весить на других планетах. Вызывают интерес экспонаты «Черная дыра», «Волшебная палочка-гиперболоид», «Еж из феррожидкости», «Плазменный шар» и «Оптические иллюзии». Гигантский маятник Фуко иллюстрирует идею вращения земли вокруг своей оси.

Экспозиция «Постижение космоса» воссоздает интерьер космической станции с тематическими отсеками: межпланетный полет, лунная лаборатория, история Большого взрыва. В интерактивных играх можно бороться с астероидами, отправлять послания инопланетянам, запускать воздушную и водородную ракеты, знакомиться со свойствами невесомости и вакуума.

Подробная информация на стендах и консультанты — студенты старших курсов и выпускники физического факультета МГУ — помогают ориентироваться в экспозиции.

Открытие планетария сопровождали две конференции. Отдел науки и инноваций посольства Великобритании в Москве, Государственный астрономический институт имени П.К. Штернберга и Московский планетарий в рамках российско-британского Года космоса организовали обсуждение темы «Черные дыры и за их пределами». В конференции «Космос—Земля—космос» приняли участие ведущие специалисты из США, Великобритании, Канады, Австралии, Японии, Германии, Франции, Бельгии, Швеции, Китая, Египта и России.

Многофункциональный комплекс планетария сочетает в себе научно-просветительский, образовательный ресурс и центр семейного досуга, ориентированный на разные возрастные группы посетителей. Главная цель — пробуждать желание к познанию окружающего мира и пространства Вселенной. Уникальное оборудование, сочетание новейших технологий и традиции старой лекторской школы позволяют формировать разнообразные программы и предоставлять информацию высокого качества.

СТРЕЛКА — ИНСТИТУТ МЕДИА, АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Наталья Капырина

Летом 2011 года Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» ознакомил с планами образовательной и исследовательской программ на предстоящий учебный год.

В ходе превращения Болотного острова в культурно-образовательный центр на Берсеневской набережной, прямо на спуске с Патриаршего моста, возникло новое пространство с деревянно-пластиковым дизайном, напоминающим о скандинавском мебельном гиганте, со звучным названием «Стрелка». Непривычные в окружении стройки и старого завода чистота и эргономичные формы, столы для пинг-понга и стоянки для велосипедов в свободном доступе сначала даже настораживают своей загадочной для центра Москвы открытостью и незатейливостью. Институт медиа, архитектуры и дизайна — центр постдипломного образования, не сертифицированный как высшее учебное заведение, но начавший в 2010 году набор студентов для обучения по новому образцу. В течение года под руководством специалистов международного уровня изучаются и исследуются пять междисциплинарных тем-модулей в области урбанизма, архитектуры, средств массовой информации, ориентированных на проблематику современного города и страны. Хотя образование ведется на английском языке и преподаватели (Рем Колхас, Рейнир де Грааф, Карло Ратти и проч.) приводят примеры из своей практики, основной целью обучения является улучшение и развитие Москвы в контексте модернизации России. При выборе кандидатов в студенты особое внимание уделяется творческим способностям, так как концепция обучения нетрадиционна и раскрытие исследовательских тем предполагает определенную долю фантазии при обязательном наборе знаний и навыков по одному из направлений. Так, в прошлом году были выбраны темы «Сохранение культурного наследия», «Энергия», «Общественное пространство», «Истончение», «Проектирование», что позволило студентам выработать новые подходы к энергетическому оснащению города и автомобилей, советскому архитектурному наследию, современным видоизменениям Москвы, периферийам общественных пространств и границам страны, и так далее.

В 2011/12 учебном году в центре внимания будут темы «Гигаполис», «Провинция», «Контент», «Население как потребители», «Sensible City Moscow». Первые две имеют целью направить креативный потенциал в сторону обустройства сверхнаселенной Москвы и развития опустевших деревень. «Контент» будет изучать соотношение процессов урбанизации и дезурбанизации в постсоветском пространстве. Также острую тему для современной России исследуют в модуле «Население как потребители», в котором студенты освоят новую методологию проектирования, основанную на изучении потребительского мировоззрения. «Sensible City Moscow» включит Москву в глобальный проект, начатый в Массачусетском технологическом институте, что позволит с помощью цифровых технологий смоделировать город и изучить его инфраструктуру на основе новых данных.

«Стрелка» — проект, несомненно, инновационный, с качественно отличительной чертой — гласностью. Образование ведется в открытом режиме, в воркшопах, на лекциях и круглых столах в течение всего года могут присутствовать не только студенты, но и все желающие. Результаты исследований этого года уже были представлены на конференции 28 и 29 июня, а также опубликованы в брошюрах и на сайте «Стрелки». Такой нетрадиционный подход к образованию в рамках более обширного культурного проекта не имеет аналогов в других больших городах.

На «Стрелке» отсутствует коммерческая направленность, которая зачастую превалирует даже в государственных вузах. Образование в институте бесплатно для всех, студентам полагается стипендия, а иногородним и иностранным студентам — жилплощадь в центре Москвы.

По окончании учебного года институт выпустил программу «Лето на Стрелке», включающую различного рода события — от новейших театральных постановок («Liquid Theatre», лауреат премии «Золотая маска» в номинации «Эксперимент») и курсов английского языка с уклоном в дизайнерскую и архитектурную лексику, до воркшопов и лекций по современному дизайну и урбанизму. Все проекты — результат сотрудничества «Стрелки» с зарубежными вузами, московскими и региональными культурными площадками и администрацией. Тем самым институт участвует в крупном международном движении по распространению новейших идей и развитию творчества, облегчая возможность контактов между профессионалами из разных стран и областей знаний.

Пока еще рано говорить, где реализуются выпускники «Стрелки», но в процессе участия в крупномасштабном проекте у них появился ценнейший запас практических знаний и внушительная адресная книга, а полученный европейский опыт отличается от опыта курсов повышения квалификации. Вопрос в том, что будет со «Стрелкой» в будущем: сможет ли она закрепиться в качестве центра обновленного творчества, основанного на адаптации к русским реалиям последних веяний в области архитектуры, медиа и дизайна? Сумеет ли она стать законодателем новых веяний? Это во многом зависит от того, на что готовы пойти и на что хватит запала попечительскому совету института, в который входят Сергей Адоньев, Дмитрий Ликин, Александр Мамут, Илья Осколков-Ценципер и Олег Шапиро, признанные российские специалисты в области новаторских решений и предложений.

Если модернизм как всеобъемлющее творческое движение обновления, ярко проявившийся в стиле модерн и интернациональном стиле в архитектуре, зародился в результате социальных переворотов XIX и XX века, то в наши дни пришел черед следующего витка модернизма. Проект «Стрелка» отчасти напоминает меценатскую деятельность конца XIX века в новом формате, когда быстро набранный капитал был вложен в культуру и творчество, и при этом провозглашались идеи социального прогресса и преобразования общества. И даже если проект не разовьется в полноформатный научно-исследовательский центр или творческое объединение, такого рода возрождение образовательной благотворительности в русском обществе необходимо, и удачное завершение первого года обучения на «Стрелке» подтвердило это.

В качестве постскриптума хочется привести топографическую параллель: «Стрелка» на Берсеневской набережной находится напротив доходного дома А. Перцовой, что на пересечении Пречистенской набережной и Самойловского проезда, олицетворяющего новое веяние начала XX века: скандинавский модерн и неорусский стиль. То же и «Стрелка» — скандинавский дизайн, благополучная модель образования для взрослых и новый подход к задачам и возможностям нашего общества.

МОСКВА
ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ЖИЗНИ — ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА

Марина Терехович

Москва — это боль: для одних боль сердца, для других — головная боль. Столица сосредоточила в своем теле все проблемы современного мегаполиса и современной архитектурной мысли.

Дмитрий Самодин

ФРАГМЕНТ КОМПОЗИЦИИ «ПЕРЕКРЕСТОК»
Смешанная техника

Художники, связанные профессиональными интересами с градостроительной средой, на какое-то время затаились. Они ушли в станковые виды искусства, к частным клиентам, занялись восстановлением храмовых росписей; при возможности путешествовали, участвовали в мировом биеннальном движении. В последние пять лет их позиция начала меняться: город как организм стал привлекать все большее внимание.

Секция художников монументально-декоративного искусства (СХ МДИ МСХ) возобновила просмотры новых произведений для архитектуры общественных и частных зданий, устроив ряд клубных выставок. Гены художников-монументалистов 1970–1980-х годов дали о себе знать.

Нынешняя выставка в залах Московского союза художников на Кузнецком Мосту, 11, — определенный этап раздумий о роли и возможностях художника в контексте неустойчивых приоритетов и ценностей нашего мегаполиса.

В прогрессивной архитектуре, по сути, нет задач для художника традиционной ориентации. Может появиться лишь место для его произведения по выбору заказчика (возможно, и архитектора).

Художник, желающий вписаться в новую реальность как соавтор, должен обладать духом изобретательства. «Изобретатель и есть художник, и художник, по существу, есть изобретатель, он им и должен быть» — эта мысль А. Родченко крайне актуальна. Контакты с городом требуют неординарного мышления, выхода на иной интеллектуальный и технологический уровень.

Проект выставки «Москва. Пространство для жизни — пространство для творчества» разрабатывался совместно с архитекторами объединения «PARALAB». Полифония, присущая городу, стала главной движущей силой при отборе произведений и формировании экспозиции.

КОМПОЗИЦИЯ ВВОДНОГО ЗАЛА

Ольга Победова

МОСКОВСКИЕ КОНТРАСТЫ
Оптическое стекло

Владимир Мартиросов

КРЫЛО
Кинетическая композиция

Лев Мелихов

КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ
Фотография

Выпускники Московского архитектурного института Дарья Ковалева, Сергей Неботов, Евгений Ширинян, участники и лауреаты престижных международных форумов, свои исследования феномена сложности пространства демонстрируют в виде уникальных арт-объектов.

Перетекающая из зала в зал инсталляция «Nebula» (латынь: туманность в космосе, облако) эффектно изменила уже привычное всем выставочное пространство на Кузнецком. С использованием эластичной ткани биолекс и металлических тросов была создана живая структура для организации потоков людей. По замыслу авторов «поверхности образуются равномерным распределением материала внутри замкнутых контуров, создавая ощущение устойчивости и равновесия и одновременно внутреннего напряжения, «звона».

Основная часть инсталляции — белый воздушный «свод» в главном зале — стала идеальной средой для изысканных скульптурных конструкций из светлого камня Бориса Черствого. Возник образ «обетованного града».

Вокруг же бурлило море цвета в самых разных вариациях.

При всей органичности экспозиции в целом многие вещи сталкивались по различному авторскому мироощущению, по авторской манере. Например, ассоциативно-абстрактное видео «Город» Протейя Темена — с драматической реальностью документального фильма «Прощай, любимый город» Валерия Близнюка; физиологичность световой инсталляции А. Работнова и А. Гаспарашвили — с классической стилистикой модели памятника «Льву Толстому» В. Сержантова-Шульца; символика проекта мемориала «Молодая гвардия» М. Тихоновой — с психологическими образами «А. Пушкина» и «А. Солженицына» М. Алексеевой; мягкая ироничность скульптуры из керамики «Вечный быт» (В. Малолеткова) — с социально-протестными скульптурами из дерева «Правосудие. Публичное наказание», «Колодки», «Позорный столб» (С. Малютина). Проблема традиционного и новаторского в городской среде оригинально подана в инсталляции «Леса» (В. Малкова и П. Москвина). Мы привыкли, что при возведении зданий монтируют металлические строительные леса, но в ряде азиатских стран и по сей день для этого используются связанные стволы деревьев.

Первоначально у монументалистов была идея выставлять лишь работы в архитектуре и для архитектуры, разбавляя планшеты с проектами, видео и фото небольшим количеством произведений в материалах монументальной живописи и концептуальными объектами. Но потом было решено сделать выставку более открытой, свободной для выражения точки зрения художника на город вне зависимости от цеховой принадлежности и средств ее демонстрации. Поэтому появились и живопись, и скульптура, и плакат, и прочие формы современного творчества. Авторы — художники всех поколений, большинство — молодежь.

Тем не менее блок архитектурных работ в экспозиции достаточно велик. Некоторые авторы выставили проекты, готовые к реализации в городской среде или уже осуществленные в постсоветское время. Так, реконструкция бывшего кинотеатра «Украина» под фольклорный центр Л. Рюминой выполнена совместно творческими коллективами архитектора А. Асадова и художника К. Сапричяна. Важные городские заказы были реализованы М. Красильниковой в Доме музыки, И. Лубенниковым (при участии И. Можар, М. Харлова, Н. Родионова, А. Мальцева) на станциях метро «Сретенский бульвар», «Маяковская» и «Славянский бульвар». Н. Муратова, Л. Фомина и Т. Сажин участвовали в выполнении государственных заказов, соз-

Антон Роботнов, Александр Гаспарашвили

В МЕГАПОЛИСЕ
Стекло, селикон, подсветка

Андрей Панков

ГОРОД
Стеклянные пузырьки

дав произведения для резиденции Президента РФ и Верховного суда РФ. Площадь Рижского вокзала украсил фонтан И. Пчельникова. Дизайнерскую разработку — кабину в виде многослойного витража с водяной стеной в зоне отдыха НТМ-завода — выполнили К. Ларченко, А. Нехлюдов, В. Лунев, В. Шатров и архитектор А. Воскобойников, а В. Орешин и Н. Терещук — парковый ансамбль загородного дома.

В проектных предложениях представлен «широкий ассортимент» типовых объектов городской инфраструктуры, возможных для художественного осмысления. Например, градирни (В. Бубнов, О. Кожемякина, Е. Моисеев), подземные переходы (А. Эльмар, А. Тараева), дороги и эстакады (А. Большакова, А. Дергунов, О. Филиппов), «народные» гаражи (В. Дембовский, Г. Дембовский), технические будки (А. Воробьев), декоративные формы для благоустройства дворовых территорий (М. Аблин, В. Мельничук, Н. Калиниченко).

Можно влиять на современную эстетику трансформацией зданий — так считает автор видео «Digital Facade» С. Титов, Е. Попушой решает ту же задачу традиционной росписью. Есть предложения по организации значительных территорий. Например, набережной Москвы-реки в районе Сити с постройкой моста-отеля (коллектив А. Асадова и К. Сапричяна), Нагатинской поймы (О. Волошко, С. Дмитрюк, архитектор Д. Римша, дизайнер С. Зайцев).

Город предстал на выставке в разных ракурсах. Они меняются, как в калейдоскопе. Эту фрагментарность отразил цифровой принт «Город в вариантах пространства» (К. Бубнова, Е. Щеглов, А. Бубнова-Цицианова), который встречает посетителя при входе на выставку. Эту тему продолжают роспись на металлизированном пластике «Переход» Юрия Мелекситяна, инсталляции из фанеры с росписью «Джаз» Ольги Самовской, «Беседа подруг» Евгения Аблина, «Вдохновение Матиссом» С. Лычагина, рельефы из крашеного гипса «Московские переулки» Константина Александрова, мозаики А. Царева и Ф. Буха, серии плакатов, городские пейзажи и пр.

Вводный зал отразил принцип экспозиции. Фото Красной площади (Л. Мелихов) и произведения 1970–1980-х годов соседствовали со сверкающей композицией из оптического стекла «Московские контрасты» (О. Победовой) и кинетической композицией из бамбука «Крыло» (В. Мартиросов). Совмещение работ художников всех поколений и направлений создало иллюзию единства пространства-времени. Продуманное освещение залов и произведений, разработанное Марком Ставцевым (художником по свету Большого театра), сыграло в этом свою роль. Авторские же интерпретации сделали выставку достаточно многозначной, сохранив общий праздничный настрой (она открылась к Дню города).

Город — пространство для жизни, пространство для творчества. Но какова его судьба как явления цивилизации? Какова в нем иерархия ценностей во времена потребления и Интернета? Старые градостроительные концепции перестают соответствовать общественным интересам, возникает угроза неконтролируемого роста города (субурбия). Идет активный поиск новой парадигмы. Многие философы, культурологи, теоретики архитектуры видят выход в приоритете экологии, в единении биосферы и культуры. В рамках нынешней выставки галерея МАРТ Марии Тихоновой предложила художникам принять участие в проекте «Воздушные города» на международном форуме в Сингапуре, посвященном альтернативным решениям в освоении малодоступных территорий.

Необходимо соотносить свое творчество (как нынче принято выражаться) с вызовами времени. А они, как мы видим, серьезны. И могут не спасти окопы культуры постмодернизма, ерничество и «культурные консервы».

Сегодня художник отторгнут от жизни горожан, от повседневной среды обитания. Его контакты с архитекторами минимальны, а о градостроителях и говорить не приходится. О нем изредка вспоминают для выполнения декора или сценографии праздничных феерий. Практически нет конкурсов, зато доминируют тендеры. Но рационально ли это? Художники — носители интуитивных знаний, и из истории мы знаем, сколько чудных открытий и предвидений они совершили. «Тайновидение жизни» (выражение Хлебникова) по-прежнему востребовано, без него футурологических идей трудно ожидать. Выставочная же практика показывает, что есть творческий потенциал, есть желание выхода за пределы картинной рамы в реальность.

Фото ДИ/Константин Чубанов

ФРАГМЕНТ ЭКСПОЗИЦИИ ГЛАВНОГО ЗАЛА

Архитекторы
Дарья Ковалева, Сергей Неботов, Евгений Ширинян

NEBULA
Инсталляция

НЬЮ-ЙОРК. В МАШИНЕ ВРЕМЕНИ

Татьяна Данильянц

Выставка, посвященная одному городу, задача для куратора сверхамбициозная. Если же в качестве «портретируемого» выступает город — «культурный миф», локус с многовековой сверхинтенсивной историей, задача усложняется в разы.

Андрей Мартынов, куратор с многолетним стажем, не в первый раз устраивает «многофигурные» выставки, своеобразные исследования текущей ситуации в искусстве. Выставка «Нью-Йорк: тогда и сейчас», прошедшая летом в Московском музее современного искусства, а до этого в Новосибирске, Красноярске, Омске, Екатеринбурге, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, не исключение.

«Стереоскопический» кураторский подход в случае с выставкой позволяет показать уникальность изучаемого предмета с нескольких точек зрения. Во-первых, посмотреть на город в его исторической перспективе. Мартынов пригласил к участию в выставке фотографов-ветеранов, таких как Артур Лейпциг и Уолтер Розенблум (работы последнего предоставила его вдова). Во-вторых, мультинациональность проекта (соотносимая с мультинациональностью самого Нью-Йорка): это не только ньюйоркцы, живущие и идентифицирующие себя с городом (Уолтер Розенблум, Артур Лейпциг, Джоан Пауэрс, Сьюзан Кравиц, Дженнифер Дракер и др.), но и иностранцы, путешествующие в Мекку джаза и небоскребов (Барри Корнблух и Збигнев Кощч — Нидерланды; Валерий Орлов — Россия; Карен Ло — Тайвань; Карлос Эсколастико — Испания,

Том О'Коннор (США)

ТУРИСТЫ В ЦЕНТРЕ РОКФЕЛЛЕРА
Нью-Йорк, 2007. Цифровая печать
© Т. О'Коннор

Эвигейл Шиммель — Франция, Джанни Чезаре Боргезан и Гвидо Чечере — Италия). В-третьих, это фотографы, работающие в разных техниках: классической, с серебряножелатиновым отпечатком на выходе (Артур Лейпциг, Уолтер Розенблум, Фрэнк Дитури, Анита Черневски), цифровой, предполагающей обширное манипулятивное поле (Том О'Коннор, Изольда Локк, Валерий и Наталья Черкашины), а также художники, взявшие в руки фотокамеру (Клэр Зейдл, Олег Шелудяков).

Участникам выставки предложили создать «поэтический фоторассказ» на тему многонациональности Нью-Йорка. Каждый представил историю «Мой Нью-Йорк», достаточно субъективное, политически и социально не ангажированное высказывание.

Целостность выставке, как ни парадоксально, обеспечивает ее эклектичность, некая нарочитая автономность всех частей экспозиции. Голос каждого рассказчика (а их более тридцати) имеет свою интонацию, но, объединенные выставкой в структуру «фри-джаза», они создают особого рода гармонию непохожих, гармонию, в которой можно различить индивидуальные смыслы.

Работы Артура Лейпцига и Уолтера Розенблума конца 1930-х — начала 1960-х — классическая американская фотография серебряножелатинового отпечатка, фотография внимательная и бережная к деталям. На первом месте здесь люди. Это история «обживания» места, история интеграции в место. Годы Великой депрессии позади, но она оставила зарубки на лицах тех, кто через нее прошел. Почему эти обычные истории, уличные сценки, «зарисовки» подростковых игр (цикл Лейпцига так и называется «Детские игры»), купания в океане так трогают? Не волшебная ли это магия времени, в глубине и «настое» которого все примиряется, облагораживается, покрывается патиной беспечальности? Хочется отметить работу Артура Лейпцига 1945 года как один из редких документов эпохи: военный караул на Тайм-сквер, возле статуи Свободы.

Нью-Йорк периода 1960—1970-х представлен ньюйоркцем итальянского происхождения Фрэнком Дитури и художницей Клэр Зейдл. Фрэнк Дитури прошел долгий путь от фигуративной фотографии к той, что можно уже с уверенностью назвать абстрактной. На выставке были показаны работы из его цикла «Нью-Йорк. 70-е».

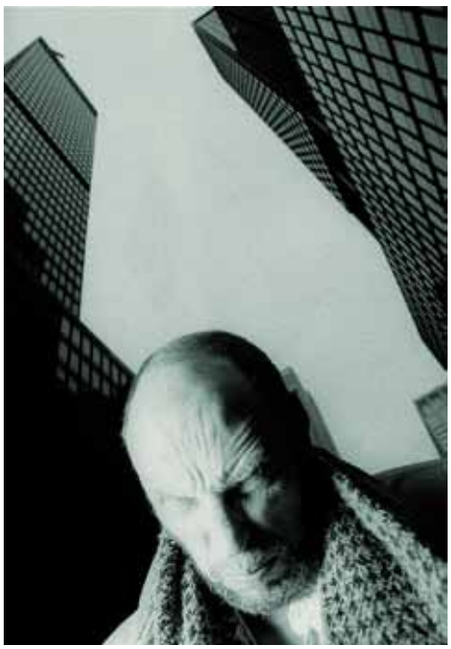
На бесплотных фотографиях Зейдл город словно акварельная зарисовка, полная воздуха, таким обычно представляем Париж. «Дачные истории» 1970-х, которые художница достала из архивных «закромов», каким-то неведомым образом перебрасывают мостик к русским «садовым» историям Антона Чехова.

1980-е в призме выставки — это джаз. Фотограф Барри Корнбух показывает цикл портретов джазовых музыкантов Америки — от знаменитого исследователя Альберта Мюррея и до Джона Зорна, Сесилии Тейлор и других.

Интересен русский взгляд на Нью-Йорк, тем более что это, без сомнения, один из самых интересных неформальных «блоков» выставки. Фотографии Павла Антонова, Валерия Орлова, Андрея Чежина, Олега Шелудякова, Антона Козлова-Майера, Евгении Горчаковой, Валерия и Натальи Черкашиных показывают Нью-Йорк последних двух десятилетий. Это и необычные пустынные песчаные пляжи в Брайтоне (Орлов), атмосферные, «дышащие» панорамы улиц в снегу художника из Новосибирска Шелудякова, бравурные и эпатажные портреты персонажей фэшн-индустрии и современного искусства (Д. Пригов, А. Бартенев) Павла Антонова, многослойные фотоживописные коллажи Черкашиных, посвященные уличной толпе…

1990-е на выставке — это и единственный здесь ночной город, увиденный Джоан Пауэрс в серии «Внутри и на перекрестках Нью-Йорка».

2000-е представлены работами, которые условно можно назвать концептуальными: аллюзии на Ман Рэя (фотографию «Молящаяся») и перформанс художницы Ханны Вилке («Так помоги же мне, Ханна») Изольды Локк, театрализованный, постановочный цветной цикл Керстин Дробек «Добро пожаловать!», «В тени империи Трампа» Антона Козлова-Майера, а также нежные, чувственные фотозарисовки француженки Эвигейл Шиммель.



Павел Антонов (США)

ДМИТРИЙ ПРИГОВ
Нью-Йорк. 2002. Цифровая печать
© П. Антонов

Валерий ОРЛОВ (Россия)

БРАЙТОН-БИЧ
1997. Цифровая печать
© В. Орлов

Особняком стоит ряд фотографий-рефлексий на события 11 сентября: «Башни Торгового центра» Клэр Зейдл и «Обрушение» Мерси Харган.

Главное, чего хотелось избежать куратору, по его признанию, показа тиражированного, стереотипного Нью-Йорка, города небоскребов, жестких геометрических линий, отражений, что ему не вполне удалось. Коллажный цикл «Прозрачные сны» петербургского фотохудожника Андрея Чежина (в которых он отдает дань художникам-фотографам эпохи конструктивизма — Родченко, Вертову, Моголи-Надю) с использованием тройной (!) экспозиции создает «рукотворные» образы нью-йорских небоскребов, одухотворяя жесткость архитектурных работ Райта и Фостера. Збигнев Кощч, польский художник, живущий в Нидерландах, подобно «зачарованному страннику» обнаруживает себя в «лесу» небоскребов и откровенно наслаждается выбранной перспективой; русская художница, живущая в Германии, Евгения Горчакова смягчает жесткость архитектурных конструкций игрой световых отражений (цикл «Окна»).

На выставке не прозвучала эпоха 1920-х, десятилетие «великого Гэтсби», никак не отразились времена Энди Уорхола с его «Студией-54» (1970—1980) и мощной волной субкультуры, порожденной «Фабрикой». Мы не увидели огни Бродвея и Гарлем… Но какая выставка такого масштаба может быть исчерпывающей? Тем более что за последние двадцать лет это первая масштабная попытка в Москве рассказать о Нью-Йорке через самую изменчивую, но и фундаментальную линзу — линзу времени.

Артур Лейпцигг (США)

БРУКЛИНСКИЙ МОСТ
1946. Серебряно-желатиновая печать
© А. Лейпциг

Артур Лейпциг (США)

НЫРЯЛЬЩИКИ
1948. Серебряно-желатиновая печать
© А. Лейпциг

IVAM В МОСКВЕ

Виктория Хан-Магомедова

Человечество всегда в разных формах обращалось к теме смерти, пытаясь объяснить жизнь, избавиться от боли, в надежде возродиться. Диалог со смертью с давних времен инициировал возникновение произведений искусства. Смерть предстает в символической разработке и в древнейших ритуалах. Созданные художниками образы — это протест против бренности человеческого существования, они считались необходимым элементом выживания общества на протяжении столетий.

Интерпретируя тему смерти, Хулио Гонсалес, Антонио Тапьес, Кристиан Болтански и другие, используя метафору или абстракцию, выражают свои ощущения и идеи по поводу этой онтологической проблемы. С развитием цивилизации смерть перестает восприниматься как что-то естественное. В XX веке разговоры на эту тему и связанные с ней действия табуированы. Смерть сегодня — виртуальный симулякр. Современное общество вытеснило ее в резервацию кладбища. И все же эта тема остается в литературе, искусстве, кино, фотографии одной из самых интригующих.

Свою интерпретацию темы смерти Болтански предложил в одной из самых впечатляющих работ на выставке «Шедевры XX века. Из коллекции Института современного искусства IVAM» в ММСИ, в инсталляции «Хранилище мертвых швейцарцев» (2002). Она состоит из 2580 металлических ящиков с черно-белыми фотографиями на них. Ящики напоминают стену с погребальными урнами. В 1990-е годы Болтански показывал инсталляции с подобными ящиками и фото на ту же тему, иногда покрывал ящики белой тканью и предоставлял возможность зрителю прогуливаться среди воображаемых саркофагов. На нынешней выставке ящики поставлены друг на друга и образуют внушительный монумент коллективной памяти. Цель этой инсталляции, по словам художника, чтобы «люди плакали». Фотографии он выбрал из газет в разделе некрологов. Но композиция не только на тему memento mori, безжалостные лучи, освещающие каждое лицо, наводят на мысль о допросах и пытках. Эти и другие аспекты, как число ящичков, не только говорят о масштабе смерти, но и отсылают к памяти о Холокосте. Однако жертв назвали швейцарцами, хотя страна сохраняла нейтралитет во Второй мировой войне. Все это делает ассоциации не столь явными и создает более интимную, личностную и широкую историческую интерпретацию: нейтралитет не обеспечивает спасения.

Столь органично экспонированную в залах второго этажа ММСИ выставку лучше осматривать в хронологическом порядке, чтобы проследить эволюцию художественных методов новаторов и экспериментаторов мирового искусства первой половины XX века и оценить его новый пласт — актуальное искусство конца XX — начала XXI века.

Гонсалес, «отец всей железной скульптуры XX века», ювелир, живописец, скульптор и рисовальщик, экспериментировал со сварочным и кованым железом наряду с традиционными испанскими техниками декоративной работы с железом («Большая труба», бронза, 1933). Значимость его творений определяется двумя факторами: он использовал возможности железа как материала для искусства сохранять прочность в пустотах, его пластический потенциал, позволяющий создавать трехмерные вещи («Голова-туннель», 1932–1933). В ранний период он делал маски, напоминающие африканские, тесно сотрудничал с Пикассо. В 1931–1942 годах Гонсалес ваял в основном головы и фигуры, в которых использовал абстрактные элементы. Все это демонстрируют и показанные на выставке работы. Скульптуры Гонсалеса увлекали американского скульптора Дэвида Смита. На выставке рядом с работами мэтра демонстрируется и его скульптура «Время летать» (1951), в которой в техническом и формальном плане он ведет диалог с Гонсалесом.

Достаточно весомо и многообразно представлен выдающийся уругваец Торрес Гарсия («Маска», 1918, дерево, масло; цикл деревянных ассамбляжей 1931–1934). В 1894 году он встретил Гонсалеса, учился с Барселонской

Кристиан Болтански

ХРАНИЛИЩЕ МЕРТВЫХ ШВЕЙЦАРЦЕВ
1991. Инсталляция из 2580 частей из металла и черно-белых фотографий
© IVAM

Франсиско Хараута
куратор выставки

КОЛЛЕКЦИЯ IVAM: ВЗГЛЯД НА ИСКУССТВО XX ВЕКА

Выставка в Московском музее современного искусства, на которой представлены шедевры XX века из собрания Института современного искусства Валенсии (IVAM), — неотъемлемая часть культурной программы Года Испании в России и Года России в Испании. Основная ее цель — налаживание «полноценного диалога» между коллекциями и концепциями, хотя и различными, но дополняющими друг друга, вобравшими в себя разнообразные художественные традиции, которые определяли культурную историю всего прошлого века и намечали пути к современности. Задуманный проект можно сравнить с мостом между двумя берегами в полифоническом мире, исполненном художественных перекличек и соответствий. Институт современного искусства Валенсии, первый музей современного искусства на территории Испании, существует с 1989 года. Наряду с мадридским Музеем королевы Софии он стал художественным центром, полностью посвященным современному искусству и реализующим весьма разнообразные программы. Благодаря деятельности двух этих учреждений культуры за последние тридцать лет в Испании удалось создать разветвленную сеть музеев, которые являют нашей и зарубежной публике всю палитру мира искусства. В свое время основание IVAM стало откликом на идею, зародившуюся еще в 30-е годы прошлого школе изящных искусств и академии, с 1924 по 1932 год жил в Париже, в 1928-м познакомился с Тео ван Дусбургом и Мондрианом начал работать в конструктивистском стиле. Со временем Гарсия развивает свои теории конструирования, основываясь на сочетании решетчатой структуры с универсальными символами древних и современных культур. В 1933 году он возвращается в Уругвай, где создает особый стиль идеографических изображений внутри решетчатой системы, которую критики сравнивали с пиктографами Адольфа Готлиба. Поздняя картина Готлиба также представлена на выставке («Максимальное-минимальное», 1973).

Выдающийся авангардист Ганс Арп прославился уникальными абстрактными композициями с овальными и кривоугольными формами, по стилю балансирующими на грани между конструктивизмом и экспрессионизмом. Арп — создатель монохромных рельефов на деревянной основе, которые он рассматривал как символы эволюционных природных процессов. Его решения порой были настолько органичными, что больше соответствовали законам случайности, нежели намеренности художественных манипуляций, как, например, в «Облаке-ракушке» (1932, дерево, ракушка). Один из самых странных, по выражению М. Сефора, персонажей XX века, Арп был связан со многими течениями — экспрессионизмом, конструктивизмом, дадаизмом, сюрреализмом. И все же в его произведениях всегда ощущалось нечто наивное, даже детское, как и в представленной работе.

С конца 1920-х Хуан Миро развивает собственную систему изображений, где мотивы и их связи обладают символическим значением, варьирующимся согласно контексту. А немецкий дадаист Курт Швиттерс изобрел свой вид дада «мерц», назвав случайным, не имеющим никакого значения словом. Он даже издавал журнал «Мерц» с 1923-го по 1932-й (в Ганновере). Художник стремился освободить искусство от идеалистической и социально мотивированной экспрессии, что очевидно и в представленной работе «Пластический мерц-рисунок» (1931).

С начала 1930-х пионер кинетического искуства Александр Кольдер создает фигуры, в которых движутся колеблющиеся элементы, оживленные с помощью моторчиков – мобили, или конструкции просто парят в воздухе. Мобили обычно выполнялись из металлических или деревянных элементов и подвешивались к потолку на проволоке. Эти биоморфные формы напоминают органические мотивы живописи и скульптуры Миро и Арпа. Скрупулезный ремесленник, Кольдер вырезал, складывал, перфорировал и искривлял материалы ручным способом. Его скульптуры напоминают природные творения. Формы, размер, цвет, пространство вступают в изменяющиеся и зыбкие связи, создавая визуальный эквивалент гармоничной и непредсказуемой деятельности природы.

Бельгийский скульптор Ван Вантогерлоу в 1910-е годы общался с ван Дусбургом и занимался пластическими поисками. Пионер математического подхода к абстрактному искусству, он в ранний период своего творчества, возможно, был самым радикальным художником в применении этого метода. А в 1930-е годы он писал идеальные холсты, не выходящие за пределы неопластицизма, хотя и более точно математически выверенные («Композиция», 1939, мазонит, масло).

Конструктивистские работы Моголи-Надя можно интегрировать в любой интерьер, как, например, свисающую с потолка «Леду и лебедь» (1946). Он мастерски использовал свет, движение, формы излюбленного материала — плексигласа.

Ман Рэй

УСТАЛЫЙ МАНЕКЕН
1926. Бумага, желатино-серебряный отпечаток
© IVAM

Франтишек Купка

► **ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ**
1927–1929. Бумага, картон, гуашь
© IVAM

Александр Кольдер

► **БЕЗ НАЗВАНИЯ**
Ок. 1934. Дерево, металл
© IVAM

века, — идею о наличии прямой связи между искусством и процессами модернизации в обществе. Искусство смогло разглядеть в существовавших противоречиях ростки грядущей эпохи.

Культурный, социальный и политический контекст создания IVAM имел в новейшей истории Испании колоссальное значение. Переход к демократии и политической стабилизации после долгих десятилетий всестороннего идеологического контроля породил неслыханный общественный подъем. Без этого воодушевления невозможны были бы процессы, повлиявшие на самые разные аспекты общественной и культурной жизни последующих десятилетий. Можно говорить и о новом образе мысли, и о «поле высокого интеллектуального напряжения», открытом для любых новых культурных сценариев. Результатом стала выработка некоего особого фермента, способствовавшего развитию художественной культуры, которая становилась все более мощной и новаторской.

Вне всякого сомнения, первые музеи современного искусства, IVAM и Музей королевы Софии, сыграли в упомянутом процессе ключевую роль. Прежде всего, речь шла о том, чтобы представить в широком контексте различные новые художественные течения, существовавшие в современном мире. Это была благословенная пора, предоставлявшая возможность увидеть выставки и проекты, отражавшие всю историю искусства XX века — от авангарда до самой современности с ее сложным сплетением предпочтений, тенденций и эстетических ценностей. В этом смысле роль, сыгранная музеями современного искусства во время формирования, воспитания вкусов и умов поколения 1980-х – 1990-х годов, оказалась наиважнейшей. Зарождающаяся культурная индустрия меняет не только вкусы, но и мышление людей. 1980-е годы были ориентированы на глубоко эстетизированное восприятие мира, когда в сознании поколения искусство стоит во главе всей системы ценностей. Общеизвестно, что именно в 1980-е институт искусства как таковой получил наибольшее признание. Новые контексты, художественные средства и выставочные стратегии формировались в мире, где уже появлялись первые приметы стремительно наступавшей глобализации.

Вполне логично, что на выставке испанские художники представлены многогранно и ярко. Антонио Саура в 1953–1955 годах встречался с сюрреалистами. После возвращения в Испанию он отошел от их принципов. В конце 1950-х экспрессивность его работ становится особенно яростной. Его считают одним из самых мощных представителей ташизма в Испании. Его штормовые полотна в черно-серых тонах на белом фоне – образ тоски и протеста против стереотипов и трагических ситуаций в современном обществе. Представленные работы в этом убеждают.

Формы «Натянутого коричневого холста» (1970), Антонио Тапьеса рождают ощущение жизни существ, исполненных тайны и в то же время одиноких, от всего изолированных. Признаки обветшания, следы драмы, происшедшей с ними, стигматы от реальных или воображаемых травм вносят в его работы ноту покинутости. С 1963 года материальное доминирует в творчестве Тапьеса, формат картин становится больше, цвет более глубоким. По мнению Б. Катуар, картина – это язык, с помощью которого Тапьес способен адекватно передать свою герметическую философию, свои чувства, интеллект и культурную идею.

На выставке есть и очень любопытные крупные работы американских художников: Раушенберга, Розенквиста, Джонса, Рейнхардта.

В Москве редко можно увидеть произведения британского поп-артиста Ричарда Гамильтона, сыгравшего большую роль в развитии поп-арта в Британии, получившего известность своими монтажами из сцен современной жизни и рекламы, в которых выражен его критический взгляд на современное общество. Его средства разнообразны: живопись, коллаж, реди-мейд, обманки, цитаты («Моя Мэрилин», 1965; «Прозрение», 1987–1999, прессованный алюминий, целлулоид, пигменты).

Главным представителем испанского поп-арта считается Эдуардо Арройо. Он нашел специфические средства, чтобы выразить свою иронию по поводу политической, социальной и культурной систем в их испанской реальности («Хосе Бланко угрожают в Лондоне его последователи», 1978). Арройо разработал собственную иконографию национальных символов и знаков отсылок к испанским художникам, артемам в разные исторические периоды. Порой его работы кажутся пазлами, из которых невозможно извлечь какой-либо смысл, эти образы требуют зрительского участия, размышления, анализа.

Созданная в Валенсии группа из двух человек «Экипо Кроника» (1964–1981) в начальный период изображала типично испанские события, порой вводились персонажи из американской массовой культуры. Обращаясь

Для IVAM это были годы огромной активности. Музей интересовали прежде всего два направления. Первое — выставочная деятельность, которая с самого начала была ориентирована на творчество великих европейских и американских художников, определивших развитие искусства XX века. Если обратиться к истории музея, то его успехи в этой сфере особенно заметны. Причем, не обделяя вниманием испанское искусство первой половины прошлого столетия, отмеченное творениями таких титанов, как Пикассо, Миро, Дали и Хулио Гонсалес, музей не забывал и о тех, кто начиная с 1960-х годов разрабатывал совершенно новый способ художественного выражения. Второе — формирование коллекций музея; часть этих коллекций и представлена на нынешней выставке. На структуру художественного собрания накладывает отпечаток мышление эпохи, вкусы, воззрения, стиль жизни и т.д. Собирательство непременно связано со специфическими интересами эпохи.

Собрание в понимании IVAM — лишь частный случай в истории коллекционирования: сфера интересов музея ограничена искусством XX века. Принципы формирования подобных коллекций складывались под воздействием концепций лучших художественных собраний — от нью-йоркского Музея современного искусства до Центра Помпиду в Париже, от лондонского Тейт до швейцарских музеев Цюриха и Базеля.

Приложив колоссальные усилия, IVAM смог собрать коллекцию, которая, с одной стороны, может достойно представлять искусство первых десятилетий XX века, а с другой — продуманно и полно отражает художественные течения послевоенного времени. И если собрание исторического авангарда пополнять становится все труднее, то вторую часть, вроде бы гораздо более доступную для коллекционирования, отличает крайняя слож-

ность состава, что связано не только с многочисленностью и разнообразием художественных течений, но и с новой комплексностью, новой системностью. Появлялись (и появляются до сих пор) новые художественные территории и сценарии, складывающиеся в некую сеть, внутри которой происходит все более энергичный обмен — на уровне языка и культурных кодов.

Ключевое место в собрании занимает творчество Хулио Гонсалеса. Еще в самом начале своего существования музей приобрел немало произведений этого художника. Нельзя не упомянуть и о крупнейших мастерах эпохи, которые работали в несколько иной парадигме, питая сюрреалистическую традицию: Хуане Миро, Оскаре Домингесе, Сальвадоре Дали, Луисе Бунюэле, Андре Массоне и других.

1945 год, бесспорно, стал водоразделом, после которого на художественной сцене появились приверженцы революционных и

Хулио Гонсалес

ТАНЦОВЩИЦА С МАРГАРИТКОЙ
1987. Железо, ковка
© IVAM

Антонии Тапьес

КРАСНАЯ ЛИНИЯ
1963. Холст, дерево, смешанная техника
© IVAM

Экипо Кроника

◄ **ХОППЕР (НОЧНОЕ ИЗДАНИЕ)**
1974. Холст, акрил
© IVAM

радикально-экспериментальных течений. Это время широко представлено в собрании IVAM и соответственно в специальном разделе московской выставки. Антони Тапьес, Антонио Саура, Карел Аппель, Эд Рейнхардт, Жан Дюбюффе, Анри Мишо, Пьер Сулаж и другие европейские мастера, наряду с великими американцами заявили своим творчеством о новой современности и ее новом постижении. На выставке представлены работы мастеров европейского и испанского поп-арта — группы «Экипо Кроника», Эдуардо Арройо и ряда других. Подобным же образом художники, более близкие нам по времени, исходя из новых постулатов, перешли в своем творчестве к четко выраженному формальному экспериментированию и обратились к новым материалам и новым техническим приемам, не избегая и применения электронных механизмов. Свежие художественные веяния появились еще в 1980-е годы, и в IVAM есть работы художников, этим веяниям следовавших: Андре Альфаро, Микель Наварро, Тони Крэгг, Джон Дэвис, Брюс Науман, Магдалена Абакановиц... Выставка в Москве дает возможность начать диалог о роли истории искусства на протяжении всего XX века, не оставляя в тени ни один из составляющих ее периодов в соответствии с «главным нервом» каждой эпохи.

к образности массмедиа, члены группы иконографию наполняли суровой социальной критикой (серия «Полиция и культура», 1971). Раздел 1980–2000-х куратор Франсиско Хараута сделал весьма интригующим. Здесь царит инсталляция Болтански, также представлены любопытные произведения К. Иглесиаса, семь стальных панно Р. Де Сото, бронзовая модель для Валенсии П. Киркеби, «Эстетика искусственного» К. Кальво…

«Я всегда рассказываю одну и ту же старинную, как сама жизнь, историю и говорю о страхах, разочарованиях и ностальгии», — говорит художница с мировой славой Магдалена Абакановиц. В справедливости этих слов можно было убедиться на выставке, рассматривая ее инсталляцию «Клетка» (2004–2007).

Последний раздел выставки, несомненно, удивит зрителей — это фотография. И вовсе не случайно, так как IVAM обладает бесценным собранием фотографии в Испании. На выставке демонстрируется отличный снимок Родченко, крохотная фотография Ман Рэя, фото Бранкузи, Дюшана, великолепный снимок Рибу, в котором каким-то фантастическим образом он зафиксировал три сцены, действие которых словно развивается на наших глазах...

Из современных работ выделяются четыре фото знаменитой немецкой пары Б. и Х. Бехеров. Градирни, газометры, печи для обжига извести — технические и, казалось бы, малоинтересные безликие промышленные структуры вызвали фонтан страстей у немецких супругов-фотографов, которые запечатлевают

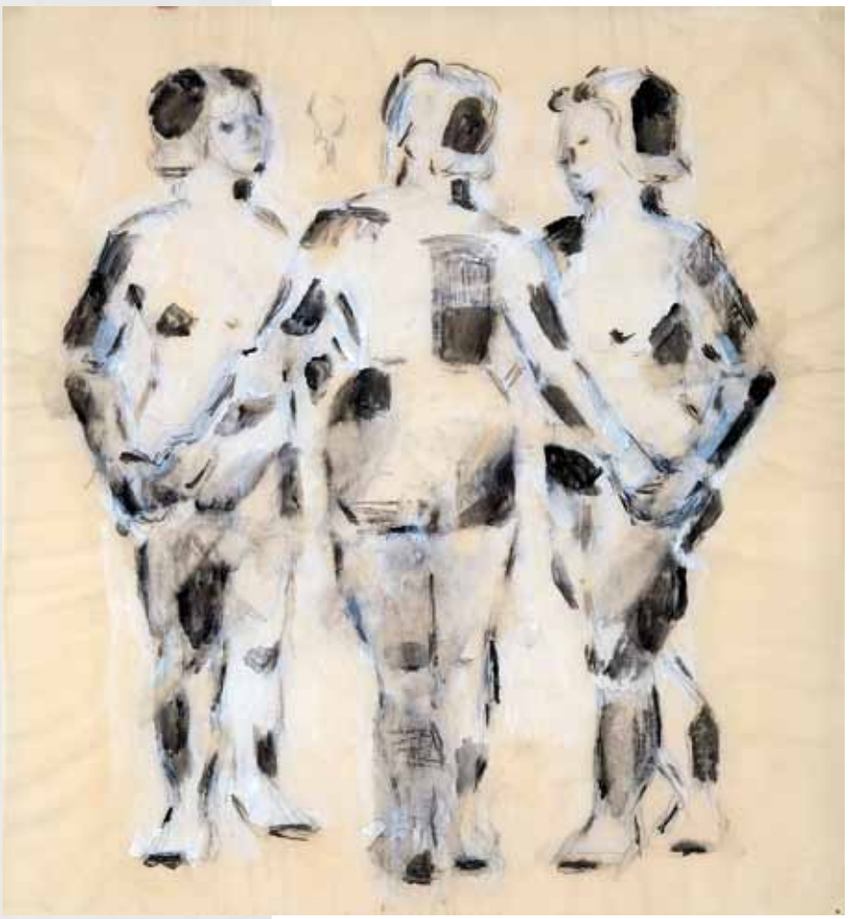
Микель Наварро

ПОД ЛУНОЙ
1987. Свинец, цинк
© IVAM

их уже 40 лет. Черно-белые фотографии сделаны всегда в нарочито примитивной манере — фронтально и в профиль — и воспринимаются как четкая и объективная документация технической структуры, расположенной в центре композиции, изолированно от окружающего мира. Чтобы ощутить своеобразие творческого подхода Бехеров, увидеть особенность их типологии, надо просмотреть не один снимок. Но даже четыре фотографии на выставке п»озволяют понять, что главная цель авторов — не идентифицировать, а выявить унифицированность объектов. «Это здания, где анонимность принимается как стиль, представленный в коллективном воплощении. А их изображения трансформируют эти здания в объекты, достойные интереса и восхищения», — утверждают Бехеры. И нельзя не восхититься этими сооружениями и великолепными фото немецких художников.

Коллекция фотографий в IVAM действительно впечатляющая: от серебряножелатиновых отпечатков до суперсовременных фотографий, выполненных с помощью новейших технологий.

Вероятно, не каждый сможет выстроить этапы истории искусства XX века на основе этой выставки. Тем не менее она дает убедительную, но несколько необычную картину развития искусства XX века, представленную сильными и значительными работами.



Барт ван дер Лек

ТРИ ГРАЦИИ
1933. Бумага, карандаш, акварель
© IVAM

Шон Скалли

РОЗОВЫЙ БРУСОК
1998. Холст, масло
© IVAM

РАСШИРЕННОЕ КИНО

Ольга Шишко

Представление о видеоарте изначально было связано с невозможностью монтажа и соответствовало требованиям инсталляции с ее многократными повторами одного и того же. Сорок лет назад, в 1970-е, проблему монтажа можно было решить только с помощью нескольких параллельно идущих записей, когда каждая демонстрировалась на отдельном мониторе, а между собой они монтировались методом переключения с одного монитора на другой.

Однако многие художники уже тогда понимали, что не хотят новых средств выражения. Многоканальный перформанс с линейной подачей материала в границах одного экрана предоставил художникам возможности выйти за пределы кинематографической традиции. Реальность, запечатленная на кинопленку, дробилась, а реальность, запечатленная на видеокамеру, длилась... В отличие от кинокамеры видео одновременно фиксировало изображение и звук. Если кинопленка обладала эффектом отстранения, то свойства видео позволяли создавать слепок с реальности в синтезе изображения и звука.

Деннис Оппенхейм

► ЭХО
1973
© Д. Оппенхейм. Фото Давид Алисон

Стан Бракхэйдж

► MOTHLIGHT
1963
© С. Бракхэйдж

ВИДЕОАРТ ВНУТРИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Видеоарт, часто воспринимаемый как младший брат кино, на самом деле существует в абсолютно иной системе координат. Это, по сути, объединенные территории перформанса 1960–1970-х и в известной степени визуального искусства.

Разница в морфологии языков кино- и видеоискусства в их понимании категорий движения, времени и пространства. Видеохудожник сознательно отходит от приемов конвенционального нарративного кинематографа. Он зачастую отказывается от синхронизации звука и изображения, его больше интересуют ритмические несоответствия, трансформация цвета, тени, бликов, форм. Экранное полотно служит художнику то холстом, то подмалевком, то обрывком бумаги для эскиза. Можно создать движущийся образ, длящийся минуту или 24 часа. Пространство и время в видеофильмах разворачиваются, создавая новые измерения. Взламывая пространства, художники работают со смыслами, используя две основные стратегии:

1) вслед за Марселем Дюшаном в работу вносится элемент игры, интеллектуального действия;
2) в соответствии с теорией монтажа аттракционов Сергея Эйзенштейна разрабатываются экспериментальные возможности медиа.

Даглас Гордон в видеоработе «Психо-24» («24-Hour Psycho», 1993, замедленный до 2 кадров в секунду шедевр Альфреда Хичкока) переключал внимание зрителя с сюжета и повествования на язык искусства движения. Длительность фильма увеличена до 24 часов. В пространстве художественной галереи, где экспонировалась работа, Гордон создает новую реальность, заставляя посетителя забыть о привычном построении фильма.

Кристиан Марклей и сейчас продолжает расщеплять кинематографическую реальность. Он словно ищет утраченное время, монтируя 24-часовое видео из тысячи с лишним фрагментов кинофильмов, где фигурируют часы или упоминание о времени. Действие развивается в режиме реального времени, синхронизированного с местным часовым поясом. Когда его работа демонстрировалась в Москве, в центре современной культуры «Гараж», время, которое зритель наблюдал на экране, соответствовало текущему московскому времени.

Автор занят анализом режиссерских методов, используемых для создания иллюзии реальности. В монтаж этой работы включен практически весь спектр киноприемов и находок, применяемых в мировом кино в течение ста лет.

Если киноиндустрия нацелена на катарсическое сопереживание зрителя, то в медиакультуре мы имеем дело с активным наблюдателем.

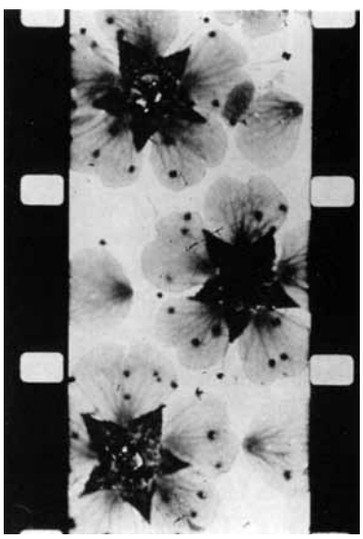
Работы, созданные на грани визуального искусства, музыки звука, технологий, кинематографа, расширяют представление о том, какова на самом деле современная экранная культура.

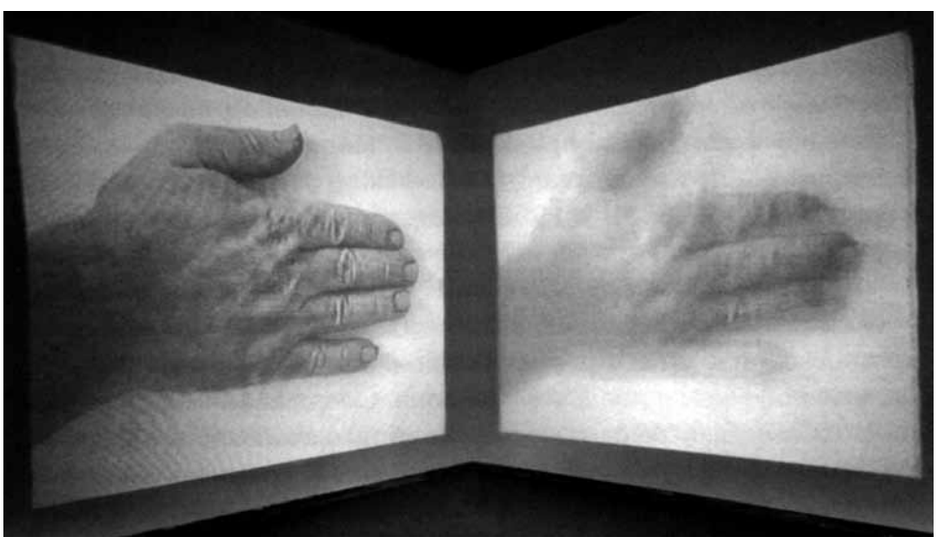
«МЕДИА-ФОРУМ» — МЕСТО ДЕКОНСТРУКЦИИ МЕДИАЯЗЫКОВ

К 2000-м видеоарт стал самым распространенным и демократичным форматом в пространстве художественных языков. Именно в этот момент в рамках Московского международного кинофестиваля стартовал «Медиа-Форум».

Его участниками за прошедшие 12 лет были Янг Фудонг (Китай), Ив Суссман (США), Джаспер Джаст (Дания), Нина Фишер (Германия), Шелли Силвер (США), Питер Гринуэй (Великобритания – Нидерланды), Вито Аккончи (США), Гари Хилл (США), Галина Мызникова и Сергей Проворов (группа «Провмыза»), Жан-Люк Годар и многие другие художники более чем из 30 стран. Проект «Расширенное кино» – попытка определить внутреннюю сущность видеоискусства через его скитания по внешним пространствам (кино, текст, звук, массмедиа). В этом году мы пригласили к участию в проекте не только звездных авторов видеоискусства, но и теоретиков, поддержавших нашу инициативу. Они исследуют новую полиэкранную культуру, «тактильный кинематограф», творчество авторов, создающих свои работы на грани визуального искусства, звука, технологий и кинематографа.

Выставка «Расширенное кино» – не ретроспекция, а попытка проанализировать текущую ситуацию в искусстве движущихся образов. Все работы, представленные в этом проекте, созданы в последние годы, некоторые специально для этой выставки. Мы старались акцентировать внимание на визуальных особенностях видеоискусства (композиционной структуре, ритме, текстурах, масштабах), а также на концептуальных аспектах языка. Двадцать четыре проекта авторов из 12 стран рассматривают различные возможности перетекания идей и образов.





ПРОСТРАНСТВА ПАМЯТИ / СИМВОЛИЧЕСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ

ММСИ, Ермолаевский, 17, 1-й этаж

1. Фиона Тан (Нидерланды/Индонезия)
   ПОДЪЕМ И ПАДЕНИЕ
2. Карен Ситтер (Германия/Израиль)
   ЧЕТЫРЕ СЕЗОНА
3. Дуг Айткен (США)
   ДОМ
4. Группа «Синий суп» (Россия)
   МЕТЕЛЬ
5. Лесли Торнтон (США)
   БИНОКЛЬ

Центр современного искусства «Гараж»

6. Айзек Джулиан (Великобритания)
   ДЕРЕК

Многослойные фильмы Фионы Тан (Нидерланды/Индонезия) исследуют структуру памяти, выделяя из нее образы глубоко личностные и поэтичные. Ее двухканальная инсталляция «Подъем и падение» рассказывает историю пожилой женщины: на одном экране она сама и ее воспоминания, на другом — кадры ее юности. Повествование петляет между прошлым и настоящим, перемежаясь образами движущейся воды — метафорой памяти. Течение времени и течение потоков реки сливаются в едином ритме.

Художница создает видеокартину, соединяя и противопоставляя образы на двух вертикальных экранах. Эффект перетекания (drifts) возникает благодаря технологии, в которой видеокадр свободен от границ экрана (за счет изменения временной пульсации видеосигнала) и имеет возможность плыть то вертикально, то горизонтально. Вертикальный формат экранов напоминает нам развернутую книгу с пробегающими видеотекстами вместо слов.

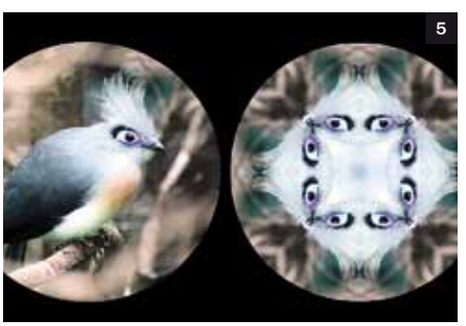
Фильм «Дом» Дуга Айткена (США) — об изоляции в социуме, одиночестве, смерти. Родители художника сидят напротив и пристально смотрят друг на друга, они не замечают, как их дом разрушается. Действие отсутствует, его заменяет физическое ощущение того, что происходит: немого диалога двух пожилых людей и пустоты завершающих кадров.

Путешествие в собственные ожидания и страхи — в видеоинсталляции «Метель» группы «Синий суп» (Россия). Авторы создают ощущение постоянного ожидания чего-то: мистический зимний пейзаж с темным лесом, холмами и сумрачным небом, куда-то бегут люди, подгоняемые снежным вихрем. Они в пустом пространстве, где нет деревьев, и быстро перебегают туда, где лес. Количество людей постепенно возрастает, но затем постепенно начинает убывать, и, наконец, на экране снова лишь деревья да ветер. Пустота. Границы между реальным и нереальным размыты.

В новой работе Лесли Торнтона (США) «Бинокль» два экрана вступают в диалог между собой. Снятые крупным планом ролики о естественной жизни черного попугая, зебры, питона, орангутанга, габонской гадюки и муравьиного роя на другом экране превращаются в калейдоскопический узор. Происходит перемещение из одной реальности в другую. Автор сначала предельно детализирует изображение, затем трансформирует его цвета, тени, блики, формы, как это делали живописцы начала XX века.

Айзек Джулиан (Великобритания), известный как режиссер, после фильмов 1980-х — начала 1990-х использует мультиэкранные видеоинсталляции. Название одной из его выставок «The Film Art Айзека Джулиана» сродни термину «видеокинематография», наиболее часто встречающемуся в последнее время при очерчивании зоны гибрида видео- и киноискусства. В Москве Джулиан представит публике центральную часть своего проекта «Дерек», посвященного жизни и творчеству известного режиссера. Своего персонажа Джулиан анализирует в контексте изобразительного искусства с точки зрения арт-форм. «Дерек» составлен из интервью, которое герой давал автору фильма в течение всего дня, фрагментов его работ и закадрового текста «Письмо ангелу» (его читает Тильда Суинсон, любимая актриса и подруга Джармена, написавшая «письмо» через восемь лет после смерти режиссера).

Карен Ситтер (Германия/Израиль), следуя поэтической манере, ведет непоследовательное повествование. Она работает с представлениями о реальности и выдумке, привлекая непрофессиональных актеров, часто используя ручную видеокамеру, осознанно работая с примитивной техникой съемки и монтажа. В видеоработе «Четыре сезона» пересекаются различные кинематографические стили, наслаиваются цитаты из известных киноработ: поздний Хичкок, голливудская роскошь, китч 1980-х, отзвуки «Трамвая желаний» Теннесси Уильямса. Фильм «Четыре времени года» воспевает все фальшивое, предлагает зрителю визуальные клише и неестественную игру актеров. Ее «любительские» видеодневники составляют остроумное и сложное по структуре повествование на стыке перформанса, театра и кино. И получается трогательно, а не цинично.



ДВИЖУЩИЙСЯ ОБРАЗ / ПОЭТИКА ЯЗЫКА И ПРОСТРАНСТВА

ММСИ, Ермолаевский, 17, 2-й этаж

1. Гари Хилл (США)
   ЗВОНИТ ЛИ КОЛОКОЛ В ПУСТЫННОМ НЕБЕ?
   СКВОЗНАЯ ПЕТЛЯ
2. Юрий Календарев, Евгений Юфит (Россия)
   SILENT HORIZON
3. Анри Сала (Албания/Германия)
   ОТВЕТЬ МНЕ
4. Юрий Альберт (Россия)
   КАРТИНЫ
5. «Тот-арт» (Россия)
   ЧЕТЫРЕ КОЛОННЫ БДИТЕЛЬНОСТИ
6. Илья Пермяков (Россия)
   ПЕРЕВОДЫ

В видеоарте вслед за концептуальным искусством конца 1960-х слово/ текст/ язык обретают иную нагрузку. Видеоискусство как новая форма повествования изобретает язык, отличный от письменного.

Гари Хилл (США) на протяжении сорока лет экспериментирует с изобразительным языком электронных технологий, исследует связи языка с движущимися образами. В американском видеоискусстве он, пожалуй, самый поэтичный. Он не особенно ценит технические новшества, видеоарт для него — способ думать вслух. В своем восприятии мира через текст Хилл очень близок московскому концептуализму. На выставке «Расширенное кино» в двух видеопроизведениях «Сквозная петля» и «Звонит ли колокол в пустынном небе?» — движущийся портрет киноактрисы Изабель Юппер. Он состоит из двух проекций, на каждой из них Юппер предстает в различных эмоциональных состояниях. Раздраженная, взволнованная, смущенная, игривая или скучающая, она смотрит в невидимую точку между двумя камерами. Это создает особое единство зрителя и Юппер, в каком-то смысле ее двойника. Искусство Хилла изменяет традиционный кинематический порядок кадровой последовательности, превращая его в поток времени и пространства.

Юрий Альберт (Россия) исследует материальную сущность письма. В работе «Картины» нет изображения. Вместо экрана бегущая строка, по которой в течение более пяти часов идет описание 64 картин из книги Филострата Старшего (170—247) «Картины». Зрителю, сидящему как в кинотеатре, предлагается представить эти картины.

Видеопроект как «трансформер» — таков один из принципов формирования видеопроизведения, позволяющий зрителю заглянуть на «кухню» (или на съемочную площадку) «Тот-арта». Несколько ключевых тем — «След», «Текст», «Руки и Решетки» — являются базовыми для художников Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова (Россия). На протяжении более 30 лет они реализуют проект «Исследования существа искусства применительно к жизни и искусству». Полиэкранная версия видеоперформанса «Четыре колонны бдительности» дуэта «Тот-арт» создана специально для проекта «Expanded Cinema». Пионеры российского видеоарта снимают работу на тему визуализации слова, с помощью литературных примеров с одиннадцатью неправильными глаголами русского языка. Они используют выразительность языка как средство декодирования технологий, трансформируют технологию в поэтику языка и пространства.

В видео(медиа)искусстве пересматриваются соотношения между визуальным и акустическим. «Silent Horison» — совместное произведение скульптора Юрия Календарева (Россия/ Италия) и режиссера Евгения Юфита (Россия), состоит из 30-минутной звуковой проекции, звучащего экрана и двух противопоставленных черно-белых проекций. В конвенциональном кино обычно сначала снимается изображение, потом «озвучивается» визуальный материал. «Silent Horison» — попытка кардинально переосмыслить этот процесс: поместив в центр композиции звук, а изображение проектируется на «звучащий» экран. Скульптор Календарев создал саундтрек из полевых записей ночных звуков моря, звуков реки Арно (Тоскана, Италия), фонограммы сердца автора и звуков «Sounding Screens». Затем саундтрек был передан режиссеру Евгению Юфиту, смонтировавшему 30-минутное черно-белое видео. Так утверждается приоритет визуальной природы кино над сюжетно-смысловыми возможностями. Здесь нет ни начала, ни конца, ни драматургического развития. Обозначая тему смерти кино, автор использует прием из арсенала «черного юмора», применяет лоутековскую эстетику кинопроизводства на 8 мм и 16 мм кинопленке. Работа «Silent Horison» — поэтическое произведение, создающее неповторимое акустическо-визуальное пространство.

Короткий фильм Анри Сала (Албания/Германия) позволяет зрителю «заглянуть» в разговор возлюбленных, когда вопрос одного тонет в барабанном бое или, возможно, барабанный бой есть ответ. Анри Сала интересует диссонанс сказанного и недосказанного. В работе «Ответь мне», 1998, автор обращается к старой кинопленке, на которой заснято интервью его матери на конгрессе Коммунистической партии. Так как в фильме не было звука, Сала отправился в школу для глухонемых, чтобы по губам расшифровать слова.

В работе «Переводы» Ильи Пермякова (Россия) киномеханик, отраженный в стекле проекционного окошка, занят перемоткой пленки, в кинозале идет невидимый зрителю фильм. На стекле расплывчатыми пятнами отображаются его кадры, доносится невнятный гул, заглушенный стрекотом проекционного аппарата, отчетливо слышен только голос переводчика-синхрониста.

1

2

3

4

5

6

ВИДЕОИСКУССТВО КАК СЛЕПОК РЕАЛЬНОСТИ

ММСИ, Ермолаевский, 17, 3-й этаж

1. Ранбир Калека (Индия)
   ОН БЫЛ ХОРОШИМ ЧЕЛОВЕКОМ
2. Аймагуль Менлибаева (Казахстан)
   МОЛОКО ДЛЯ ЯГНЯТ
3. Таус Махачева (Россия)
   РЕХЪЕН (ОТ АВАРСКОГО «СТАДО»)
4. Харун Фароки, Антье Эйманн (Германия)
   ПИР ИЛИ ПОЛЕТ
5. Йоханна Биллинг (Швеция)
   НИЧТО БЕЗ ТВОЕГО РИТМА.
6. Елена Ковылина (Россия)
   СУКИНЫ ДЕТИ

Центр современного искусства «Гараж»

7. Эйя-Лииза Ахтила (Финляндия)
   БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Есть мнение, что актуальность видеоарта заключается в стратегии художника. Это стратегия выживания современного искусства и художника в пространствах массмедиа и новых информационных технологий. В данном разделе выставки видеоарт — это технология самоиндентификации художника. Вопрос в том, в какой мере технология идеологична.

Начиная с 1960-х видеохудожники становятся летописцами альтернативной культуры. Летопись искусства как движения против, а также документация социальной реальности художественными методами, радикальными перформансами.

Видеокультура с ее коммуникационным потенциалом использует видеосредства в качестве инструмента социального взаимодействия. Медиаарт становится посредником между обществом и государством, социумом и властью, работает и с языком, и со средствами, доступными большинству.

Авангардный кинорежиссер Харун Фароки (Германия) оставил кинематограф и перешел в область видеоарта и мультимедийного искусства. В шестиэкранной видеоинсталляции «Пир или полет» автор изучает природу суицида. Фароки монтирует подборку из фильмов Антониони, Фасбиндера, Вима Вендерса, Альтмана, анализируя процесс рождения кинопроизведения. «Кто-то препарирует птицу, чтобы съесть ее, — говорит он. — Кто-то — чтобы научиться летать». Режиссер побуждает зрителя к личному прочтению образов трагических героев.

«Благовещение» (2010) — последняя работа Эйи-Лиизы Ахтилы (Финляндия). На трех экранах — история женщины, которая ставит любительский спектакль о Благовещении. Ахтила разрушает классический нарратива кинематографа. В ее полиэкранном фильме множество персекающихся голосов и сюжетов, накладывающихся один на другой. Она рассматривает любовь, сексуальность, зависть, гнев, уязвимость и примирение, предлагая посмотреть на людей, застигнутых в моменты психологической неустойчивости, когда граница между реальным и фантастическим стирается.

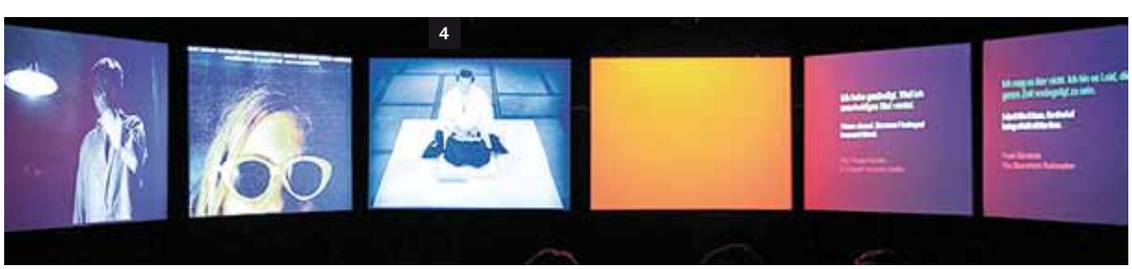
Елена Ковылина (Россия) — художник перформанса. Она устраивает радикальные акции, выступая в главной роли: то предлагает желающим ударить себя в лицо, то, стоя с петлей на шее, призывает посетителей выбить табуретку у нее из-под ног. Ковылина не актриса, она не играет, а совершает реальные действия, которые ничего, кроме них самих, не значат. Перечисление ее художественных проектов напоминает милицейскую сводку, так она привлекает медиавнимание к беспокоящим ее социальным знакам. Продолжая традиции феминистского искусства Запада, художник исследует гендер и проблематику тела.

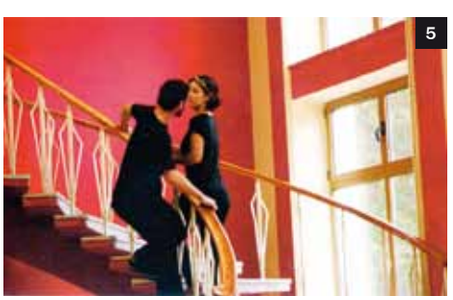
Таус Махачева (Россия) снимает на видео собственные перформансы. В работах «Ковер», «Каракуль», «Бег», «Рехъен», «Пространство торжества» Махачева посещает свадебные залы Махачкалы (переодевшись в белый кокон) или скачет на коне по бескрайней степи, нарядив-

1

2

3


4


5

6

7

шись неким мохнатым существом. Видео «Рехъен» (от аварского «стадо») драматизирует отношения «свой—чужой»: чтобы пробраться в отару овец, чужак надевает пастушью шубу и встает на четвереньки. Зачем? Чтобы быть включенным в это сообщество?

«Он был хорошим человеком» Ранбира Калеки (Индия) — традиционное живописное полотно, которое не хочет оставаться таковым. Человек вдевает нить в иголку. На это живописное произведение проецируется видеодубликат, цифровое изображение постепенно трансформирует оригинал. Мерцающие видеообразы несут в себе травмы тяжелой истории диаспоры и миграции. История не фиксируется, но и не остается неизменной. Видеохудожницу Аймагуль Менлибаеву (Казахстан) интересует национальное. Она надевает национальные костюмы разных народностей в разных ситуациях. В Венеции она ходила в пиджаках, на высоких каблуках и ощущала, как устали ее тело и сознание. В Казахстане надевала уйгурское платье и замечательно себя в нем чувствовала. Теперь одевается неприметно: «Когда тебя не видят, есть возможность наблюдать за другими».

«Молоко для ягнят» (2010) — художественное переосмысление мифа о трех зонах Вселенной: небесной, земной и подземной, каждая из них, в свою очередь, воспринималась как видимая или невидимая. Аймагуль определяет свой жанр как панкромантический шаманизм.

Йоханна Биллинг (Швеция) для одного из своих проектов пригласила выпускников стокгольмского колледжа искусств, молодых людей разных специальностей, часто неуклюжих и неловких. Они репетировали танец, а Йоханна Биллинг наблюдала за ними. Для другого произведения она отправила эдинбургских музыкантов и матросов-новичков в морское путешествие под ироничный комментарий саундтрека фильма «Вот так мы идем по луне». В большинстве своих работ художница концентрирует внимание на неловких положениях, на ситуациях разлада. На выставке «Расширенное кино» в видео «Ничто без твоего ритма» представлен процесс подготовки к танцевальному перформансу. Биллинг приглашала аудиторию наблюдать за репетициями и вмешиваться в танцевальный перформанс.

СИМУЛИРОВАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ / ДРУГОЙ ГЕРОЙ

ММСИ, Ермолаевский, 17, 4-й этаж

1. Арев Манукян (Канада)
   БЕЛАЯ НОЧЬ
2. Борис Эльдагсен (сша)
   ЭТО НЕ CURE/ЭТО НЕ ЛЕЧИТСЯ
3. «Провмыза» (Россия)
   ВООДУШЕВЛЕНИЕ
4. Виктор Алимпиев (Россия)
   ВОТ

Центр современного искусства Гараж

5. Янг Фудонг (Китай)
   ПЯТАЯ НОЧЬ

Как любое исусство, видеоарт пытается преодолеть сложившиеся стереотипы. Появляются новые герои, новые события, новая симулированная реальность.

Галина Мызникова и Сергей Проворов (Россия) — «Провмыза» создали свой метод одушевления природы. Авторы считают, что современное поколение зрителей не готово к «отдохновению», оно наполнено неосознанной тоской. «Подснежник» — новая работа дуэта об «отстраненности» и «дистанцировании». Белые стены, изображения, отражающиеся в лучах белизны... Вертолет как метафора гнетущей технологии.

Видео «Белая ночь» Арева Манукяна (Канада) сделано в стилистике черно-белого кинематографа 1950-х, однако история о внезапном чувстве, возникшем между двумя незнакомыми людьми, передана с помощью новейших компьютерных технологий. Фильм захватывает ультрамедленным воспроизведением движения, герои в нереальном пространстве притягиваются друг к другу с таким магнетизмом, что ничто вокруг — ни бьющиеся стекла, ни скорость транспортного потока не препятствует им.

Работы Бориса Эльдагсена (Германия) «Это не Cure»/«Отсутствие лекарства» основана на караоке-исполнении песен группы «The Cure». Композитор, написавший для них музыку, использовал музыку тетралогии Вагнера «Сумерки богов», а у Бориса Эльдагсена эти мелодии поют восьмидесятилетние немцы. Играя словами, заложенными в названии, он отсылает к проблематике жизни и ее угасания, памяти.

Работы Виктора Алимпиева (Россия) как маленькие литературные произведения. В работе «Вот» группа французских актеров исполняет вокализ из одних гласных звуков. В какой-то момент голоса синхронизуются и зритель четко прочитывает вокальный аналог слова «вот». Театральные труппы (по словам автора) — «это удивительное состояние коллектива. Это не дружба, не любовь, не ненависть... Это немножко

1

2

3

4

5

искусственное, симулированное... Это что-то особенное. Как в музыке — партитура».

Фильмы Янга Фудонга (Китай) — визуально красивые медитации на философские темы — переводят внимание зрителя на внутренний мир героев. Семиэкранная работа «Пятая ночь», снятая в стилистике фильмов-нуар, воспроизводит атмосферу шанхайской винтажной экзотики, но его зыбкий свет и тени больше скрывают, чем показывают.

Съемка, выполненная тремя камерами горизонтального направления, создает впечатление движения объекта сквозь пространства (одна камера сфокусирована на пейзаже, другая — на движущемся объекте, а третья — на самом объекте. Янг Фудонг называет это многоракурсным взглядом.

Сегодня в экранной культуре видеоискусство генерирует новые образы, виртуальные среды, предлагает интерактивное управление реальностью.

«БЕЛОЕ», «КРАСНОЕ», «ЧЕРНОЕ»...

Виктория Хан-Магомедова

Агостино Боналуми

BIANCO
1990. Фигурный холст, акрил

ROSSO
1986. Фигурный холст, акрил

► **NERO**
2009. Фигурный холст, акрил

► **BLU**
1969. Фигурный холст, акрил

Полотна Агостино Боналуми принимают форму рельефа или абстрактных структур. Красивая поверхность сплошного синего, красного, черного, серого, белого цветов, их странная модуляция, игра нижних слоев возникает благодаря тому, что в верхний живописный слой вплавлены разные штуки из медной проволоки, пластика, дерева, образующие странные конфигурации, выпуклости, прямые толстые линии, треугольники, криволинейные образования. Все эти «вгибающиеся» и «прогибающиеся» конфигурации, горизонтально или вертикально ориентированные, рождают необычное напряжение.

В конце 1950-х годов Боналуми внес невероятную художественную активность в мир искусства Милана вместе с такими знаковыми впоследствии художниками, как Пьеро Мандзони, Энрико Кастеллани, Лучо Фонтана. Первая выставка Боналуми состоялась в 1958 году в Милане вместе с Мандзони. Как и Мандзони, Дадамаино и прежде всего Ив Кляйн, работавший также в Италии, Боналуми считается одним из авторитетных представителей итальянского искусства того периода. Его стиль складывается постепенно, начиная с попытки преодоления элементов информального искусства в сфере монохромного творчества. В 1958 году вместе с Мандзони и Кастеллани он создает ставшую позже знаменитой группу и журнал «Азимут». А в 1967 году сотворяет очень значительную в его творчестве работу «Побудительный зеленый импульс», в которой впервые изгибающиеся элементы холста проявляются как отражения разных планов.

Чтобы понять логические импульсы поисков Боналуми, следует углубиться в скульптурную проблематику, обусловившую особенности его живописной манеры. Управляя кажущимися противоречивыми элементами, такими как тяжесть и легкость, гравитация и невесомость, геометрия и натура, Боналуми стремится освободиться от формы, пытаясь добиться независимости от двухмерности. Однако он никогда не отказывался от изначальных живописных ценностей, которые с очевидностью проявляются благодаря активному присутствию цвета.

Масштабная и яркая выставка Боналуми «Рациональное и видимое» в рамках Года Италии в России в ММСИ открывается работами 1960-х годов и заканчивается полотнами последних месяцев 2011 года, что свидетельствует о мощном и неувядающем творческом даре.

«Красное», «Серое», «Синее», «Черное»... (холст, поливинилацетатная темпера, вощеная ткань, водная эмаль). Художник использует разные материалы, бумагу и плексиглас, ПВА и дерево, кристаллы, мрамор и пластик, резину, холст. Свои произведения он называет по доминирующему главному цвету и тем самым подчеркивает монохромность.

В живописной технике Боналуми важное значение имеет использование света, светотени, фактуры, текстуры, структуры. Но все же кажется, что именно материальные свой-

ства цвета являются в его искусстве определяющими. Самое подходящее средство для этого — всегда монохромное применение цвета, нанесенного на холст очень активно.

Критики называют произведения Боналуми «картины-объекты». Полотна действительно не кажутся двухмерными, они имеют специфические особенности рельефа. Многие его картины 1970-х годов назывались «Побуждения вперед» и имели дугообразную форму в пространстве, ориентируясь вовне. Кроме того, художник создает пластический рельеф посредством нижних слоев, находящихся под верхним живописным слоем. Железная проволока и другие элементы образуют на поверхности причудливые конфигурации. Холст всегда остается холстом, монохромным и гладким, но в чем-то преизбыточным, светотеневые контрасты наполняют его состоянием ожидания. Поверхность холста, всегда подвижная из-за перемещающегося пространственного рельефа, как бы преодолевает ограничения рамы.

Выставка позволяет почувствовать особые пластические достоинства работ Боналуми, насладиться хроматической роскошью его «картин-объектов». Художник отталкивается от реальности и находит подходящие элементы, формы и пространственную организацию для интерпретации своего опыта и чувствительности. В 2001 году Боналуми вручили премию президента республики и состоялась его персональная выставка в Национальной академии Святого Луки в Риме.

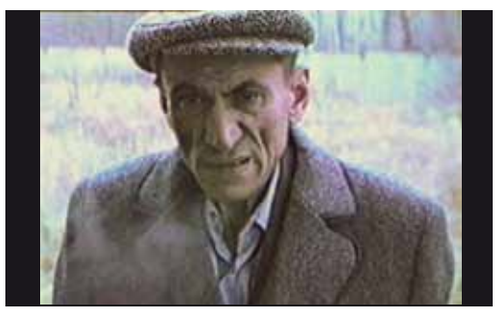
ДОМАШНЕЕ ВИДЕО
ЗА ПРЕДЕЛАМИ ДОМА

Мария Пунина, Виталий Пацюков

Домашнее видео — это обнаженное, пронзительное представление о самих себе, летопись наших личных и одновременно исторических состояний. Будучи извлеченным из «архива», оно невольно становится оппозицией социальной действительности. Вся его образность содержится в попытке удержать в памяти ускользающую жизнь, закрепить, зафиксировать то, что практически невозможно обозначить. В этом стремлении его технологии могут превратиться в навязчивую идею, как это произошло с героем фильма Бэнкси «Выход через сувенирную лавку».

Разграничение пространства на личное и общественное в последние десятилетия становится ведущей темой современного искусства. Ее феноменальность обозначалась в проектах Виа Левандовского, в пластических размышлениях Вито Аккончи, в объектах Маурицио Кателлана. В отечественной культуре она обнаруживается прежде всего в инсталляциях Ильи Кабакова, определяемых законами коммунальной кухни, сводом правил выноса помойного ведра или поведения ее обитателей. Инструментальность и философия домашнего видео уже жили в этих расслоенных пространствах, накапливая свою критическую массу и не нуждаясь в акте отделения.

Стратегии хоум-видео развивались в скрытой технологической эволюции. Видеокамера органично перешла к художнику, заменив ему предыдущий инструментарий, его зрение естественно приспосабливалось к открывшимся возможностям. Новая оптика синхронизировалась с художественным актом, совпадая с реальным временем; время и пространство в видеоарте формировали без пауз свой хронотоп, фиксируя творческое состояние и трансформированную реальность. Но понадобилось несколько десятилетий, прежде чем сознание радикальной культуры обратилось к бескорыстному артефакту, созданию объектов, предназначенных только для личного пользования, к изучению соответствующих внутренних измере-



Кирилл Серебренников

СОЛЬ. ПОИСКИ САМОГО СЕБЯ
2010

Сергей Борисов

ЯКОВЛЕВ
1986

ЗВЕРЕВ
1986

Кирилл Серебренников

СОЛЬ. ПОИСКИ САМОГО СЕБЯ
2010

Георгий Литичевский

РИМ
2007

КОТЫ
2007

ний и состояний. Взгляд на себя со стороны как на художественный объект требует особой фазы культурной рефлексии, может быть, завершающей в любом творческом процессе. Хоум-видео как осознанный жест зарождается в 90-е годы прошлого столетия, но его истоки возникали уже в авангардном кинематографе 1960-х, в «новой волне» демократической молодой культуры. Его формы появляются в легендарном «8 1/2» Федерико Феллини, в неигровом кинематографе Отара Иоселиани, в съемках Энди Уорхола в его студии на «шоколадной фабрике», в репортажах коллаборации «E.A.T.» , где искусство встречается с инженерными стратегиями.

Эта протоистория хоум-видео не попала в пространственные координаты выставки — ее экспозиционная точка зрения построена на материале отечественной визуальной культуры последних двадцати лет. Ее образность не претендует на энциклопедическую полноту описания, но в ней содержатся основные позиции набирающего актуальность взгляда на личные зоны художника, на его повседневную жизнь или жизнь в критических точках, но прежде всего именно в тех ситуациях, которые не предназначались для эстетического осмысления. Эстетическое начало в хоум-видео появляется именно в тот момент, когда автор объявляет себя автором и показывает свой «материал» публике, включает его в зону искусства, отделяя от непосредственной реальности, которая послужила «чистой материей» личного любопытства и интереса. В момент взгляда видеокамеры на ситуацию, не предназначенную для художественного исследования, ее визуальная материя рассматривается художником как информационный объект, но стоит только этому объекту оказаться на территории «искусства» (выставка, музей, конференция), он парадоксальным образом обретает «идеальное», превращаясь в пластический организм, субъект, артефакт, заставляя нас смотреть не только на саму реальность и ее изображение, но, главное, на ее скрытую форму, заключающую в себе художественный смысл.

В этом ракурсе «камера слежения» Леонида Тишкова, внимательно сопровождающая движения матери художника во время ее поисков обычной иголки для шитья, трансформируется в художественное свидетельство, ее формальное зрение наполняется любовью. Художник сопереживает поискам матери, раскрывает ее предметный мир, видя в «складках» окружающей ее реальности малый и большой миры, внутреннюю и внешнюю историю. Его зрение преображает простейшую топографию маленькой квартирки, превращая домашний интерьер в волшебную, магическую многомерность со всеми ее деталями и подробностями. Исследуя реальность другого, Леонид Тишков открывает собственное пространство, свое Я, существующее в непрерывном диалоге с Другим. Фактически через драматургию переживания движений матери художник описывает пространство своей личной памяти: вещи, с которыми он соприкасался в детстве, предметы, определяющие жизнь семьи, рода, «родовую плаценту», как говорит Леонид Тишков.

Видеоролик Кирилла Серебренникова «Соль. Поиски самого себя» близок по оптике работе Леонида Тишкова. Камера Кирилла Серебренникова регистрирует один из драматических моментов путешествий. Художник оказывается на знаменитых соляных озерах в Боливии. Он движется по соляной поверхности, одинокий, в белоснежных пространствах соли, напоминающих снеговые равнины, тянущиеся до самого горизонта. «Камера» следит за перемещением его тела, вернее, она отождествляется с его движением, превращаясь в «телесный глаз» художника. Кирилл Серебренников в кристаллических соляных пространствах находит самого себя, сначала обнаруживая свою тень, своего плоского двойника, вступающего в светотеневой контакт с фигурой-личностью художника. Вместе с собственной тенью художник начинает преследовать живое существо, птенца фламинго, пытаясь максимально приблизиться к нему, вглядываясь в его образ, словно птенец и есть он сам, но в другом измерении. Его «телесное око» догоняет птенца, совпадая с ним

в ритме движения, и неожиданно в зеркальном узнавании самого себя, словно открывая в птенце собственную реинкарнированную душу, художник начинает транслировать это событие с помощью неподвижной камеры, лишая ее функциональной полезности, попустительствуя, позволяя птенцу существовать независимо в этой соляной экзистенции.

Хоум-видео Кирилла Серебренникова — прекрасный образец технологии личной съемки, где все внимание обращено на фиксацию собственного подсознания, его эволюции, его критической точки в процессе наблюдения за внешним миром и за самим собой. Отказ от Я в финале съемок совпадает с визуальной философией Сергея Борисова, видеоартиста, стремящегося к абсолютному бесстрастию во время, казалось бы, формального видеорепортажа. Снятое для собственного архива видеосообщение Сергея Борисова во время показа теряет свою чисто объективную «дистиллированную» задачу, оно становится событием, более того, событием в искусстве. Это событие субъективируется, его образ наделяется артистизмом, художественным контекстом, превращая конкретность съемочной ситуации в историческое свидетельство. Почему же демонстрация личного архива, формально совпадающая с хроникальной программой телевизионного ролика, становится артефактом? Какие законы начинают определять его драматургию, когда изначально у анонимного автора ее не было? Очевидно, хоум-видео рождается в особой точке нашего исторического сознания, где вся реальность абсолютно интеллектуализирована и обретает скрытый феномен «предварительного», как говорил Джон Кейдж, драматургического действия. Именно в хоум-видео естественно раскрываются положения документального кинематографа Дзиги Вертова, когда простая фиксация живой реальности, не сыгранная, а непосредственно присутствующая в факте ее свидетельства, наделяется эстетическими достоинствами, в этот момент она и есть эманация эстетического.

Инсталляция Георгия Литичевского «Волшебная горка» наглядно выявляет эту аксиому Дзиги Вертова. Сложенная из кубиков-мониторов, заставляющая наш глаз «карабкаться» по ее уступам, она мерцает своими личными, интимными «событиями», не предназначенными для общественного просмотра. Художник снимал пульсирующую вокруг него реальность, не дистанцируясь от нее, входя в ее «складки и ниши», снимал, увлеченный своим присутствием, играя с ней, как ребенок. Перед нами открывается Рим, вернее, его изнанка, как говорили римляне, «чрево», во всех своих случайностях, беззаботности и бескорыстии, в несущих безмерность времени улочках, многочисленных пиццериях и тратториях, Рим во всей закулисной театральности, в сохранившемся величии жизни. «Волшебная горка» Георгия Литичевского неотделима от метафизики «Волшебной горы» Томаса Манна, от ее структурности, кристалличности форм, но в то же время в ее живой образности рождается архаически изначальное целостное, что предшествует сложившейся универсальной культуре — в эмоциональности речи без языка, в открытости игры-состояния, игры-контакта, игры-погружения. В «Волшебной горке», в полифоничности ее экранов, напоминающих фасеточный глаз стрекозы, намечается вопрос, заложенный в парадигме хоум-видео: что же первично — язык или изображение? В сегодняшней насквозь интеллектуализированной культуре этот вопрос звучит несколько некорректно, но вместе с тем он вынуждает задуматься о векторе нашей цивилизации, о ее истоках и утратах. Мгновенная острота художественной формы в хоум-видео опережает языковое постижение раскрывающейся реальности. Об этом процессе высказывался Вальтер Беньямин: «В интересующих нас областях возможно лишь молниеносное познание. Текст — это гром, раскаты которого слышны и много позднее». Начинаясь как игра, стратегия хоум-видео в следующей своей фазе добивается прочтения своей визуальности как текста.

Возвращаясь к прямому репортажу Сергея Борисова, съемкам с «места действия», без предварительно продуманной драматургии, мы обнаруживаем постепенное накопление в этом видеоролике критической массы истории. Психиатрическая клиника, в которой «лечится» Владимир Яковлев, трансформируется в модель фундаментального пространства, а личный разговор Сергея Борисова с Владимиром Яковлевым переходит в откровение, в предельную человеческую экзистенцию, в судьбу самого искусства. В скрытой фазе обычных процессуальных свидетельств непосредственность погружается в метафизику, в архетип. Возвращение в архетип простой эмпирики и рождение артефакта наглядно выявляются во втором ролике Сергея Борисова, связанного с личностью Анатолия Зверева, представителя «черной богемы» 1950–1960-х годов, во время его перформанса-рисования обнаженной девушки. Этот перформанс Анатолий Зверев осуществил вместе с Сергеем Бугаевым (Африкой), представителем уже иной, «тусовочной» богемы. В этой акции образность хоум-видео, его технологии неожиданно открывают близость концепции Дзиги Вертова — визуальную арти-

стичность документа, в который не закладывались художественные принципы визуального преображения снимаемого материала. Африка и Зверев превращаются в персонажей, в беккетовский дуэт цирковых героев с разными системами игры и разными творческими судьбами. Зрителям уже известен контекст этой встречи, его финал, оставшийся за границами экрана: на следующий день Анатолий Зверев умирает, «доигрывая» свою роль в продолжающейся реальности, но уже без «слежения» видеокамеры. Драматургия видеосюжета Сергея Борисова, построенная на случайностях и импровизации, завершается определенностью, ее содержание органично продолжает оборванную нами фразу Вальтера Беньямина «истина наполняется временем, пока не отрывается от него».

«Текст» хоум-видео, включающий в себя эмоциональность и взволнованность настоящего, его живую актуальность, остается «непрочитываемым», пока не сличается с собственной судьбой в образах иной системы координат, в самой истории, в той точке, где происходит потеря в опыте зрения-осмысления. Так мы смотрим на начало-завершение экспозиции, где знак встречается с памятником. В инсталлированном пространстве возникает «занавес», за которым Марат Гельман поет легендарные зонги Леонида Утесова и Луи Армстронга. Голос Марата Гельмана, сопровождаемый его «дионисийским танцем», стихийным и естественным, сводит нас с чем-то уже бесконечно утраченным, потерянным, тем ностальгическим, что заложено в оптике хоум-видео. Любое таинство живет в действии, в своем мгновении, наполняясь смыслами, обнажая структуру произведения искусства не формами мимезиса, не правдоподобием, а парадоксом. Танцующий «цыганочку» Иосиф Бакштейн на банкете у президента Российской академии художеств Зураба Церетели завершает выставку, ставит точку в ее топографии. Импровизационно продуманный «выход» Иосифа Бакштейна в зону цыганского концертного ансамбля, в мир коммерческого фольклора, превращается в осознанный артефакт, реализующий марксистский тезис о необходимости события, которое «должно освободить мир от грез о самом себе». Стратегии домашнего видео сегодня приобретают радикальность критической художественной мысли. Видеосъемка Дмитрия Булыгина, случайно сохранившая для истории танцующего Иосифа Бакштейна — переход из профанного, но праздничного в сакральное, содержащее при этом абсолютное противоречие — фольклорную образность, стирает грань между искусством и реальностью. Своей акцией Иосиф Бакштейн закрепил наступающую историчность домашнего видео.

Марат Гельман

KAPAOKE. 2010

Леонид Тишков

LOST NEEDLE / ПОТЕРЯННАЯ ИГЛА. 2007

Magdalena Dziurlikowska

MY SECRET LIFE. 2010

Дмитрий Булыгин

◄ **ОЙ, НЭ-НЭ, НЭ-НЭ, 2010**
Иосиф Бакштейн, танцующий «цыганочку»

«СЕГОДНЯ/ЗАВТРА»
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ШКОЛЫ

Татьяна Данильянц

Ежегодная выставка-фестиваль «Мастерская», открывшаяся 13 июля в Московском музее современного искусства на двух площадках: на Петровке, 25, и в Ермолаевском, 17, была посвящена теме «Сегодня/Завтра». Мне как куратору программы «Арт-хаус в коротком метре» и многолетнему партнеру фестиваля показалось разумным связать тему и генеральный сюжет нынешнего года с темой «Школа». В первую очередь потому, что сегодняшние студенты и выпускники школ завтра отправятся в самостоятельное приключение — роман с искусством.

В четыре коллекции «Арт-хауса в коротком метре» на фестивале «Мастерская-2011» вошли студенческие работы будущих кинорежиссеров из Польши (школа Анджея Вайды в Варшаве, киношкола в Лодзи, студия Мунка) и работы участников моей «Мастерской короткого метра» в школе визуальных искусств (ЦСИ «Винзавод»).

Мой преподавательский опыт в мастерской режиссуры короткого метра показал, что в технократичные времена подготовка кинорежиссеров требует значительно более ускоренных темпов, нежели в XX веке. Этой позиции способствовал и мой опыт учебы в Школе режиссуры кино и ТВ Анджея Вайды в Польше в 1990-х. Наш курс (из него, в частности, вышел режиссер Александр Котт) занимался несколько месяцев, и на выпуске предполагалось создание короткометражного фильма — базовый и необходимый шаг в освоении непростой профессии кинорежиссера.

Практически все абитуриенты мастерской на Винзаводе были уже состоявшимися фотографами. Мне как педагогу предстояло показать, как от still picture возможно перейти в непрерывное, недискретное состояние, с одной стороны, и подумать о кинофильме, как о драме, имеющей логику и черты нарратива — с другой.

Другая важная педагогическая задача — не мешать проявлению авторского начала у участников курса. Поиск равновесия между необходимым объемом знаний о построении фильма и сохранением неповторимости авторского высказывания — отправная точка работы в мастерской. В конце обучения мы получили 6 фотофильмов и 4 видеоработы. Важным принципом, впрочем, распространенным в программах киношкол, стало использование операторского, актерского, сценического потенциалов самих участников мастерской.

В фотофильмах наметилось два базовых подхода к сценарию: игровой фильм-анекдот («Совы нежные» Олега Яковлева, «Попытка социализации стула» Сергея Нартака, «История одной пишущей машинки» Александра Чернавского) и лирический игровой или документальный фильм («Рожденные в 1986 году» Алексея Яковлева, «Сны» Марии Плешковой, «Половинки» Сергея Оськина). Особый акцент был сделан в ходе обучения на музыке, ее драматургических свойствах. Нацеленное на взаимодействие с сюжетом использование музыки — один из самых важных «рецептов» адекватности фильма, будь он игровой, документальный, короткий или полнометражный.

Большинство видеофильмов были сняты Canon Mark, фотокамерой нового поколения, предполагающей съемки видео. Очень помог совместный мастер-класс с оператором Сергеем Стариковым. Звук, монтаж, операторское мастерство осваивались параллельно с анализом сюжета и работой с актерами.

Возможность привнесения в ученический фильм личного, авторского отношения создавала для каждого участника мастерской перспективу для дальнейших занятий кинорежиссурой. Реальность и виртуальность исследовались в видеофильме Маши Плешковой «Близкие люди», локальный патриотизм в «Возвращении» Сергея Оськина. «Портрет моего поколения» (фильм «Около 30») интересовал Александра Чернавского, а «Мобильная или реальная связь» Алексея Яковлева.

При поддержке Польского культурного центра в Москве было показано несколько работ студентов польских киношкол: «Ой, господи, боже мой» (Юлия Поплавская, варшавская школа Анджея Вайды); «38,5» — документальный фильм о подростке, становящемся профессиональным боксером (Гжегож Дембовский, киношкола в Лодзи), «Сердца два» (Анна Кусьмерчик, студия Мунка) и как своеобразный «бонус» программы подборка экспериментальных лент Марчина Гижицкого, режиссера и художественного директора фестиваля «Аниматор».

Польские киношколы всегда делали акцент на психологизме. Вспоминаются слова режиссера Кшиштофа Кеслевского из книги «О себе»: «Я всегда призываю своих студентов — начинающих режиссеров и сценаристов — внимательно вглядываться в собственную жизнь. Не затем, чтобы написать сценарий, нет, ради самих себя… Что произошло в их жизни важного, почему сегодня они оказались здесь, на этом месте, среди этих людей? Как это вышло? Понять это необходимо. Это отправная точка нашей работы. Основа всего». И еще: «К чему-то можно прийти интуитивно, сердцем, но результаты всегда будут случайны. Только подобная работа над собой позволяет увидеть события в цепи причин и следствий». Фильмы Юлии Поплавской, Анны Кусьмерчик и Гжегожа Дембовского, несмотря на разницу в подходах, «степени» экспериментальности, языке, отличает жесткий психологизм. Обращение к самому себе — один из самых плодотворных подходов, позволяющий молодым художникам находить подлинную мотивацию творчества.

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ | ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ | МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

невозможное сообщество

Константин Аджер | Konstantin Adjer | Валерий Айзенберг | Valeriy Ayzenberg | Павел Альтхамер Pawel Althamer | Йоханна Биллинг | Johanna Billing Соня Бойс | Sonia Boyce | Вааст Колсон | Vaast Colson Дидье Курбо | Didier Courbot | Оноре д'О | Honore d'O Джереми Деллер | Jeremy Deller | Альберто Гарутти Alberto Garutti | Джозеф Григли | Joseph Grigely Йенс Хаанинг | Jens Haaning | Жанн ван Хесвейк Jeanne van Heesweijk | Марсель ван дер Мейс | Marcel van der Meijs | Илья Будрайтскис | Ilya Budraitskis IRWIN | ИРВИН | Сучан Киношита | Suchan Kinoshita Иржи Кованда | Jiri Kovanda | Юрий Лейдерман | Yuri Leiderman | Андрей Сильвестров | Andrei Silvestrov Антон Литвин | Anton Litvin | Лиза Морозова | Liza Morozova | Роман Ондак | Roman Ondak | Адриан Пачи | Adrian Paci | Чезаре Пьетроюсти | Cesare Pietroiusti | Программа ESCAPE | ESCAPE Program Р.Э.П. | R.E.P. | Шимабуку | Shimabuku | SOSka TanzLaboratorium | Моник Тубош | Moniek Toebosch Яан Тоомик | Jaan Toomik | Лука Витоне | Luca Vitone Евгений Фикс | Yevgeniy Fiks | Вадим Фишкин | Vadim Fishkin

Виктор Мизиано | Viktor Misiano

impossible community

8. IX. 11 **– 6. XI.** 11

www.ic.mmoma.ru

Государственный музей современного искусства Российской академии художеств,
Гоголевский бульвар, 10, м. Кропоткинская, тел: +7 495 2313660

Организаторы:
Информационные партнеры:
ExpertPhotoLab
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ARTGUIDE АРТГИД
Официальный отель:
ПЕКИН
Генеральный партнер:
НОВАТЭК

СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ-2011

Александр Волков

По сложившейся традиции в конце лета в ММСИ прошла выставка Школы современного искусства «Свободные мастерские» «Мастерская 20'11». Тема выпуска 2011 года — «Сегодня/Завтра».

Выставка расположилась на четырех этажах музея в Ермолаевском, 17. Участники достаточно серьезно подошли к заявленной организаторами теме. Многие художники раскрыли ее в экзистенциальном ключе. Судя по работам, отношение выпускников школы к своему «завтра» несколько мрачновато и иронично. Открывалась экспозиция работой Юлии Бах «Блестящее будущее». Название было выложено из монет достоинством одна копейка. Невольно пытаешься прикинуть, сколько же рублей понадобилось для такого блестящего будущего? Прекрасное начало: работа создает необходимый эмоциональный настрой. Действительно, в блеске будущего сложно усомниться, но вместе с тем здесь раскрывается зрелый взгляд художника на вещи, которыми молодому человеку предстоит заниматься: педантично раскладывать мелкие монетки. И от этого становится не по себе.

Тему «Сегодня» выпускники представляли как собственный жизненный опыт. Автор Я. Роберг предложил зрителям инсталляцию «Реституция», состоящую из шредера и стопки фотографий. Ворох бумажной лапши под шредером эмоционально перекликается с работой Юлии Бах, когда представишь, чего стоит эта дурная бесконечность попыток восстановить какую-либо жизненную ситуацию или дружбу с человеком, прерванную много лет назад. Ворох мятой бумаги в камине сначала не привлекает внимания, приглядевшись, обнаруживаешь, что на листах угадываются очертания лиц — инсталляция Анны Неизвестновой «Слепки настоящего». И тут же рядом гипсовые слепки лиц, законсервированные в трехлитровых банках — инсталляция Марии Токаренко «Memory». Обыкновенная стеклянная банка постепенно становится привычным боксом для арт-объектов. Запаянные свинцово-оловянным припоем стеклянные сосуды, покрытые конденсатом и с человеческими лицами внутри, словно реторты из лаборатории алхимика, где он выращивает гомункулусов.

Тему хрупкости развивает София Бычихина в инсталляции «Пустые сосуды», представляющую собой проволочные каркасы, формой напоминающие греческие амфоры и вместе с тем похожие на остовы покосившихся железобетонных зданий. Многих авторов этой выставки объединяла тема прошлого, поэтому работы хорошо стыкуются между собой и образуют непротиворечивую экспозицию.

Серия графических листов Галины Поповой «Нимфея» — иллюстрации к роману Саши Попова «Школа для дураков». Пятнадцать небольших рисунков вызвали в памяти хорошую книжную графику советского периода. Однако в кадрированности и обилии крупных планов угадывались черты комикса или кинематографической раскадровки. Постепенное разворачивание действия от общих планов, фотографических фрагментов до экспрессивных и лаконичных по выразительности клиповых заставок позволило автору уместить в небольшой серии полноценную историю.

Мария Ярлова («Моя работа») избирает постмодернистский прием, пустив по серому однотонному холсту надпись «Если бы здесь не было моей работы, завтра было бы другим». За исключением коротких кинороликов, это единственное обращение художника ап-арта к зрителю «Мастерской 20'11». Зыбкость будущего присутствует и в работе «Момент распада» Владимира Потапова. На четырех расположенных друг за другом прозрачных пластиковых листах нанесены фрагменты одного портрета. Листы находятся на ширине ладони друг от друга, поэтому, пока зритель не найдет идеальной, установленной художником точки зрения, картина не соберется в целостное изображение и будет постоянно «разваливаться» на цветовые пятна. Подобная фрагментарность изображения хорошо описывает возможность той или иной ситуации в будущем: только когда множество элементов расположатся в нужном порядке и наблюдатель, он же действующее лицо, окажется в нужном месте, задуманное может быть осуществлено. Таким образом, четыре работы Потапова являются хорошие модели для объяснения возможности создания какой-либо ситуации во времени.

Похожие по технике на работы Владимира Потапова, но уже на религиозную тематику представил Алексей Васильев «Св. Себастьян и св. Пантелеймон». Святые написаны на прозрачных акриловых листах алкидным лаком и словно подсвечиваются изнутри. Великомученики, будто братья-близнецы, похожи друг на друга, и только по позе и стрелам можно узнать св. Себастьяна. Широкие мазки кистью и обильные потеки лака придают работе сходство со старой, плохо сохранившейся иконой.

Инсталляция Ольги Ольшевской и Ильи Фомичева вызывает ассоциацию с театральной декорацией первой четверти XX века. «Тонкая грань настоящего» — черная тень человека, проходящая сквозь белую стену, разделена на две части.

Серия работ Тимура Шаймухаметова и Дмитрия Пронина, объединенных названием «Светлое будущее, или Белая магия», отсы-

Алексей Васильев

◄ **SECOND POST**
2011

Антон Кузнецоа и Мария Сафронова

ЧЕРВЬ
2011

Ольга Ольшевская и Илья Фоминцев

◄ **ТОНКАЯ ГРАНЬ НАСТОЯЩЕГО**
2011

Владимир Потапов

UNIT 2
2011

Ramsses
(Роман Рудаков)

МЫСЛИ
2011

лает зрителя к надличностной проблематике будущего. На больших полотнах, сияя неземным бело-золотистым светом, над зрителем возвышаются лидеры «большой восьмерки» (G8). Похожие на просветленных индийских гуру, несущих мир и благополучие, на зрителя дружелюбно взирают Меркель, Харпер, Саркози, Медведев, Берлускони, Обама, Кэмерон, Кан. Сложно сказать, связано ли изображение политических лидеров со светлым будущим, но нечто магическое — способность к манипуляции для достижения своих целей — у них, безусловно, есть. Довлеющие над оробевшим от такого количества смотрящих на него властных особ зрителем политические лидеры невольно начинают внушать ему чувство уверенности в своем завтрашнем дне и в процветании отечества. Размышляя над проблемой будущего, Мария Сафронова в триптихе «Завтра» придает будущему статус вечности. По весне мужичонка выводит свиней из загона, подгоняя их хворостиной. На распаханном поле топчутся вороны. Сыро, прохладно и как-то до ужаса тоскливо. Пастух еще не отошел после вчерашнего, ноги его вязнут в грязи, в горле пересохло, и он злится на неповоротливых свиней. А в это время над его головой проплывает «Хрустальный шар» (NGC 1514, PK 165-15.1) — планетарная туманность в созвездии Тельца. Ни у пастуха, ни у туманности в известном смысле нет будущего. Пастух от века к веку пасет свиней, туманность — планеты, и нет конца их трудам Художник разбивает триптих на шесть частей — три больших полотна и три узких столбца с перечнем небесных сфер северного и южного полушарий, а также список остатков сверхновых.

На пятом этаже в рамках «Мастерской 20'11» был представлен кураторский проект Екатерины Кузьминой «Кого здесь нет». Это название обозначает пространство без социокультурных построений, без человека. Только артефакты, рожденыые средой искусства. Здесь время не нарратив, а многократное повторение. Оно становится качественной составляющей предмета искусства, а пространство выставки — вакуумом. Помимо скульптуры и инсталляций на выставке были показаны десять короткометражных лент в разных жанрах — от мультипликации до небольших фильмов-роликов на заданную тему «Сейчас&Потом».

Выставка «Мастерская 20'11» отличалась разнообразием работ, техник и настроений... Тема проекта — время и его относительность — удачно раскрыта его участниками.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
КРЫМСКИЙ ВАЛ

Министерство культуры Российской Федерации,
Государственная Третьяковская галерея,
SEPHEROT Foundation

РАБОЧИЙ КЛУБ АЛЕКСАНДРА РОДЧЕНКО

Крымский Вал, 10

Информационный партнер

Радио Эхо Москвы

Информационная поддержка

РОССИЯ 24 · Культура радио 91.6 FM · Ваш досуг VASHDOSUG.RU · ДИ · Русское искусство · Le Courrier de Russie

ВЕК НЫНЕШНИЙ И ВЕК МИНУВШИЙ

Марина Николаева

Прошло уже немало лет с тех пор, как на основе Константиновского дворцово-паркового ансамбля был создан Государственный комплекс «Дворец конгрессов» Управления делами Президента РФ. Стрельнинская резиденция стала единственным представителем от Российской Федерации в Европейской ассоциации конференц-центров, созданных на основе архитектурных памятников (HCCE — Historic Conference Centres of Europe) наряду с Вестминстер-холлом, Хэмптон-кортом, Гейдельберг-центром. Здесь проходят встречи глав государств и правительств, конференции, торжественные церемонии, форумы международных организаций, принимаются геополитические решения. А ведь в 1990-е годы Россия чуть не потеряла этот исторический объект навсегда: фотографии того времени наглядно демонстрируют разруху, которую можно сравнить разве что с военной. Когда по указу президента в Стрельне был создан Дворец конгрессов, фактически это означало возвращение дворцово-парковому ансамблю уровня государственной резиденции, задуманной Петром I.

КОНСТАНТИНОВСКИЙ ДВОРЕЦ

Ладюрнер

ЛЕЙБ-ГВАРДИИ КОННЫЙ ПОЛК В СТРЕЛЬНЕ
1841

Стрельнинская резиденция

Еще в начале XVIII века здесь разбили один из первых регулярных парков России, заложили большой каменный дворец… Деятельный царь мечтал о «русской Версалии» — парадной резиденции для приема иностранных гостей и устройства пышных празднеств с садом «лучше, чем у короля французского». Петр Алексеевич придирчиво рассматривал проекты Растрелли-старшего, Леблона, Микетти, Чиприани, сам разрабатывал планы… Однако природных условий для устройства «царства фонтанов» — главной затеи Петра — не хватило, и всю свою энергию царь перенес в Петергоф. Для Стрельны наступила эпоха забвения. Затем императрица Елизавета Петровна пригласила сюда знаменитого архитектора Растрелли-младшего вдохнуть жизнь в грандиозный проект, у истоков которого стоял и его отец. Правда, в полной мере «возобновить зачатое при жизни родителя… в Стрелиной мызе» не удалось: помешала Семилетняя война. В память о создателе Зимнего дворца до нашего времени здесь остались пилоны — парадные въездные ворота. Настоящую жизнь в стрельнинскую резиденцию вдохнул цесаревич Константин Павлович, пригласивший для ее обустройства не только талантливых архитекторов своего времени — Воронихина и Руску, но и лучших инженеров и садовых мастеров. Новые преобразования ждали Стрельну при Николае I, когда здесь поселились его сын, великий князь Константин Николаевич с супругой, урожденной принцессой Саксен-Альтенбургской. С тех пор дворец стали именовать Константиновским, а великокняжеское имение обрело славу «восхитительного загородного местопребывания»[1]. Просвещенные владельцы стрельнинского ансамбля были военными и государственными деятелями, покровителями научных, литературных и музыкальных обществ. Великий князь Константин Николаевич — генерал-адмирал русского флота и глава Государственного совета, его старший сын Константин Константинович — поэт К.Р. и «отец всех кадет», создатель Пушкинского Дома, президент Академии наук, великая княжна Ольга Константиновна — королева Греции, чьи правнуки сегодня царствуют в Испании и Великобритании… Последний владелец Константиновского дворцово-паркового ансамбля, великий князь Дмитрий Константинович, был расстрелян в 1919 году. Национализированный дворец разграбили, несмотря на выданный Наркомпросом охранный документ, объявивший его памятником архитектуры, не подлежавшим «никаким занятиям и реквизициям»[2]. В дворцово-парковом ансамбле разместили школу-колонию. После Великой Отечественной войны полуразрушенный дворец был передан в ведение Главсевморпути — здесь находилось Ленинградское арктическое училище. В 1990- е годы его расформировали, и для дворца наступили годы хаоса и разрухи.

Только в 2001 году Указом Президента было решено восстановить уникальный памятник в новом статусе Государственного комплекса «Дворец конгрессов». В Европе есть опыт реконструкции исторических объектов под современные нужды, но это, как правило, отдельные здания. В Стрельне не только реставрировали дворцово-парковый ансамбль с восстановлением архитектурных решений самого дворца, других исторических построек, парков с прудами, мостами и каналами, но и реконструировали территорию. В Государственный комплекс «Дворец конгрессов» входят вполне современные здания и сооружения: Павильон переговоров, ставший воплощением идей еще Петровского времени, Консульская деревня — коттеджный городок из 20 мини-дворцов, каждый из которых носит имя одного из городов России. На базе построек советского периода появились пятизвездный отель «Балтийская звезда» и пресс-центр. Дворец конгрессов располагает даже собственным причалом и вертолетной площадкой. Работы по созданию комплекса выполнены в невероятно сжатые сроки — всего за 18 месяцев, и реконструкция проводилась на деньги спонсоров — крупнейших российских компаний. Государство тогда впервые предложило бизнесу разделить ответственность за судьбу архитектурного памятника.

Примечательно, что открытие комплекса для посетителей произошло через два дня после завершения работы саммита «Россия — Евросоюз». Тогда экскурсионная программа включала в основном показ парадных залов и музейной экспозиции, посвященной владельцам Константиновского дворца. Но интерес к Дворцу конгрессов оказался настолько велик, что в следующем году было получено разрешение демонстрировать представительские апартаменты, предназначенные для проведения мероприятий государственного уровня, а также гостиные для встреч в неформальной обстановке. В дальнейшем экскурсионные маршруты стали включать посещение исторических парков, коттеджей Консульской деревни. Сегодня экскурсионные автобусы Дворца конгрессов отходят прямо из центра города — от Аничкова моста. С 2008 года у Константиновского дворца появилась полноценная художественная коллекция[3], основу которой составляет некогда крупнейшее на Западе собрание русского искусства Ростроповича—Вишневской. Брюллов и Венецианов, Репин и Серов, Рерих и Григорьев — вот далеко не полный перечень имен мастеров, чьи произведения вернулись в Россию. Дворц конгрессов также организует научно-практических конференций, публикация материалов исследований исторического, искусствоведческого, естественно-научного и популярного характера. Здесь проводятся временные выставки деятелей искусств из России, а также стран ближнего и дальнего зарубежья. Художники и скульпторы, писатели и поэты имеют возможность представить свои работы на суд публики в залах дворца и в Центре современного искусства.

[1] *Гейрот А. Ф.* Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 130.

[2] Цит. по: ***Ардикуца В.Е.*** Стрельна. Л., 1967. С. 80.

[3] Также в коллекцию Константиновского дворца входят и другие предметы искусства, например, 4 полотна известных западноевропейских художников конца XVII – начала XVIII века Ф. Гварди и И. де Мушерона, переданные России по программе возвращения перемещенных ценностей.

Качество пластики – средовой эффект

В мае – июне 2011 года в залах Константиновскго дворца прошла выставка президента Российской академии художеств Зураба Церетели. В ее название «Формы искусства – цвет, свет, объем» были вынесены главные для творчества художника понятия.

В Константиновском дворце экспонируется около 100 произведений Зураба Церетели – мастера, чье имя не нуждается ни в особом представлении, ни в титулах, ибо знакомо каждому жителю России. Однако широкая публика все же воспринимает художника прежде всего как скульптора-монументалиста. А между тем президент Российской академии художеств, народный художник СССР и России, Зураб Константинович Церетели обладает уникальным талантом универсальности воплощения художественных идей. Автор масштабных проектов, осуществленных в разных городах мира, Церетели может говорить и камерным языком, столь любимым творческой интеллигенцией.

Например, в Константиновском дворце представлены эмальерные работы мастера. Хотя Церетели работает в технике эмали с 1970- х годов и является пионером в деле использования этого хрупкого материала в монументальных формах, его эмальерные работы далеко не так известны, как скульптуры. Во время экскурсии по выставке знакомство с произведениями начинается с икон, выполненных в технике перегородчатой эмали. По словам самого художника, его эстетическое сознание никогда не отделялось от религиозного. Композиции в большинстве своем воскрешают иконографические типы русских икон. В ряде работ Церетели, сохраняя классические основы иконописи, с ее символикой цвета, персонажностью, условностью места действия, вводит ноты

ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ
«ФОРМЫ ИСКУССТВА – ЦВЕТ, СВЕТ, ОБЪЕМ»

грузинского примитивного искусства. Это результат многолетней работы, долгих технологических поисков с опорой на творческое осмысление древних традиций грузинской и русской эмальерных школ, восходящих к византийскому искусству. Единство корней, единство судеб — то, о чем стоит задуматься.

Настоящим открытием для зрителей стали эмальерные пейзажи, натюрморты и портреты. Лучшим эпиграфом к рассказу о них могут служить слова мастера: «Для меня цвет — это природа». Яркость, сочность цветового рисунка превращает эмали Церетели в своеобразный «эликсир жизни». Жителям хмурого Петербурга часто не хватает умения радоваться, и выставка стала отличным способом приобщиться к мажорному восприятию мира, столь свойственному художнику.

Миниатюрные модели известных скульптур позволяют ознакомиться и с монументальным творчеством мастера. Памятник 300-летию русского флота, более известный как «московский памятник Петру I», всегда вызывал жаркие споры. Кто знает, может быть, царственному моряку уготовано место на просторах Балтики? Эту модель петербуржцы осматривают с особым вниманием. В бронзе застыли исторические и сказочные персонажи, фантазийные и аллегорические фигуры. Но все же больше пленяют сердце зрителя скульптуры из серии «Горожане». Это необъяснимое на первый взгляд очарование, рожденное теплыми воспоминаниями о Грузии и кавказском гостеприимстве. Колорит поддерживает и вид выставочного зала, в непосредственной близости с которым находятся дворцовые винные погреба. Сегодня в коллекции Константиновского дворца — около 15 тысяч бутылок элитных вин с разных концов света. Вот только грузинских среди них нет… Будем надеяться, что это только вопрос времени.

Выставка стала возможной благодаря циклу проектов Дворца конгрессов, объединенных названием «Россия в произведениях современных художников». Сегодня они реализуются на двух площадках — в залах Константиновского дворца и в залах пресс-центра, который получил новое наименование — Центр современного искусства. Инициатор проекта Т.А. Вайгачева, заместитель генерального директора Дворца конгрессов, говорит: «Современное искусство требует интеллектуального напряжения, новых навыков видения, распознавания условности языка и символики… Нередко работы художников становятся объектами споров между сторонниками и противниками современного искусства, но никто не остается равнодушным. Как раз в этом —заинтересовать, заставить задуматься, а может быть, и переосмыслить свои взгляды — создатели выставочных проектов и видят главную цель своей работы».

ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК СОБЫТИЕ

Стас Шурипа

Мы предлагаем цикл исследовательских статей художника, куратора, автора критических и теоретических текстов о современном искусстве и визуальной культуре, преподавателя Института проблем современного искусства Стаса Шурипы, в которых автор предпринимает попытку нового теоретического подхода к изучению и интерпретации произведения современного искусства через анализ его структурных элементов.

Алексей Мандыч

ИЗ СЕРИИ «ПОЭЗИЯ ЭТО ТЫ»
2011. Коллаж

Анна Титова

YHBHFS
2011. Инсталляция

Положение вещей на нашей арт-сцене сегодня определяется двумя основными факторами. Во-первых, это количественный рост. От сезона к сезону становится больше новых имен, выставок, институций; растут общественный интерес и осведомленность публики. Во-вторых, глобализация: в Москве все чаще показывают актуальное искусство других стран, художники из России больше участвуют в международной арт-жизни, искусство становится неотъемлемой частью глобальной системы коммуникаций. Такова суть «цифровой современности»: у разных областей культуры постоянно возникают новые общие точки. Все выше плотность связей искусства с обществом и повседневностью, с историей и политикой, с системами производства знаний и индустрией развлечений. И тем сложнее становятся наши способы их наблюдения, мы все дальше уходим от ситуации, когда работала общепринятая система классификации различий, универсальный набор критериев качества. Любое суждение теперь оказывается лишь мнением, условным и субъективным, если не полностью произвольным. Так развитие культурных систем ведет к усилению роли непредвиденного, а подчас и случайного.

Значит ли это, что новому искусству не нужна теория? Может быть достаточно наслаждаться его эстетическими эффектами или, наоборот, лишь считывать содержание, видеть в произведениях документы своего времени и контекста? А может быть, и не нужно защищаться от растущего разнообразия? Отвергать возможности интерпретации, сокращать производство смыслов на фоне растущего разнообразия сродни жесту отчаяния. Причина затруднений в том, что утратили силу привычные понятия, стиль и направление. Рассуждать в терминах формализма, политического искусства, национального стиля – значит созерцать фантомы. Значимые для нового искусства вещи – это метод и ситуация, а не стиль, не тема и даже не биография художника. Искусство в нашем веке перестает быть предметом и становится действием, процессом; адекватная теоретическая оптика должна бы наблюдать структуры и приемы, которые определяют действенность произведений, заряжают работу энергией, запускают процесс производства смысла в уме зрителя. Если искусство имеет природу языка, то начинать стоит с изучения основных элементов, образующих условия для возникновения синтаксиса.

Сюжет произведения рождается из события ***встречи*** разнородных элементов. Такая ситуация создает онтологические условия для произведения и затем воспроизводится как в работе над ним, так и при его понимании и описании. Встреча – это перенос реального множества элементов в условное единство художественного действия; такое преобразование происходит перед каждым переходом на новый логический уровень, перед каждым актом восприятия, ассоциацией, отсылкой, намеком, записью. Уловить дух времени через структуры произведения – эта фундаментальная проблема заставляет искусство стремится к встрече со своим другим, с тем, что мы называем жизнью. Выходить за собственные пределы, заимствовать приемы у других искусств, захватывать повседневное. Быть современным для искусства – значит сознавать собственную условность, то есть рассматривать себя как систему знаков, регулируемую собственными правилами, а не как представление некой картины мира. Каждый знак – место встречи смысла и референта, вещей различной природы. Встреча выглядит случайной с точки зрения знаковых систем, она доязыковое событие, из которого и возникает лингвистическая вуаль, набрасываемая на мир искусством как действием.

В инсталляции Анны Титовой «YHBHFS» металлические решетки расчерчивают пространство подобно каркасам функционалистских построек, прикрытые яркими листами пластика вместо бетонных панелей. Мы в призрачном лабиринте: взгляд скользит по гладким поверхностям, шаги отзываются в прерывистых отражениях, каждое «вдоль» превращается в «сквозь», и наоборот. Вблизи оказываются видны осколки другого мира, вшитые в глянцевое марево подобно древним насекомым в куске янтаря: позеленевшие от времени, иссохшие доски, проросшие ржавыми гвоздями. Незаметные с первого взгляда, они провоцируют столкновение смыслов, порождающее собственный мир произведения: доски были найдены художницей в поездках по заброшенным деревням Московской области. Цветастые ширмы работают как шредер; глобальная потемкинская деревня набирается сил, поглощая обломки чьих-то жилищ. По углам лабиринта жмутся черные куски металла на выгнутых ножках. Похожие на маски или кляксы, они как будто работают знаками препинания в толще цветовых ритмов. Фокусируя в себе скрытое недоверие к витринной реальности, они словно застыли в ожидании, зачарованные хищными аттракционами цифровой современности. Двойники тех, кто их видит, темные подтеки на пустом сияющем экране восходят над обломками прошлого.

Изнутри знаковой сети событие их встречи кажется невероятным. В прошлом это описывалось «новое» или «оригинальное», как художественный аналог чуда. Но искусство не чудо, оно не создается из ничего. Первичное событие возникает из множества разнородных элементов, объединяемых в фигуру действием художника, таков первый шаг в производстве смысла. Встреча элементов происходит одновременно с возникновением ***места встречи*** искусства и жизни, вымысла и факта. Место встречи – это фрагмент реальности, перенесенный из контекста жизни в ситуацию искусства. Основное свойство такого места в том, что его компоненты состоят из частей, еще не принадлежащих искусству; подобным образом органические молекулы не являются живыми, в отличие от клетки, состоящей из этих молекул. В терминах философии Алена Бадью можно сказать, что образующие первичную ситуацию произведения элементы места встречи располагаются на границе пустоты. Это значит, что если снять внесенную художественным действием конфигурацию отношений между этими элементами, то место встречи тут же растворяется в контексте жизни. Термин «жизнь» здесь означает то, что остается от социальных пространств, если вычесть из них все специализированные виды деятельности.

Каковы условия действия, переводящего реальное множество в условное единство? С одной стороны, это волюнтаристский акт захвата участка жизни, осуществляемый субъективностью художника. С другой – вектор задают институции, места, специально организованные для содействия переводу жизни в искусство. Здесь к означающим (неискусству) подключаются означаемые (искусство), сертифицируемые самим фактом принадлежности к институции. Современная институциональная система создавалась в ответ на историческое поражение индивидуальной художественной воли. Важной проблемой «второго авангарда» середины XX века был кризис идеи автора. Сопровождавшая триумф послевоенного абстракционизма метафизика пятен размыла последние критерии различения нового. Фигура автора нашла убежище в ослабленном виде в концепте присутствия, развернувшем сцену для ассамбляжа, объекта, инсталляции. Сегодня институции имеют ключевое значение, и роль их продолжает расти. Как они связаны с индивидуальностью художника? Институции могут форматировать субъективность и управлять ею, но в силу того что любой внутренний мир по определению находится снаружи системы, они не открывают новых точек зрения, оперируя уже с их изнанкой, именами. Прогресс в искусстве начинается на доинституциональном уровне, с акта самоутверждения художника.

Событие встречи включает, помимо места, и темпоральную состав-

ляющую. Это момент перехода между логическими планами, ***точка необратимости***, где множество элементов, только что принадлежавших жизни, входит в ситуацию искусства. Этот момент может быть частью процесса отбора материалов или сюжетов: порой повседневную ситуацию достаточно определенным образом увидеть, ничего к ней не добавляя. Точка необратимости может находиться и внутри произведения как особый момент во взаимодействии его элементов. Например, «Пустые домики бытия» Сергея Огурцова, серия сделанных из книг объектов. Здесь трудно точно определить, в какой момент процедуры сгибания страниц переносят реальный предмет, книгу, в пространство художественного вымысла. Точка необратимости ускользает от локализации. Внутри произведения она всегда уже пройдена, иначе его художественный мир не мог бы существовать; извне она различима только как явление дискурса. В этот момент необратимости множество элементов, объединявшихся до того лишь видением художника, начинает собственные взаимодействия, так возникает единство произведения. В этой точке находится основание произведения, укорененное на границе искусства и жизни, то есть в пустоте.

Событие встречи связывает происходящее впервые и повторное, уникальное и контекстуальное. Как неповторимая сингулярность, встреча неизбежно оказывается пропущенной, наблюдаемой только в темпоральном измерении «после» (исключение составляет мистический опыт, который мы оставляем за скобками, поскольку, как заметил еще Витгенштейн, такой опыт противоречит правилам грамматики). Те, кто должны были встретиться, навсегда уже разминулись: материал и идея, художник и зритель, явление и смысл. Из этого зазора возникает повторение. Каждое событие воспроизводит ситуацию порождающего незнания, чреватую производством смысла: любые две (или более) сущности, встречаясь, начинают вести запись друг на друге. Яркими примерами исследования пропущенной встречи можно считать инсталляции Александры Сухаревой «Пьета» и «Химеры». Художница использует подчеркнуто аскетическую выразительность, взаимно отстраняя материал, форму и пространство: хрупкое равновесие пронизано ожиданием, дистанции между предметами складываются в подобия знаков. Явления скрывают вещи: фанера оказывается бумагой, доска предстает каменной стелой, металл кажется мягким и теплым. Если в жизни мимикрия материалов служит призракам либидональной экономии, то здесь перед нами изнанка технологий соблазна: между каждой маской и сущностью тлеют очаги сопротивления спектаклю.

То, что в событии встречи случается впервые, можно назвать воплощением. Интенция вселяется в форму, идея врастает в материал: воплощение имеет место, когда работа нацелена на передачу опыта пространства как медиума. Из чего состоит опыт? Из сети событий, действий и реакций, средой которых является тело, этот агент присутствия. Тело живет во взаимодействиях со средой, а значит, воплощение остается всегда незаконченным, пограничным явлением, мерцанием возможного в реальном. Воплощение – не репрезентация тела, но движение, переход между мирами, превращающий окрестности события в свидетельства того, что как будто произошло. Речь здесь идет не об отражении, а скорее о реанимирующей знакомые вещи выразительности, о чем-то вроде бриколлажа, как его описывал Клод Леви-Стросс в «Первобытном мышлении». Воплощение без эпифании: мы видим лишь окрестности события. Субъект навсегда уже опоздал на встречу с реальным; искусство не может стать равным жизни и оставаться искусством. Так, в классической живописной традиции воплощенность являет себя не столько в образах тела, сколько в изображениях одежд и драпировок, выражающих отношения тела и мира. В искусстве XX века встреча различных онтологий происходила в татлинских «реальных материалах в реальном пространстве» и дадаистских ассамбляжах, в хеппенинге и тотальной инсталляции. Образцом воплощения с исключенным центром остается «Человек, улетевший в космос» Ильи Кабакова.

Ускользающая плоть, воплощенное исчезновение. Мотив, уходящий в теологическую тьму, возвращается в новейшем искусстве. Здесь можно различать два режима воплощения, слабый и сильный. Слабый режим воплощения проявляется в намеках, в полустертых отпечатках события. Такую функцию выполняют царапины и разрывы, заметные при внимательном взгляде на гладкие поверхности в работах Анны Титовой. Следы воплощения соединяют предметы в сети, пронизанные памятью о событии. В картинах Юлии Ивашкиной изображения тел отсутствуют, при этом ее интерьеры как будто пульсируют подобием дыхания. Ее узнаваемая манера проявляется в градациях света и тени, в цветовых переходах, решенных сериями волнообразных полей с рваными краями. Как будто свет цепляется за шероховатости, рождаемые скрытой экспрессией движения кисти. Плоскости расслаиваются, свет обретает тяжесть, прямые линии кажутся рубцами на теле пространства. Сильная форма воплощенности исходит из предельно заостренного противостояния смысла и формы. Этот прием работает в скульптурах Алексея Панькина. Здесь пропущенная встреча с реальным предстает как незаконченное воплощение; антропоморфные объемы наполняет порыв к эволюции, часть претендует на статус целого. Глубинное столкновение абсурда и логики составляет нерв этих скульптур, чьи прихотливые формы оказываются тщательно продуманными звеньями пластического рассуждения, доказывающего, что тело – это феномен не столько природы, сколько анимирующих его дискурсов.

Встреча – необоснованное происшествие наперекор логике с ее аксиомой об основании, согласно которой ни одно множество не может быть частью самого себя. Этим, в частности, искусство отличается от индустрии развлечений: оно невыводимо из своего контекста, то есть непредсказуемо. Художественное высказывание может являться элементом самого себя; с этим связано ключевое свойство рефлексивности, благодаря которой событие встречи повторяется на разных уровнях произведения (как серия моментов единства материала и формы, искусства и жизни, или явления и смысла) и в итоге узнает в зрителе своего субъекта. В жизни события случаются, как факты: предмет падает на пол, и этот факт не является частью его падения. Если предмет падает на пол из руки Марселя Дюшана, то факт падения входит в художественное действие, заключенное в падении предмета. Художник обладает чем-то вроде двойного зрения: работая, он

Хаим Сокол

◄ ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ
2010. Скульптура

Юлия Ивашкина

ИНТЕРЬЕР N15
2011. Масло, холст

видит в произведении не только свой замысел, но и результирующую комбинацию форм, которая будет увидена в ситуации экспонирования. Так и в живописи наших дней выразительность мазка понимается не как прорыв в реальное, а через включение в смысл события мазка ссылки на экспрессионистскую, например, традицию. Можно сказать, что искусство переводит чистое «происходит» в «это происходит». Его рефлексивность означает автореферентность, или способность произведения порождать собственное время, виртуальную онтологию, возможный мир.

Переиспользование, или ресайклинг, часто встречается в работе с материалом, чувствительным к историческим контекстам. Основу подобных методов составляет ***инсценировка***. Здесь, в отличие от воплощения, задействуется повторяемое в событии. Присвоенные знаки при этом перекодируются. Знак состоит из трех компонентов: материальной записи, смысла и референта (предмета, к которому он отсылает). Меняя эти связи в любых комбинациях, можно легко конструировать новые смыслы. Понимание троичной природы знака стало условием возможности глобальных коммуникаций; в этом, а не в мнимом пассеизме молодых кроется секрет популярности советских и модернистских контекстов. Подобные техники были описаны еще ситуационистами как detournament, критическое переизобретение культурных явлений. Современная инсценировка имеет два важных отличия от ситуационистской. Во-первых, она не нацелена на революционное преодоление искусства, скорее на освоение исторических смыслов как мест, где художник мог бы отличать собственную индивидуальность от предписываемого культурной машинерией образа. Подобный метод использован в серии цифровых коллажей «Поэзия – это ты» Алексея Мандыча: фото Че Гевары, Фиделя Кастро и других революционеров с белыми пятнами вместо лиц. Герои смотрят на нас, но мы видим не их, а пульсацию политической энергии на грани развоплощения. Лица исчезают, но жесты остаются, чтобы рифма могла найти продолжение там, где нам из настоящего видна лишь белая пустота.

Субъект инсценировки, в отличие от детурнемана, это не растворенный в атмосфере фланер, а говорящий на собственном языке художник-производитель. Работа таких авторов, как Андрей Кузькин или Хаим Сокол, предстает продолжением важной для последнего десятилетия тенденции, связанной с именами Дианы Мачулиной, Ростана Тавасиева, Сергея Шеховцова. Сюжетом здесь выступает само Я художника. Искусство иронической идентичности начала нулевых возникало в результате столкновения масс-культурной образности и бытовых реалий. Новая жизнь находила свои основания в мелком строительстве и ремонте, и художникам оставалось созерцать свои отражения в сгустках синтетических субстанций. В конце десятилетия пластик и вай-фай побеждают; искусство поворачивается к антикварианту и ветоши. Иронию сменяет историцизм. Роль синтепона достается дешевой советской мебели, глянец уступает ржавчине. Неосоветский селф-арт восторгается реликвиями соцкультбыта с тем же рвением, с каким его предшественники играли в любовь к обществу потребления. Репрезентации прошлого пересчитываются в иллюстрации настоящего, в метафоры личного становления молодого художника; примером такого метода служат работы Арсения Жиляева. Заметим, что сегодняшние стратегии приватизации прошлого сложнее, чем иронические жесты начала века; селф-арт служит воспитанию у публики как минимум навыков интерпретации, вкуса к неоднозначному.

Именно технологический барьер, отделяющий нас от прошлого, способствует превращению истории в ресурс. Перенос значений при инсценировке происходит по трем направлениям. Первая ось идет вдоль тайм-лайна: прошлое переносится в настоящее. Второе направление соединяет неопределенно далекое с подручным. Третье сжимает общее в частное. Новые смыслы возникают из сталкивающихся в произведении правила и случая. Это общий момент для всех новейших практик: в коллизиях системного и единичного выражается дух нашего времени. Эпоха стабилизации принесла с собой не только новые иерархии и правила, но и понимание того, что любому правилу можно следовать различными способами, от чего меняются не только частные случаи, но и характер самого правила. Важным мотивом становится исследование самого качества правильности; вероятно, развитие нового искусства будет связано с переосмыслением ошибочного и неуместного. Пока можно видеть лишь первые шаги: эстетика ошибки все еще робка, художники редко удаляются больше чем на шаг от принятого за правило. Означает ли это, что потенциал непредсказуемого, случайной встречи, а значит, и творческой свободы еще предстоит открыть? Если так, то искусству придется снова и снова идти на риск быть непонятым. Событие словами не расскажешь; именно поэтому оно и составляет фундамент современного искусства, глубинная антинарративность которого противопоставляет себя массмедийным машинам историй. Другими словами, событийность произведения, или его присутствие, открыта не в прошлое, а в будущее, в недоступную нарративу область возможного.

РЕАЛЬНОЕ

Кети Чухров

Как термин и понятие «реальное» впервые появляется в семинарах французского психоаналитика и философа Жака Лакана, в его топологическом и структурном разделении психоаналитического материала на воображаемое, символическое и реальное[1]. Известное утверждение Лакана, что «бессознательное организовано как язык», часто интерпретируют как решение считать «бессознательное» структурой. Однако оно есть язык не потому, что по определению структурировано, а потому, что именно язык немедленно маскирует реальное таким образом, что оно оказывается неуловимым и неименуемым. Ведь никак иначе, чем через язык (через символическое), реальное не артикулируется. Получается замкнутый круг. К реальному можно найти подход, только пытаясь его назвать, но это уже символическая процедура, превращающая реальное в означающее.

В искусстве, культуре и философии второй половины XX века эта лакановская апория еще более актуализируется. Из нее сформировался в значительной степени и постструктуралистский пафос. Как известно, в философии постструктурализма (Жак Деррида, Жиль Делез, Феликс Гваттари, Мишель Фуко) объявляется, что никакой подлинной реальности за языком не стоит. В то же время различные виды производства и их семиозис только и пытаются осуществить субверсию языка, выйти за его границы, туда, по ту сторону удовольствия, к тому, что задействует машину желания, но не может само желание артикулировать[2]. Это неизвестное нечто, что желается, что мотивирует стремление выйти за границы знаковых структур и сетей, и есть реальное.

Словенский философ и культуролог Славой Жижек предлагает анти-постструктуралистскую интерпретацию реального[3]. У Жижека реальное – субстанция, которая, несмотря на неизбежность символизации, все-таки сопротивляется ей. Эта субстанция, этот материальный остаток или избыток, вещь, как называет ее философ, выбивается из символической структуры и является нам в качестве симптома. Жижек считает, что, хотя сам симптом в психоанализе подвергается тщательному толкованию, он никогда не исчезает, не нейтрализуется ни после толкования, ни после психоаналитической терапии. Симптом и скрывает то неименуемое нечто, что и Лакан, и Жижек называют невозможным наслаждением или невозможным желанием. Од-

Чезаре Пьетроюсти

ГОРЬКАЯ ПИЛЮЛЯ
КОЛЛЕКТИВНЫЙ ПЕРФОРМАНС
2011. Видеодокументация

Участники:
Борис Орлов,
Игорь Маркин,
Виктор Мизиано,
Екатерина Зензинова,
Кети Чухров,
Даниил Шестаков,
Александр Согомонов,
Андрей Сильвестров,
Екатерина Первенцева.

нако если у Лакана реальное – структурное место невозможного желания, поскольку желание неименуемо и невозможно, у Жижека эта невозможность должна в конце концов оказаться субстанциальным, вещным остатком – например, ужасным, отвратительным, немыслимым материальным нечто, которое, ко всему прочему, еще и играет роль возвышенного, недостижимого объекта. Интерпретируя реальное как субстанцию немыслимого наслаждения, Жижек, по сути, выводит его из поля смерти, из поля «по ту сторону удовольствия», сводя к Вещи, в то время как у Лакана реальное не может быть субстанцией, но является несвязываемым, ускользающим от структуры блуждающим действием.

У Жиля Делеза апория несводимости символического и реального решается по-спинозистски. Он просто снимает различие между означаемым и означающим, вещью и знаком. Вопрос о невысказываемом перестает соотноситься с понятиями травмы или симптома (феноменов бессознательного); реальное не является тайной, периферией языка и семиозиса. Вводя понятия становления и генезиса, Делез включает реальное в само действие, в эмансипационный процесс свершения События[4]. Реальное выходит на поверхность не просто через символическую маскировку, через язык, но артистически и поэтически, что несводимо ни к ужасающей «глубине», ни к символическому как метаозначающему. Контекст психоанализа, в котором реальное маркируется негативно, сменяется у Делеза контекстом артистического производства, в котором оно включено в динамический и аффирмативный процесс становления. У Делеза следовать за реальным надо не вглубь, стремясь к его аморфной глубине, но, напротив, по направлению к поверхности, прочь от бурлящих субстанциальных смесей.

В искусстве второй половины XX века сосуществуют различные, порой несовместимые тенденции: реанимация модернистского канона, постмодернистская релятивистская критика эпохи модерна, концептуалистские исследования смыслов и языков, поп-арт, акционизм, феминизм, перформансные практики. Однако почти все эти художественные тенденции – попытки выйти в саму жизнь и реальность, приблизиться к экзистенции человеческого тела, к реальным процессам коммуникации в сообществах. Если работы классического авангарда пытались разместиться внутри жизни и реальности (однако не столько вопрошая о самой реальности, сколько пытаясь включить артистические объекты в саму жизнь как ее составляющую), то уже художественные практики второго авангарда ищут в самом искусстве некоего «чистого» присутствия, наличия невысказываемого, неартикулируемого опыта реальности.

Например, французский философ Жорж Диди-Юберман описывает работы американских минималистов через присутствие травмы, материализацию утраты[5]. Американский культуролог немецкого происхождения Ханс-Ульрих Гумбрехт ставит вопрос о выходе искусства из семантического поля значения, знания, языка и интерпретации его сопричастности с вещностью вещей[6]. Однако и Диди-Юберман, и Гумбрехт размышляют о реальном все-таки в режиме эстетической теории. Все дело в том, что они, как и многие современные неоадорнианские кураторы, взыскующие подлинности произведения, делают упор на визуальной форме и чувственном переживании ее присутствия, не опосредованного контекстом, историческими ассоциациями и пр. Это как если бы мы изо всех сил пытались само означающее, саму структуру или букву заставить быть реальным.

Совсем иначе попытка коснуться внезнакового поля реальности дана в работах венских акционистов. Однако и здесь происходит театрализованное представление нечеловеческого испытания болью, распада тела на отвратительные смеси и субстанции, где боль и смеси тела становятся сверхметафорой некоего невозможного «возвышенного». Уже в поздних работах венской художницы Вали Экспорт работа с реальным смещается в плоскость исследования; намеренно показывается лишь намек на место реального в рамках концептуальной машины по производству смысла. В совместных работах бразильских художников Хелио Ойтицика и Лиджии Кларк, рассматриваемых ими самими в рамках эстетики взаимодействия, исследование реального приобретает характер телесного и чувственного контакта и соотношения с вещами и субстанциями – тяжестью, воздухом, с материей, с социумом – контакта, без которого реальность пребывания в окружающей среде не осознается.

Весьма близко к исследованию коллективного реального подошел испанский художник Сантьяго Сьерра в своих работах, вскрывающих физиологическую и этическую подноготную наемного труда. Работой с реальным социумом в кризисную эпоху воспринимаются и известные серии 1980–1990-х годов Бориса Михайлова. Ряд перформансов московских акционистов (акции Олега Кулика, Александра Бренера, Анатолия Осмоловского) можно считать попытками освоить реальность «голого» настоящего, лишенного институциональных, эстетических и идеологических детерминаций. Однако уже сегодня, когда эти перформансы прошли несколько интерпретаций, в том числе исходящих от самих художников, они предстают скорее попытками захвата, завоевания, приватизации реальности, нежели ее прочтения или эмансипаторного изменения.

Важнейшими произведениями, исследующими реальное, являются кинематографические опыты двух выдающихся режиссеров современности – Михаэля Ханеке и Ларса фон Триера. В фильмах «Догвиль», «Мандерлей», «Антихрист» Триеру удается выявить область, которая, с одной стороны, существует помимо структуры идеологии и символических функций языка, с другой – полагается самой идеологией как ее неименуемое, тайное и обсценное желание и вырывается наружу именно тогда, когда артикуляционные сети языка достигают пика своей убедительности и власти. У Михаэля Ханеке (в фильмах «Пианистка», «Скрытое», «Забавные игры» «Видео Бенни») реальное оказывается немыслимым преступлением или насилием, которое не имеет конкретного субъекта, но вписано негласно именно в те структуры общества, которые и претендуют наиболее активно на формальную критику и ханжеский запрет насилия и преступления.

Из второго тома каталога
к проекту «Невозможное сообщество»,
Глоссарий

[1] ***Лакан Жак***. Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954-55)/ под ред. Жака-Алена Миллера. М.: Гнозис/Логос. 1999.

[2] См: например, «Письмо и различие» Дерриды, «Машинное бессознательное» Гваттари, «Различие и повторение» Делеза.

[3] См: ***Жижек Славой***. Возвышенный объект идеологии // Художественный журнал. 1999.

[4] См.: ***Делез Жиль***. Логика смысла. М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга. 1998.

[5] ***Диди-Юберман Жорж***. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Спб.: Наука, 2001.

[6] ***Гумбрехт Ханс-Ульрих***. Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: НЛО, 2006.

СДЕЛАНО В РОССИИ

Лия Адашевская

Проект творческого тандема Колесников/Денисов «Сделано в России») — история с лихо закрученным сюжетом. Про что он, сразу и не поймешь. То ли о любви, то ли об искусстве, то ли об аутсорсинге и прекаризации, а более широко — о современном капитализме, базирующемся на неолиберальной доктрине, открывшем дорогу свободному от преград государства рынку, а может, и о дружбе народов, основывающейся на взаимовыгодном сотрудничестве, подкрепленном миграционными потоками рабочей силы. Но здесь можно увидеть и перекличку с идеями Антонио Негри, считающего, что современное понятие пролетариата должно охватыватьне только традиционный индустриальный рабочий класс, но и «всех тех, кто находится в подчиненном положении, подвергается эксплуатации и трудится под властью капитала», а именно безработных, домохозяек, работников науки, сферы обслуживания, творческие профессий. Иными словами, классовая и сословная градация человеческого сообщества значительно упрощается. И картинка получается почти как в песенке Дольского — «Разделились беспощадно мы на женщин и мужчин», ну или на эксплуататоров и эксплуатируемых. Впрочем, субверсивность и трансгрессию никто не отменял, и посему не все так однозначно. Да и вообще в современном мире все так переплетено и запутано. Сплошная амбивалентность эмоций, воли, интеллекта.

Колесников/Денисов

在俄羅斯
СДЕЛАНО В РОССИИ
(ПЕРЕВОД С КИТАЙСКОГО)

► №-3
2010–2011. Холст, масло

PUMA

Колесников/Денисов

№ -1
2010–2011. Холст/масло

在俄羅斯 СДЕЛАНО В РОССИИ (ПЕРЕВОД С КИТАЙСКОГО)
2010–2011. Видео

► **在俄羅斯 СДЕЛАНО В РОССИИ (ПЕРЕВОД С КИТАЙСКОГО)**
2010–2011. Полиптих

Серия, представленная художниками, состоит из семи картин, написанных в традиционной реалистической манере в черно-белой цветовой гамме, что делает их визуально похожими на сильно увеличенные документальные фотографии, снятые в режиме стоп-кадра и выстроенные в нарративную историю. А точнее, даже не историю, а натурную зарисовку, узнаваемую каждым, исходя из личного опыта: мужчина и женщина, влекомые страстью, устремляются навстречу друг другу, на ходу срывая с себя одежду. На шести из семи картин именно эти брошенные впопыхах кроссовки, туфли, джинсы, рубашка, блузка. На седьмой картине, центральной, собственно сами любовники, слившиеся в поцелуе. Все банально и прямолинейно. А если еще и учесть, что все эти холсты, несмотря на довольно внушительный размер (150x200), напоминают живописные штудии какого-нибудь отлич-

ника художественного вуза (есть такие задания, когда надо написать просто драпировку или какой-то бытовой предмет), то и совсем грустно становится. Но на самом деле это любовное приключение всего лишь, как говорится, подмалевок. И речь здесь не о любви, а именно об этих небрежно брошенных и тщательно выписанных вещах. Но это не просто джинсы, рубашки, обувь — это NEXT, TCM (Tchibo), H&M, Esprit, CFL, Disney, Palomino, FIXONI, des Petits, OKAÏDI, O Baibi, ZARA и т.д. и т.п. Иными словами, европейские бренды, которые мы знаем назубок, как хороший ученик таблицу умножения. Как, впрочем, знаем и то, что все эти Ferre, Cavalli, Pierre Cardin, Gattinoni, Parker, Givanchi, Caran D'Ache производятся в Китае. Вот она встреча Запада и Востока: маркетинг, дизайн, технология, контроль качества, проще говоря, интеллектуальная составляющая — Европа и Америка, а производство — Китай, дешево и сердито. И на центральном холсте поверх лиц целующихся легко узнаваемые пять звезд китайской государственной символики — одна большая и четыре маленьких. Правда, здесь они не желтого цвета, а красного. Вот и получается: думаешь, любовь, а оказывается, экономика.

Сам процесс производства, но только картин, в проекте тоже отражен: в видео (Андрей Кононов), представленном тут же, мы видим руку художника, пишущего очередную картину из этой серии. Что ж, в искусстве сейчас тоже хорошо налаженное массовое производство — художники в нереальных количествах поставляют работы на всевозможные биеннале и в прочие институциональные образования системы искусства, зарабатывая символический капитал, без которого о реальном капитале нечего даже мечтать. В каком-то смысле речь идет о возвращении художнику статуса работника (вспомним аристотелевское причисление художника к работнику физического труда — к техне), чей социальный, производственный и экзистенциональный опыт сопоставим с опытом других групп общества. Но вот камера отъезжает, картина закончена, и мы ожидаем наконец увидеть авторов проекта — русских художников Ивана Колесникова и Сергея Денисова или, по крайней мере, одного из них. Но на экране... китаец, отложив кисть, ставит законченную работу в ряд к прочим. Знакомая ситуация: концепция, технология, контроль качества — Россия, а воплощение, производство — Китай. Но сделано-то (в буквальном смысле) в России. И автор — не тот, кто «красил», а тот, кто придумал. Тот, кто создал бренд. В принципе, история известная с давних времен. Правда, это предпочитают не афишировать. Эксплуатация — вещь в прогрессивном обществе осуждаемая. Ее сейчас чаще называют «создание рабочих мест». К слову о «месте», месте демонстрации проекта. Это Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, рисовально-гипсовый класс, где в обычном режиме согласно расписанию проходят занятия. И студенты, в большинстве своем облаченные в эти самые европейские бренды, произведенные в Китае, с той или иной мерой старания рисуют гипсовые слепки с античных скульптур. И дело даже не в пластических рифмах, которые в данном случае возникают (рисующая рука на экране и рисующие руки студентов, графично-скульптурная черно-белая живопись картин, гипсовые копии и графические экзерсисы учеников и проч.), а в смысловых параллелях. Ведь китаец в данном случае — это сложносочиненная метафора и наемного труда, и нестандартных форм занятости, и миграции как таковой. Ведь кто такой сегодня художник? Это прекрасный работник отлаженной системы искусства, чье существование нестабильно и уязвимо, фрилансер, одновременно заключающий контракты с несколькими работодателями и прибегающий к аутсорсингу в попытках стать обладателем символического и реального капитала, мигрант, кочующий по миру в поисках работы, вдохновения, признания и в конце концов нашей с вами любви. Но где бы он ни был, в какие бы трудовые и прочие соглашения ни вступал и какие бы формы производства ни избирал, последним штрихом будет «Сделано…».

ИСКУССТВО «БЕЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА»

Виктория Хан-Магомедова

Павел Альтхамер

НЕВИДИМАЯ РУКА
2011. В рамках проекта «Невозможное сообщество».
Фото И. Старкова

Сегодня визуальное искусство переживает глубокий кризис идентичности, порождающий неоднозначное представление о нем, множество метафорических значений, не согласованных друг с другом.

Произошел раскол между миром искусства и социальной реальностью. Поэтому в наши дни искусство во многих своих проявлениях оказывается чуждым человеку, который не в состоянии постигнуть его язык.

Необходим пересмотр критериев искусства в свете изменений, произошедших в результате появления цифровых технологий, которые породили новые художественные языки и произвели революцию в средствах выражения. Манипуляция цифровыми изображениями может производить нечто вроде «визуальной мысли» – необычайно гибкой, способной создавать пространство в невероятных по диапазону границах, расширять сферу творчества и способность порождать произведение искусства. Цифровые технологии обнаруживают новаторский потенциал, способный изменять не только средства, но и сущность искусства.

Фундаментальное различие между традиционными инструментами, материалами (кисть, уголь, карандаш), ремесленным продуктом и продуктом технологии в том, что новые цифровые средства возникают главным образом благодаря тому, что обладают своим «разумом» – довольно сложными программами, которые пользователь, в данном случае цифровой художник, должен освоить. Использование технологий открывает перед художниками новые возможности осознания мира, новый способ общения с реальностью, типичный для современного общества.

Экспериментирование, характерное для авангардистских движений XX века, исчерпало себя, в то время как компьютерная технология с легкостью начала актуализировать культурные и формальные контаминации между разными языками, производить искусство, бытующее на границе между функцией и реальностью в огромном телематическом пространстве, где возникают чувства и эмоции, которыми раньше искусство не оперировало.

Одна из главных характерных особенностей цифровых технологий – их визуальная, а не текстуальная основа. Поэтому они находятся в центре коммуникации и их образы разрабатываются по тому же принципу, что в кино и на телевидении. В основе коммуникации цифровых технологий оказываются те же понятия «смотреть», «воспринимать» и «разрабатывать».

Цифровое искусство

Виртуальные произведения основаны на симуляции реального с помощью электронных средств. Продукт изощренной технологии, цифровое художественное творчество – результат гибрида «человек – машина». Технология в настоящее время – не только средство для спецэффек-

тов, что можно видеть во многих произведениях цифрового искусства 1980 – 1990-х годов, она способствует установлению новых коммуникационных и культурных процессов.

Корни манипуляции технологиями следует искать в концептуальном искусстве, отказавшемся от реальной и статичной предметности. Для понимания этого искусства необходимо, чтобы зритель идентифицировал как художественный процесс деконтекстуализацию неэстетического предмета, превращенного в искусство благодаря демиургической деятельности художника. Подобные концепции характерны для разных движений прошлого столетия, начиная с исторического авангарда XX века. В дадаизме поэтика случайности вынуждает зрителя к новому прочтению обычного предмета, извлеченного из банальной повседневности и сакрализованного благодаря вмешательству художника. То же самое прозвучало и в поп-арте, и «новом реализме».

А в «живописи действия» потребителя призывают интерпретировать жест художника, учитывая его абсолютную индифферентность по отношению к конечному продукту, значимому только в своем становлении. Наконец, в 1960-е годы в хеппенинге, боди-арте, ленд-арте содержание все больше нивелируется, вплоть до его полного исключения, виртуализации. И вот появляется искусство, которому удается обойтись «без произведений искусства».

Такой переход постепенно дематериализирует произведение, радикально его концептуализирует, пока наконец не превращает в трансисторию, временную и эфемерную, в событие, от которого останется лишь документальный след в форме видео, фильма, фотографии. Иными словами, в нечто виртуальное, больше не существующее в реальном мире.

Этими нематериальными и несуществующими работами нельзя обладать. Можно сохранить лишь их технологически выстроенный след. Феномен концептуального искусства остается чуждым по отношению к социокультурной реальности своего времени и во многом является предшественником виртуального искусства, понимаемого как непредметное высказывание, как коммуникативный поток, как коллективное событие, которое надо понять.

На пороге культурного изменения, кибернетизации коллективного разума цифровое искусство продлевает современность. Новые технологии расширяют восприятие нефизических предметов. Это неизбежно приводит к кризису самой концепции искусства, функционирующей сегодня, к дихотомическим отношениям между традиционным и цифровым искусством. Цифровые технологии меняют наше восприятие реальности и искусства, снимают конфликт между разными формами изображения.

Есть мнение, что огромный потенциал коммуникационных возможностей цифрового произведения понижает его культурную ценность. Разрешить эту проблему поможет лингвистическая зрелость в области новых цифровых средств, это повысит эстетическую ценность цифрового искусства и позволит интерпретировать его на основе определенных эстетических критериев. И тогда цифровое искусство сможет стать привилегированным знаком современности.

Возможно, когда-нибудь на стенах домов и галерей вместо картин появятся мониторы, в которых коллекционеры будут хранить свои собрания файлов.

Какова коммерческая ценность произведения цифрового искусства, являющегося лишь информативным кодом? Как его хранить? Есть ли статус уникальности у произведения, которое можно легко копировать? Возможна ли собственность на нечто абстрактное и дематериализованное? Современность как проявление напряжения, любопытства, устремленности способна трансформировать «кризис ценностей» в процесс обновления. Но вероятно, что и у цифрового искусства возникнет свой кризис.

Лаборатория современного искусства

Главное проявление современной коммуникации – взаимодействие творчества, знания и художественных практик. Несомненно, мы присутствуем при появлении новой формы ремесла – технологического. А посредником между искусством, художником, наукой, знанием, рынком и новыми технологиями становится лаборатория современного искусства, заменившая сегодня мастерскую эпохи Возрождения. Произведение возникает в результате ремесленного, научного, технологического и экономического процесса. А лаборатория современного искусства будет посредником в творческом процессе между изначальной идеей художника и ее материализацией.

Актеры и практики в сфере искусства

В окружающем мире появляются новые действующие лица, предприятия, институции, художественные практики, для которых характерны пересечения, порожденные взаимодействием искусства, науки, экономики, новых технологий и обществ. Эра компьютеров и информатики открывает новые способы выражения взаимосвязи, введения технологических процессов в искусство. Это позволяет устанавливать новые профессиональные и социальные сети внутри сферы искусства – между художниками, биеннале, покупателями, зрителями, галереями, музеями…

Главная особенность искусства XXI века – его глобальный характер. Это искусство выходит за пределы как арт-сцены, так и интернационального сотрудничества между художниками и институциями. Оно функционирует подобно экономическим системам развития в эру глобального капитализма.

Применение новых технологий придало искусству междисциплинарный характер, открыло неограниченные и неожиданные возможности, превратив художественный процесс в постоянный поиск нового, исследования разных техник, методов, с помощью которых художник «структурирует свою идентичность». Появились новые персонажи, которые обнаружили в новых технологиях мощный потенциал. На Интернет ориентированы галереи, аукционные дома, по Интернету можно покупать и антиквариат, и современное искусство. На виртуальных выставках произведения традиционных художников сливаются с работами художников-новаторов. В результате происходит интересное смешение живописи и цифровой фотографии, анимации, короткометражных фильмов, скульптуры, видеоарта и т.д. Социальные сети и сервисы Facebook, Fotolog, Flickr, Youtube благоприятствуют презентации клипов, короткометражных фильмов, фото, видео.

Художники создают блоги и сайты, показывают свои работы и ищут покупателей. Так появляется магазин искусства без посредников. Крупные музеи стремятся привлечь зрителя виртуальными прогулками по залам и выставкам. В то же время старинные художественные практики обретают новое звучание, как у Хокни[1].

[1] Дэвид Хокни — английский художник, график и фотограф, который значительную часть жизни провел в США. Заметный представитель поп-арта 1960-х, считается одним из влиятельнейших художников XX столетия.

По материалам зарубежных сайтов

www.artonweb.it/artedigitale/artedigitale/articolo6.html
http://artecontemporaneaenuovetecnologie.blogspot/2009/12/pos
www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=1170
www.haydelachino.info/node/119
www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mld=761
www.artonweb.it/artemoderna/artedigitale/articolo.html
www.nytimes.com/2011/03/17/arts/design/apps-give-museum-V

ШЕПОТЫ И КРИКИ,

ИЛИ КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ГОЛОСА В ПОСТСОВЕТСКОМ СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Арсений Жиляев

Голос – одно из маргинальных для современного искусства средств выражения. Он имеет подчиненное положение в повседневном общении, и, будучи изнанкой пассивного человеческого зрения, по большому счету голос так и не получил должного осмысления и независимости внутри проекта «Современное искусство». Хотя возникновение голоса, логично совпадающее с политической революцией начала прошлого века и активной верой в возможности изменений социальной организации жизни, по идее должно было обеспечить ему ключевое место в поисках художников, размышляющих о современности. Придя в искусство как часть дадаистских представлений, он маркировал бунт против систем, будь то система искусства или же политическая. Однако связь между голосом и нашими надеждами на перемены, заставляющая поверить в человека, в возможность справедливости, истины и более широко в утопию, постепенно начала терять актуальность, и, можно предположить, что вместе с ней стал утрачивать свои родовые признаки и проект «Современное искусство».

Корни этой связи можно найти в дописьменной культуре. В отсутсвие средств записи пространство закона представляла происходящая здесь и сейчас человеческая коммуникация. И ее основное средство – голос. Письменная же культура радикальным образом смещает координаты восприятия и организации человеческого существования. Спонтанность вечного настоящего золотого дописьменного века заменяется буквой закона, которая выше какого бы то ни было здесь и сейчас. Однако, как и во всякой системе, в ней существуют открытые зоны, необходимые для развития. К этим зонам относятся главным образом искусство и политика. Исследования Мишеля Фуко, посвященные практике свободной речи – парресии, описывают возможности и важность голоса и речи в политических спорах. Паррессист способен бросить вызов букве письменного или символического закона в лице его властных представителей и посредством свободной речи напрямую указать на истину, способствуя восстановлению справедливости. По мнению главного критика метафизики присутствия, Жака Дерриды, голос неразрывно связан с логосом, идеальным, именно голос симулирует сохранение присутствия идеального. Посвятив одну из своих ранних работ («Голос и феномен») разбору представлений о голосе в феноменологии Гуссерля, Деррида пишет: «Будучи ничем за пределами мира… идеальное бытие должно конституироваться, повторяться и выражаться в посреднике, который не уменьшает присутствия и самоприсутствия в тех актах, которые на него направлены, в посреднике, который сохраняет и присутствие объекта перед интуицией, и самоприсутствие, абсолютную близость актов самим себе». Таким образом, голос симулирует в наиболее чистом виде эффект присутствия бытия, столь важный для высокого модернистского искусства. Собственно, голос – это иллюзия стабильности, удерживающей мировой порядок. В нем выражаются те надежды, которые могут привести как к ужасам фашизма (с его архаичной верой в миф о естественности происхождения социальных различий) и стагнации, так и к вере в возможность универсального равенства и свободы (осознающей,

Андрей Кузькин

ИЗ ПРОЕКТА «ОДИН, ИЛИ ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ»
2010. Объект, смешанная техника

Анатолий Осмоловский

РОТ-ФРОНТ. ОСТАТКИ
2010. Объект

что различия являются сконструированными, и претендующей на возможность реальных политических изменений). История – это борьба за признание, будь то борьба конкретных индивидов или классовая война. Мир без истории – это мир, в котором право голоса – просто ненужная формальность.

Если бегло просмотреть возможные варианты использования голоса в искусстве, то имеет смысл различать непосредственное доязыковое звучание, которое ближе к пению и является маркером физического присутствия живого существа, его звучание, подчиненное необходимости языковой коммуникации, характерно исключительно для человека. Политизированные амбиции авангарда выразились в попытках вернуть голосу чистое звучание (футуристическое «Слово на свободе») и повторить мироустроительный акт переизобретения языка, а значит, и мира. Сам факт скачкообразного расширения границ искусства, в которое теперь включается и тело художника, указывает на попытку освободить изобразительное искусство, организующееся прежде исключительно на уровне контролируемой репрезентации посредством включения в нее фрагментов живой спонтанной жизни.

Иное аналитическое измерение голоса, связанное с человеческой коммуникацией, исследуется в основном в концептуализме. Так, в советском варианте голос, с одной стороны, организовывал живое интимное общение художников, а с другой – был выразителем официальной «бесчеловечной» машины социального производства.

Очевидно, что в зависимости от исторического контекста и конкретного художественного жеста специфика голоса как медиа меняется, но в пределах своего поля значений. Родившись из исторического авангарда, времени политической борьбы и прямого действия, голос как средство несет на себе травму рождения: он чаще всего проявляется в протесте или сопротивлении. Трансформации поля значений голоса можно с очевидностью проследить от советского искусства 1980–1990-х, эпохи исторических изменений, до российского искусства конца нулевых – времени, которое все чаще называют новым застоем.

В конце 1980-х в Москве возникает группа радикальных поэтов, известных своими скандальными публичными выступлениями, балансирующими на грани хеппенинга. Их чтения проходят на улицах и носят откровенно эпатажный характер. Во главе стоит молодой поэт Анатолий Осмоловский. В 1991 году, за несколько месяцев до развала СССР, группа, взявшая себе тогда название «ЭТИ», совершила акцию на Красной площади, выложив своими телами слово «ХУЙ». Эта первая заметная акция группы на территории искусства продолжает поэтическую традицию леттризма и ситуационизма. Здесь, как и в леттризме, голос проходит путь до своих физиологических основ – тела, становящегося проводником смысла. На этом примере хорошо видно, как тело в искусстве постепенно становится метонимией голоса. Деятельность группы, так или иначе связанная с поэзией, но осуществляющаяся на территории современного искусства, оказалась определяющей для развития и становления московского акционизма. Одной из последних акций группы, после которой Анатолий Осмоловский программно переходит от политических высказываний к формальным поискам, была кампания «Против всех партий». Она должна была разрушить политическую систему России и строилась на агитации во время парламентских и президентских выборов за голосование «Против всех», что, по законам РФ того периода, означало снятие кандидатур всех кандидатов. Сложная акция на границе между политикой и искусством вновь оказывается организованной вокруг одной из метонимий голоса – процедуры голосования. Как и в акции на Красной площади, построенной на вскрытии физических оснований речи, идея заключается в том, чтобы довести голосование до его предельных оснований, организующих саму процедуру. Характерная для всякой авангардной логики негация – разрушить старый символический порядок и открыть возможность для появления нового. Постановка театра жестокости на сцене театра политических действий.

С точки зрения политической эффективности кампания провалилась, правда, при непосредственном участии служб безопасности и политтехнологов. Дальнейшие поиски художника велись уже в плоскости современной скульптуры. Однако теперь искусство Осмоловского, несмотря на радикально отличающуюся риторику, во многом сохраняет базовые интуиции и продолжает логику, заданную первыми поэтическими перформансами. Можно сказать, что художник встает на позицию модерниста, исключая всякую политику в пользу автономии искусства, которая обретает свою политическую окраску только в опыте радикальной свободы от всяких обязательств, в том числе и политических. В то же время поиски ведутся по-прежнему вокруг человеческого тела. Осмоловский пытается уравнять непримиримую внутри традиции высокого модернизма оппозицию – «низкие» телесные маргиналии, свободные от сигнификации, например обрезки ногтей, и «высокие», характерные для классической скульптуры материалы, такие как бронза. Как и в случае с первыми акциями, поиск направлен на модернистское вычитание. Цель – апофатически через негацию указать на фундаментальные основания искусства и социального порядка. От голоса к телу, от тела к пустоте. В проекте «Rot front. Остатки» мы имеем дело как раз с «негативным» пространством – пустотой внутри сжатой в кулак руки символа борьбы и инструмента человеческой телесной агрессии. Так крик обрывается в молчание, которым, по мнению поэта-авангардиста Анатолия Осмоловского, должен был заканчиваться постмодернизм.

В последние годы работу с голосом (голосом, стремящимся к своим доязыковым основаниям), начатую в конце 1980-х группой «ЭТИ», продолжает Андрей Кузькин. Одна из центральных тем его творчества – коммуникация или, точнее, ее невозможность. Например, в серии хеппенингов Кузькин дарит зрителям или обменивается с ними сделанными тут же рисунками. В них часто встречается мотив с цифрами, заимствованный из поэзии русского футуриста Велимира Хлебникова. Однако у Кузькина цифры – самодостаточные, не поддающиеся расшифровке знаки. Послания художника – эзотерические коды, свидетельствующие о коммуникативном процессе, во время которого ничего не происходит, кроме обмена информацией. В этой серии спонтанных рисунков Кузькин пытается зафиксировать мгновение в процессе создания произведения, добиться эффекта присутствия, иллюзии самоприсутствия, которую обеспечивает человеческий голос, перевести в статику живое перформативное действие. Часто художник прибегает к использованию записанного внутреннего монолога, формы речи, которая, по мнению феномено-

лога Гуссерля, максимально приближается к самоприсутствию человека – коммуникации без коммуникации. Один из последних проектов Кузькина посвящен ограничениям современного искусства. Апеллируя к идее черного квадрата, он делает большой полый железный куб, внутри которого симулируется присутствие пытающегося выбраться наружу художника. Он бьется об стены, размышляет над своим положением, силясь найти нужное решение, срывается в истерику. Мы видим лишь куб и слышим голос, фиксирующий пространство между высоким искусством и профанной реальностью.

Другое направление работы с голосом, прежде всего как медиумом речи, представлено в творчестве Павла Пепперштейна. Созданная им в конце 1980-х группа «Инспекция "Медицинская герменевтика"», программно отказывается от производства нового искусства в пользу его критического комментирования. Считается, что деятельность Пепперштейна с его ссылками на каноническое и консервативное знание о современном искусстве, собранное в архиве московских концептуалистов, было антиподом политизированного московского акционизма. Авангардному протесту «ЭТИх», выраженному в леттристских жестах, «Медицинская герменевтика» противопоставляет интимную дружескую беседу. Основа метода художников – вольная интерпретация шизоанализа (на контрасте с группой Осмоловского, для которой «Капитализм и шизофрения» Делеза и Гваттари были руководством к прямому действию в кампании «Против всех»). Несмотря на то что в качестве художественной продукции группа делает объекты и перформансы, центральное место в их творчестве занимает живая человеческая коммуникация. Критике/инспекции подвергаются как конкретные художественные события, так и специфика языка современного искусства. Отстраненная рефлексивная позиция концептуализма по отношению к формам выражения доводится до предела, превращаясь порой в ироничную, а порой трагичную языковую игру без финала.

Завершение деятельности медгерменевтов приходится на конец 1990-х – начало 2000-х. Уют домашней беседы оказался невозможен в капиталистических условиях. В 2000-х участники группы переходят к индивидуальным художественным практикам и занятиям литературой. Павел Пепперштейн занимается в основном рисунком и живописью. Его проекты, основанные на наследии советской иллюстрации, приобретают четко нарративный характер и постепенно политизируются. Культурные проявления капитализма оказываются плодотворными для применения к ним психоаналитических и более широко критических практик. Так после долгого молчания художник вводит в свое искусство голос. В проекте «From Mordor with love» рэповый речитатив служит проводником критики капитализма и как его следствие коммерциализации искусства. Именно рэп и рок-культура когда-то были островом сопротивления превращению искусства в агитки, воспитывающие молодежь в соответствии с нуждами политической организации (в современной России эта истина оказывается актуальна как никогда, ведь именно рок-музыканты и рэперы становятся сегодня новыми парресеистами, не боящимися открыто говорить с властью о своей политической позиции).

История Павла Пепперштейна во многом показательна. В современном мире, построенном на виртуальной экономике и коммуникации, голос становится источником потенциальной опасности, вносящей консонанс в политкорректный мир культурных различий. Исчезновение голоса маркирует период политичекой стагнации, что для виртуальной экономики «капитализма без трения» является оптимальным условием развития. Голос – помеха для экономики. Голос – знак того, что что-то идет не так, он чаще всего свидетельствует о проблеме и претендует на то, чтобы быть услышанным, признанным. В работах Давида Тер-Оганьяна программно проблематизируется граница между социально допустимыми, безопасными рамками искусства и тем, что из искусства должно быть исключено. Один из первых проектов художника, показанных на «Манифесте» совместно с Александрой Галкиной, – голодовка без объявления требований. Подобного рода высказывание претендует на то, чтобы апофатически указать через безмолвие на невозможность высказывания. Ведь почти каждое критическое высказывание на территории современного искусства апроприируется капитализмом в качестве безопасного замечания. Здесь мы имеем дело с нигилистическим бунтом против самого языка как механизма насилия, изначально определяющим, что можно говорить на нем, а что нельзя. В других проектах художника появляются записи или же прямой радиоэфир, состоящий из пустых развлекательных программ. Пустая речь, невозможность диалога – метафора политической ситуации в России, более широко – метафора отношений человека и реального мира, сотканного из молчаливого денежного оборота капиталистической экономики.

Один из парадоксов нашего времени – важность дистанции и отчуждения как необходимого трамплина-препятствия для коммуникации. В условиях модернистского тоталитарного общества, по классификации Делеза, властные механизмы общества дисциплины действуют так, что оставляют возможность для своей деконструкции и переизобретения приватного в тех сферах, которые властью не контролируются. Современное же общество контроля такого выбора не оставляет. Ведь если власть осуществляется через желание, то именно приватное личное простанство становится основным источником эксплуатации. Альтернатив нет. «Правильное» участие власти в интимной жизни людей становится выгодной бизнес-стратегией. Суррогат интимной беседы в исполнении менеджера по продажам – наша повседневная реальность. Открытие приватного в условиях, когда это практически невозможно, – тема, разрабатываемая куратором Андреем Паршиковым и художником Яковом Кажданом. В одной из своих последних работ «Ordinary grand Stil» (в названии можно прочитать отсылку к фильму Роома «Обыкновенный фашизм» и одновременно эффект многоязыкой симультанной поэзии) Каждан сталкивает в молчаливой беседе монологи парашютистки из фильма Вертова и тракториста из фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» Кончаловского. Мы не слышим голоса, слова можно прочесть только по губам, место речи занимают звуковые штампы из фильма. Интимное приходится искать между навязчивым капиталистическим вторжением в повседневность, уподобляющуюся повседневному фашизму, и молчаливой надеждой на коммунистическую утопию.

Исчезновение голоса, претендующего на то, чтобы быть услышанным, – свидетельство исчезновения человека, а исчезновение голоса из «современного искусства» говорит о завершении этого проекта, и значит, о необходимости изобретения нового.

Статья опубликована на английском языке в каталоге проекта «Modernikon».

Арсений Жиляев

РАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭГОИЗМ
2010

МУ
АР

Более
миллиона
единиц
хранения

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В.Щусева.
Музей работает с 11:00 до 19:00. Касса работает до 18:00. Выходной день — понедельник.
Москва, Воздвиженка, 5. Проезд до станций метро:«Библиотека им. Ленина»,«Александровский сад»,«Арбатская». Muar.ru

КАЗУСЫ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ

Елена Петровская

ПОВСЮДУ МЕДИИ

Во времена оны к услугам медиума прибегали для того, чтобы войти в контакт со знаменитыми или возлюбленными мертвецами. Медиум, как и подсказывает этимология этого слова, осуществлял необходимое посредничество между двумя мирами — материальным и духовным. XIX век переживал медиумические страсти, связанные с изобретением фотографии, а также возрожденным интересом к теории соответствий материального и духовного миров, сформулированной столетием раньше шведским визионером Эммануэлем Сведенборгом. Если ряд фотографов прямо заявляли о том, что на их фотографических пластинах самопроизвольно отпечатываются двойники живых людей или же призраки умерших, то мистиков волновала легкость, с которой можно было перемещаться из рая в ад и обратно в материальный мир с помощью духовных органов восприятия, подобных воображению и интуиции. Медиум, как и подобает, занимал «серединное» положение между духами и живыми людьми, обеспечивая их взаимодействие благодаря своей повышенной чувствительности.

По прошествии 150 лет в условиях невиданных технических возможностей мы снова переживаем всплеск медиумизма. Только теперь роль Сведенборга играет Маршалл Маклюэн, имевший неосторожность заявить: «The medium is the message». Впрочем, первые русские переводчики недооценили потенциала этой фразы, передав ее содержание довольно точными, но вялыми словами: «Средство коммуникации и есть сообщение». Сегодня, конечно, ни о каком «средстве» речь больше не идет. Как специализированные, так и любительские издания пестрят словом «медиум». Действительно, что же делать, если прежние СМИ, средства массовой информации (коммуникации), повинуясь неодолимому стремлению современного русского языка быть предельно компактным и чуточку международным, именуются теперь не иначе как «медиа»? Форменное «средство», стало быть, приобретает подзабытый мистический оттенок.

В современной российской арт-критике слово «медиум» наделяется множеством глубокомысленных значений — от ремесла художника и «закона формообразования» до определения самой общественной формации («медиум… строя», как выражается А. Осмоловский)[1]. При таком расширительном толковании понятие может означать все что угодно, а значит, в нем отпадает всякая надобность вообще. «Медиум» — уже даже не посредник, а так, пустое словечко, или, выражаясь более изящно, пустое означающее, под которое можно подвести абсолютно любой референт. Впрочем, этот знак, потерявший всякое содержательное наполнение, все же о чем-то *говорит:* через него отстаивается принадлежность к кругу тех, кто, обмениваясь «медиумами», заявляет свои особые права на современное искусство. Это как клубная карта...

Между тем словом «medium» помечается интересная проблема. В языках латинского происхождения действительно есть игра между «средством» в единственном числе и «средствами» во множественном. Однако что такое medium, употребляемое применительно к интересующей нас сфере искусства? Это средство, средство выражения, то есть уникальный *язык* того или иного вида искусства, рукотворного или технического. И вот этот самый язык, это самое «средство» как раз и входит в конфликт с тиражируемостью, обусловленной тотальным господством средств массовой коммуникации. Medium в противоположность media. Развивая это положение, которое поначалу может представляться простой игрой слов, отметим: именно новый уровень развития средств коммуникации приводит к тому, что Искусство (с большой буквы) и, конечно, отдельные виды искусств до такой степени утрачивают присущий им выразительный язык, что отныне заимствуют его у клишированных образов масс-медиа. То есть отныне язык искусства является несобственным, или, выражаясь по-другому, утрачивает разом прежние грамматику и семантику. «Средства» во множественном числе приводят к размыванию — но и переизобретению[2] — того, что называлось «(выразительным) средством».

Вот, собственно, та проблема, которая полностью теряется из виду. Но новоиспеченный «медиум» в местном контексте отдает и привкусом океанических даров. «...живопись, — уверенно рассуждает художник Владимир Сальников, — всего лишь одна из многих... медиа»[3]. Понять, что имеется в виду, в принципе достаточно несложно. А вот гибрид «медиума» и «мидии», до которого не додумался бы и Филип Дик, и вправду поистине неподражаем.

РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

[1] См. нашу статью «Философская мулька»: http://www.polit.ru/analytics/2011/01/26/petr260111.html; http://www.polit.ru/analytics/2011/01/28/petr280111.html#

[2] См.: *Krauss R.* Reinventing the Medium // Critical Inquiry. 1999. № 25. Pp. 289–305 (*Краус Р.* Переизобретение средства / пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. № 3. С. 105–127).

[3] Владимир Сальников: Живопись — всего лишь медиа // Искусство. 2010. № 2–3 (http://www.iskusstvo-info.ru/2010/2_3/16koshlyakov.htm)

РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

СПЕКТАКЛЕЙ И ХЛЕБА!

Иногда дурную услугу современному искусству оказывает современная теория. Вернее, перевод ее на русский. Именно это произошло со знаменитой книгой француза Ги Дебора «Общество зрелища» («La societé du spectacle», 1967). В том, что Дебор обсуждает зрелищный — зримый, видимый, наглядный — характер общества потребления, в котором мы живем, сомневаться не приходится. В центре его внимания находятся образы, причем настолько могущественные, что они насквозь опосредуют общественные отношения. Именно Дебор вдохновит другого известного теоретика Фредрика Джеймисона на мысль о том, что все сегодня опосредовано культурой: сама идеология явлена нам преимущественно в зримых формах, а образ (прямое повторение Дебора) есть не что иное, как полноправный товар. Иными словами, никакой продукт уже неотделим от его рекламного двойника, более того, образы потребляются не меньше, чем собственно материальные продукты. Пример, приводимый Джеймисоном, прост: новая модель машины — это образ, который о нас составляют другие, следовательно, мы потребляем не столько саму вещь, сколько ее абстрактную идею. Образ, по Дебору, — последняя и крайняя форма товарного опредмечивания.

Но русские переводчики не пошли по пути очевидности. В их интерпретации «общество зрелища» превратилось в «общество спектакля»[1]. Частный случай зрелищности, а именно театральное представление, стал для них ключом ко всему многообразию визуальных образов в культуре. Почему так произошло, понять невозможно. Надо сказать, что сами переводчики испытывают немалые затруднения, полагаясь на «спектакль». Чего стоит, например, такая фраза: «Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, проявляется как необъятное нагромождение спектаклей»[2]. Можно было бы подумать, что все теперь до предела театрализовано, но нет: «Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представление»[3], — тут же поясняет сам Дебор. В самом деле, речь идет об универсальной опосредующей силе образов, — но отнюдь не театральных.

Думаю, что переводчики Дебора могли бы заметно расширить свой профессиональный горизонт, если бы чаще заглядывали в словари. Владимир Даль в этом смысле не устаревает. Общее значение зрелища —это «видимое глазами» или «все, что рассматриваем, на что глядим внимательно». Частный случай зрелища — понятное дело, театральное представление, театр. Но интересней, пожалуй, другое. Однокоренное «зрелищу» слово «зрак» означает одновременно «лицо, вид, образ, лик, облик» и «изображение, картину»[4]. Иначе говоря, зрелище и видимый образ (у Дебора «представление», а точнее говоря «изображение») находятся в самых тесных отношениях между собой.

Впрочем, дело не ограничилось неудачным переводом, а они в гуманитарной сфере, увы, растут по экспоненте. «Спектакль» пустил свои глубокие и причудливые корни в умах актуальных художников. Первым, кто купился на «спектакль», был не кто иной, как оформитель русского издания Дебора, а именно акционист Анатолий Осмоловский. Он провозгласил свой подход к искусству нонспектакулярным. Это очень впечатляет. То есть если вы не в состоянии тут же сделать перевод, то перед вами открываются бездны. Одно дело сказать, что вас интересуют незрелищные формы искусства, и совсем другое — «нонспектакулярность». К слову говоря, я с симпатией отношусь к самой установке. Действительно, если исходить из того, что зрелищность является стратегией потребительского рынка, в том числе и рынка современного искусства, то попытка обойти ее, действовать ей в пику, как это делали и делают акционисты, интервенционисты и т.д., вызывает интерес и уважение. Другое дело, что последовательное уклонение от рынка, готового поглотить и присвоить самый радикальный жест, потребовало бы в пределе отказа от авторства, и мы никогда не узнали бы, что с рынком борется... Анатолий Осмоловский. Имяреку пришлось бы отказаться от своей индивидуальности во имя сил, направленных против капиталистического присвоения, как это делал сам Дебор (многие из своих статей он печатал анонимно). Но я отнюдь не уверена в том, что кому-либо из современных художников, действующих на сцене современного искусства (тут я готова уступить «спектаклю»), такое усилие сегодня по плечу.

Иногда бывает полезно проделать процедуру обратного перевода. Например, если следовать логике переводчиков Дебора, то уже древние римляне наряду с хлебом ценили «спектакли». Интересовался «спектаклями» и такой сомнительный любитель театра, как Тертуллиан. С другой стороны, современная философия уделяет не последнее внимание призракам. Но и тут мы сталкиваемся с оборотной стороной видимого, с видимым невидимым, еще точнее — с тем, кому я не в силах вернуть его взгляд, о чем недвусмысленно сообщает корень «зрак». Однако что было бы, если бы «призрак» — «*при*видение» — переводился, вернее калькировался, словом «спектр» (spectre)? Не исключаю, что мы получили бы целый *спектр* немыслимых значений, а это, в свою очередь, подвигло бы местных художников на какой-нибудь роскошный «креатив».

[1] *Дебор Г.* Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович / под ред. Б. Скуратова, послесл. А. Кефал. М.: Логос, 2000.

[2] Там же. С. 23.

[3] Там же.

[4] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. С. 694 (правописание исправлено на современное).

МИФ О СИЗИФЕ

Никита Махов

Быть скульптором в Новейшую эпоху — поистине сизифов труд. Прозрение трагичной ситуации в искусстве ваяния в наши дни послужило заглавным креативным импульсом творчества московского скульптора Алексея Григорьева, стало его отличительной чертой, заметно выделяющей созданное им. И в том нелегком призвании помощь ему оказала семья: бабушка, преподаватель истории античности в курском институте, и мать, поэтесса Надежда Григорьева. В круг знакомых семьи входили такие значимые люди, как Фазиль Искандер, Андрей Битов, Арсений Тарковский.

Родители Григорьева, потомки одной из богатейших московских фамилий, в 1930-е годы подвергались репрессиям, испытывали лишения, что наложило свой отпечаток на поэтическую натуру матери. Будущий скульптор рос в атмосфере страха родителей и за собственную жизнь, и за жизнь сына. Подобное душевное состояние взрослых не могло не оказать воздействия на ребенка.

Эти два биографических обстоятельства и определили концептуально-тематическую платформу искусства Алексея Григорьева. Благодаря бабушке и матери он рано знакомится с античной мифологией и уже не представляет своего творчества без обращения к ее сюжетам. Мифология помогает ему понять смысл жизни, осознать видовую сущность искусства скульптуры, выводит на дорогу философских обобщений, обогащает его художественное мышление универсальными понятиями. «…Отсюда и бесконечные попытки скульпторов уйти в мифологию, — размышляет Григорьев. — Миф… предельно краток, сжат и монументален. Сюжет его прост, страсти бурлят, развязка трагична. Полутонов мало. Состояния героев полярны: жизнь, любовь, смерть, борьба, поражение, победа». В приведенном высказывании заложена содержательная и стилистическая программа скульптора.

Заветным мифом для него стала история о Сизифе. Григорьев пишет: «Из всех мифов древности, быть может, наиболее яркий символ движения человечества — миф о Сизифе. Труд Сизифа эмоционально и даже внешне напоминает труд скульптора. Древний Сизиф катит камень в гору. Камень тяжел, дорога бесконечна». Печальное рассуждение о человеческой безысходности. Вообще тема смерти, «экзистенциальный страх» послужили отправным пунктом творческого метода скульптора.

В то же время значительное место в его драматургии занимала тема любви. Ведь по мысли Григорьева любовное переживание — это единственная возможность одному человеку обрести другого. Танатос и эрос, если употреблять древнегреческую лексику, — тематический узел графических циклов Алексея Григорьева, с которых и начинается реализация зрелых творческих планов: литературные мифологемы изначально ближе каллиграфической природе графической техники. Наиболее впечатляющи по своим образным достоинствам листы «Ночные звери», «Мифологема», «Композиция с черепом», «Двое», «Звери в доме», «Мистерия», «Женщина-кентавр» и, конечно, «Сизиф». Миф раскрывается в них как высшая ступень искусства, а искусство — как аналог непрерывных превращений материальной субстанции, любовь — как трагический акт самоутверждения, а образы мифических животных — как постоянное присутствие драмы в жизни. Рядом с влюбленными всегда присутствует образ минотавра в качестве аллегорической метафоры противоборства в любви. Жизнь трактуется как возвышенная эротическая мистерия, сопровождаемая неизбывным трагизмом.

Григорьев разрабатывает сложную технику, совмещает в рамках единого графического пространства очерк пером с размывкой тушью, добавляет подцветку гуашью и акварелью, вводит уникальный прием штриховки, напоминающей длинные петли, будто выполненные частыми и быстрыми стежками. Не чуждается он и обобщенных контурных линий в духе утонченного почерка Матисса и Пикассо, чем одновременно добивается и пространственных уплотнений, и воздушной разряженности. Многодельная техника, насыщенная философско-мифологическими ассоциациями, особенно пригодилась в сериях, посвященных сюжетам из Ветхого и Нового Заветов: «Сотворение Евы», «Вавилонская башня», «Иона», «Ковчег» или «Исход», «Сотник Лонгин», «Избиение младенцев», «Поцелуй Иуды».

Алексей Григорьев

МЕТАФИЗИКА
1997 Металл, сварка

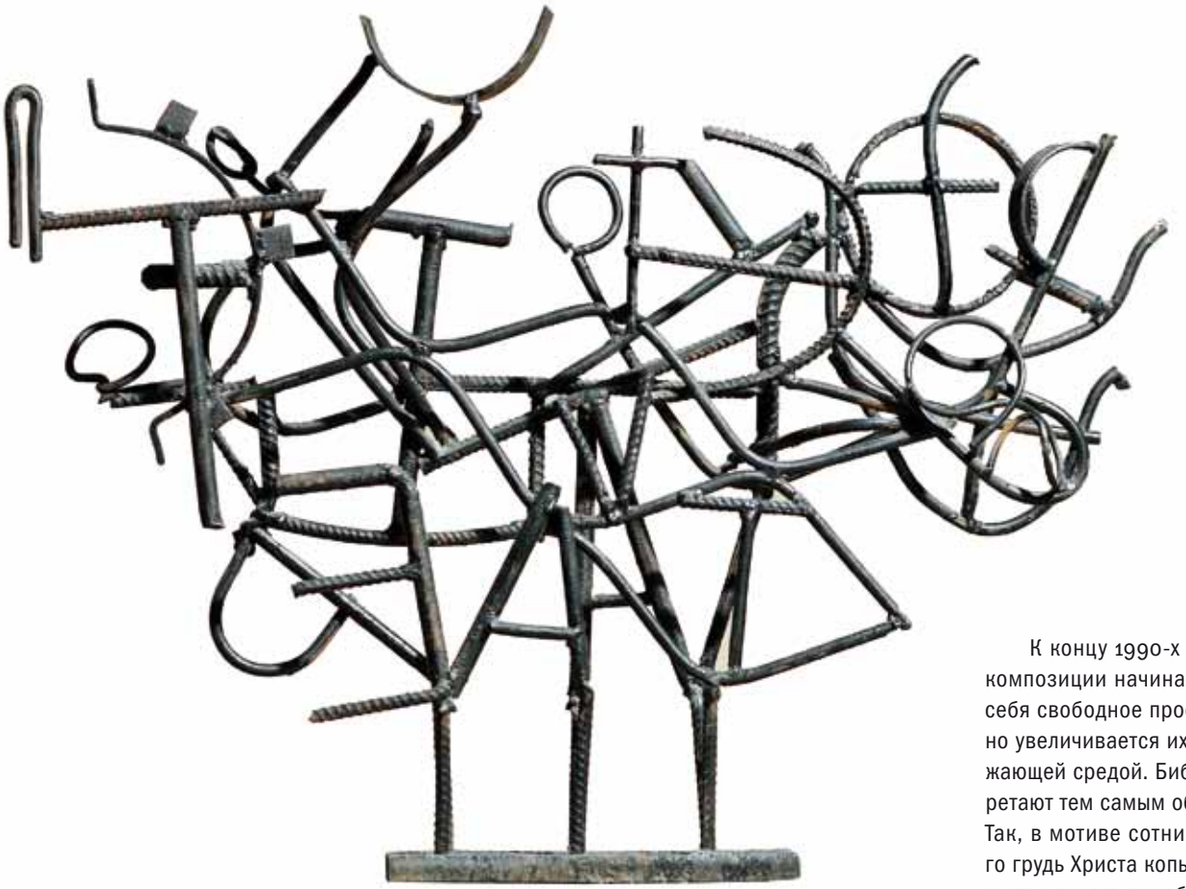
► **ЛЕСТНИЦА ИАКОВА**
1999–2000. Металл, сварка, майолика

Достижений в искусстве графики и опоры на фундаментальную культуру мифологических источников недостаточно для обретения скульптурной квалификации. Здесь Григорьеву сопутствовала большая удача. Еще во время обучения в Московском педагогическом институте художник познакомился с крупнейшим московским скульптором Аделаидой Пологовой и стал ее учеником.

В 1980-е годы, когда Григорьев начал работать с белым камнем, скульптуры складываются у него под сильным впечатлением от искусства Пологовой. Следуя природным качествам твердого материала, он учится воссозданию целостного скульптурного блока, предельной сомкнутости объемов. Тема жизненной созидательности, витальной энергетики блистательно раскрыта им в женской фигуре, фронтальная посадка которой напоминает торжественную осанку древнеегипетских статуй. В этот период создается и великолепная композиция из дерева, получившая программное название «Миф». Благодаря условной обобщенности многочисленных изобразительных компонентов, их силуэтному прочтению произведение смотрится аллегорией мифа, утверждающей его непреходящую духовную значимость.

Пройдя пору профессионального становления, Григорьев почувствовал желание оторваться от стилистики и несколько наивной романтики 1960-х. На арену искусства выступает движение трансавангарда, или «новых диких», а вместе с ним такие авторитетные направления второй половины столетия, как «информальное искусство» и так называемое бедное искусство, предложившие принципиально иную образную эстетику. Заявила о себе и потребность в материалах, наделенных еще неизвестными позиционными свойствами. Новая тенденция заставила художников обратить внимание на вещи, непосредственно связанные с повседневностью. Предпочтение отдавалось черным металлам, обычному железу, промышленным отходам, запечатлевшим циклы жизненного процесса.

В скульптуру Григорьева приходит насыщенная драматическими коллизиями тема Сизифа, и в согласии с ее психологической окраской он уже окончательно переключается на работу в технике сварного металла. В этой смене профессиональной тактики, несомненно, был полезен опыт таких известных мастеров первой половины XX века, как американский скульптор русского происхождения Иосиф Липшиц, а также Иосиф Цадкин, особенно их позднего заграничного периода. Определенное воздействие на формирование нового метода оказал и московский



Алексей Григорьев

ПИСЬМЕНА
1995. Металл, сварка, краска по металлу.
Собрание ММСИ

СИДЯЩАЯ
1994. Железо, ковка, сварка.
Собрание ММСИ

скульптор старшего поколения Леонид Берлин, еще раньше выбравший работу с железом. Перечень необходимо дополнить такими видными представителях кубизма, как Пикассо и французский скульптор Лорансен. У признанных корифеев Григорьев учился творческой свободе, раскрепощенности образного сознания, экспрессивному напору фактурной лепки и умению задействовать ее выразительную мощь в символической уплотненности скульптурных творений.

Сварнометалл, в отличие от сравнительно сглаженной поверхности камня, формирует беспокойную зазубренную текстуру, разомкнутую множественными лакунами, подчеркнутыми равномерной почти черной окраской. В этом контрастном чередовании провалов и заострений как раз и выражается беспокойное мировосприятие скульптора. Перед нами композиция «Борьба Иакова с ангелом». В ветхозаветном эпизоде единоборства человека с Богом угадана противоречивость жизни. При этом богоборчество понимается как жажда духовного. Драматизм ситуации поразительно точно вписался в шероховатости сварного металла. Неприятное тактильное ощущение возможности пораниться раскрывает болезненность душевного состояния автора, которое с течением времени будет наполняться настроением трагизма.

К концу 1990-х скульптурные фигуры и композиции начинают буквально вбирать в себя свободное пространство, отчего заметно увеличивается их взаимодействие с окружающей средой. Библейские события приобретают тем самым общечеловеческий смысл. Так, в мотиве сотника Лонгина, пронзившего грудь Христа копьем, скульптор ищет пути мистического приобщения к тайне Распятия. Композиция «Христос и смоковница» последовательно развивают манеру сплавления кусков металла с металлическими прутами и обрезками, использованную в «Лонгине». Композиция, не превышающая по высоте 60 сантиметров, становится подлинно монументальным произведением. Образ Христа смотрится в ней героическим символом жертвенной готовности, самоотречения ради других. Если прежние скульптуры из металла были монотонно -черными (сказывалась графическая привычка), то теперь, обработанные напильником в некоторых деталях и гранях, они обогащаются в тональном отношении.

В фигуре «Поверженного» или в композиции «Наследник века», в мотиве обнаженной мужской фигуры угадывается аллюзия на образ святого Себастьяна, мученически погибшего за веру. Символику покаяния скульптор разрабатывает в «Скованном минотавре». Образ мифологического существа, обхваченного со всех сторон металлическими прутьями, знаменует скованность плотскими страстями, без освобождения от которых невозможно продвижение к духовным целям. Эта озабоченность скульптора постижением сути мироздания удачно воплотилась в крылатой женской фигуре с развевающимися длинными одеждами и чашей в руке. Статуя так и названа — «Метафизика». Ее идейному посылу вторит композиция с многозначительным названием «Колесница мира». В изображен-

ном в полный рост ангеле на колесах, выполненном из приваренных друг к другу металлических пластин и полос, провозглашается постулат обожествленности мира.

Женская полуфигура «Торс», вероятно, замыслена в качестве откровенной эстетической декларации. Фронтальной позицией героини заявлена претензия сравниться своим мастерством с творениями такого рода гениальных ваятелей старого искусства. В классической гармоничности статуи, выполненной в технике сварного железа, выдает себя намерение утвердить столь же высокие параметры эстетики грубого материала, довести избранную технологию до уровня лучших примеров мировой пластики.

Было бы несправедливо пройти мимо серии работ, выполненных в смешанной технике, соединившей в единой скульптурной композиции металл с камнем. Обрамляя камни естественного происхождения обожженным металлом, как бы делая их его сердцевиной, Григорьев разрабатывает оригинальный вид своего рода инкрустации, высвобождает неведомые выразительные возможности знакомых материалов.

В Германии, где Алексей Григорьев много работал в 1990-е годы, он познакомился с новым технологическим процессом — аргонной сваркой. Благодаря освоению данной технологии он приобрел виртуозность в обработке неблагородных металлов, что позволяет зачислить его в ряды заметных скульпторов второй половины XX века.

Пламя аргоновой горелки превращает расплавленный металл в свободно текущую массу. Так возникла не имеющая аналогов капельно-наварная манера, с помощью которой удается воссоздать пупырчато-рваную фактуру, сообщающую особую выразительную остроту скульптурной поверхности. А заточка неровностей, наплавленных металлических капель напильником или наждачным камнем создает на такой специфической оболочке эффект, напоминающий сияние иконописных бликов и пробелов. Формальная экспрессия скульптурных образов наделяется возвышенным сакральным смыслом. Колористически приглушенные объемы, изобилующие шариковыми вздутиями и выщербинами, по которым скользят блики светящегося металла, неожиданно предстают визуально зыбкими, колеблющимися в омывающем их воздухе. Скульптурным образам сообщается исключительная драматическая густота. Зрительно они выглядят обугленным отпечатком опаленности сжигающими языками пламени вселенской катастрофы. Скульптуры Григорьева как будто испытывают на себе экстремальный напор гигантских космических энергий. А ободранность металлических наплывов, подобная снятой коже, в этом пластическом контексте пульсирует метафорой образного обнажения скульптурных произведений, за которым зияет душевная обнаженность и самого автора. Безвременно покинув этот мир в 2002 году, в пятидесятитрехлетнем возрасте, он в буквальном смысле сжег себя на поприще искусства, отравив свой организм парами вредных газов.

Освоение аргонной сварки, принесшее изощренность пластических ходов и образную синтетичность, обеспечивает в последние годы жизни творческий подъем, наделяет скульптора столь ожидаемым даром всеобъемлющего духовного синкретизма. Накопленное за годы напряженной работы созерцательное богатство теперь ему под силу вложить в свои создания: «Св. Себастьян», «Пьета», «Флейтист», «Амазонка», «Арфист», «Феникс», «Влюбленные», «Орфей и Эвридика», «Иоф» и другие. Пустотные и металлические фрагменты создают разветвленную реберную конструкцию, почти сросшуюся с внешним пространством. Человек здесь выступает центральным творением мировой бесконечности, ее разумной квинтэссенцией.

Чрезвычайно любопытно, что Григорьев ухитрился органично присвоить пластические находки аргонной сварки искусству малых форм, керамике, исполненной в технике майолики, которой он вынужден был заниматься последние годы из-за нехватки средств на большую скульптуру. Однако умудренный профессиональными знаниями скульптор и в данном случае великолепно справился с возникшими трудностями, перенеся на мягкий материал зазубренную фактуру, создавая новый выразительный эффект приглушенной боли, внутренней эмоциональной затаенности. Пожалуй, самой символичной из майолик получилась композиция обнаженного мужчины с рыбой — «Экология».

Жертвенная самоотверженность Алексея Григорьева сумела вернуть искусству скульптуры ее духовно-знаковую роль, некогда утраченный статус ритуального флагмана в олицетворении незримых иерархий, неподвластных обычному зрению.

В собрании Московского музея современного искусства в фонде «Скульптура» находятся 16 работ художника.

ТРУБАДУР
2000. Металл, ковка, травление, шлифовка.
Собрание ММСИ

ОБ АРТИВИЗМЕ, ПРОВИНЦИИ И ПОЛИТИКЕ

На вопросы ДИ отвечает
Антон Николаев, художник, активист, куратор.

ДИ. Вы весьма активны в пространстве отечественного художественного активизма, имеете отношение к многим его сегодняшним проявлениям. Вы участник группы «Бомбилы», принимали заметное участие в фестивале уличного искусства «Пошел! Куда пошел?», я вас видела на проекте «Верю», где вы активно помогали Олегу Кулику, вы имеете какое-то отношение к группе «Война», работали с Артемом Лоскутовым, образовали творческий тандем с Викторией Ломаско. Причем все это почти одновременно. Чем вам близки активистские стратегии? Возможно, то, что Олег Кулик — ваш отчим, объясняет ваши предпочтения?

АНТОН НИКОЛАЕВ. Вы перечислили события, которые произошли в течение пяти лет, а это довольно большой срок.

Путь в искусство для меня начался с участия в движении «ЭТИ». Мне было лет пятнадцать, я тогда был очарован Толиком Осмоловским. Он рассказал мне, что такое современное искусство, литература, музыка. Кроме того, я довольно рано стал интересоваться политикой. И ничего удивительного, что в конце концов меня туда занесло — я работал в Фонде эффективной политики Глеба Павловского, участвовал в предвыборных кампаниях, был редактором отдела «Общество» в «Полит.Ру». Но с определенного момента мне показалось, что публичная политика закончилась, что она становится чем-то прикладным, и я решил вернуться в искусство. Но сначала я не вполне понимал, что и как мне делать. И вот мы с моим другом Сашей Росихиным, который оказался в похожей ситуации (у него был бизнес, «рухнувший» в девяносто восьмом году, и ему никак не удавалось наладить жизнь), ушли отовсюду и два года жили в машине, ездили по провинции, много разговаривали, подвозили людей, которые нам что-то рассказывали. Мы это обсуждали, у нас рождались какие-то идеи. Как-то так незаметно из этой коммуникации образовалось коллективное художественное тело. А однажды мне пришла идея, что наши диалоги надо снимать на камеру и делать из этого реалити-шоу. Из стихийного Life Art в две тысячи четвертом и родилась группа «Бомбилы». А поскольку идеи нам подсказывали случайные попутчики, то и автора в общепринятом смысле слова у акций «Бомбил» нет. Особое значение для нас имеют наши провинциальные экспедиции. Для москвича оказаться в провинции — все равно, что попасть в тотальную инсталляцию. Мы выискивали сюжеты, порой провоцировали их и фиксировали на камеру. «Бомбилы-передвижники» — главный наш проект.

Весной две тысячи шестого Россихин познакомил меня с группой «Война», правда, они тогда не были «Войной», а просто Олегом Воротниковым и Наташей Сокол, фактически бездомными, подрабатывали волонтерами в Музее кино: развешивали афиши, делали рассылки, организовывали какие-то малобюджетные фестивали. У нас была пустая квартира, и я их туда поселил. Они имели в месяц три тысячи на двоих и подворовывали в супермаркетах, чтобы как-то прожить. То есть люди жили чем бог послал и делали свои первые шаги в искусстве. Довольно робкие, не случайно, несмотря на теперешнюю славу, о них редко вспоминают.

ДИ. Образования художественного, насколько мне известно, у них нет. Как и у вас.

АНТОН НИКОЛАЕВ. Наташа — кандидат физико-математических наук. Что же касается Олега, он не так уж далек от искусства. Он окончил МГУ (философский факуль-

Арт-группа «Бомбилы»

ПРО МОХНАТКИНА «ЛОЗУНГ»
2011

На заднем плане

Алексей Иорш

МОХНАТКИН
2011

Фото ДИ/Константин Чубанов

Виктория Ломаско, Антон Николаев

СУМАСШЕДШИЙ
ИЗ СЕРИИ «ПРОВИНЦИЯ»
2009

МЕНТ
ИЗ СЕРИИ «ЗАПРЕТНОЕ ИСКУССТВО»
2010

тет, кафедра теории эстетики), писал диплом по Уорхолу. Я окончил Высшие литературные курсы по специальности «Литературный критик». Темой моей последней курсовой работы была 1-я Московская биеннале современного искусства. Кстати, «Война» помогала нам и на проекте «Верю», куда Олег позвал меня в две тысячи шестом году.

ДИ. Активизм, политика, жизнь в машине и проект «Верю» — все это как-то мало сочетается.

АНТОН НИКОЛАЕВ. Да, к проекту «Верю» были претензии, что он, дескать, не содержит никакого политического посыла. Но, по сути, это была попытка реформы современного искусства. Олег специально не фокусировался на концепции выставки, а просто собрал ведущих художников и попросил их сделать максимально интуитивные вещи. И фактически все откликнулись, так как понимали, что искусство, которое базируется только на концептуализме, логоцентризме, не отвечает ситуации и необходимо что-то делать. После ее окончания Олег Кулик собрал совет, чтобы обсудить следующий шаг. В ходе разговора Сергей Ануфриев сказал, что нужно делать искусство типа Монти Пайтона, я поддержал его, но возразил, что абсурдные ситуации хорошо бы разыгрывать на улице, вовлекая случайных прохожих. И их надо документировать и вбрасывать в медиапространство. Мне понравилась эта идея. Потом от Михаила Гронаса, профессора Дортмундского университета и одного из идеологов «Верю», я узнал о такой форме активизма, не слишком практикуемой у нас, как реинактмент — когда художники не просто делают хеппенинг, а реконструируют прошедшее событие. И вот мои политические представления плюс идея Монти Пайтона и реинактмента привели к акции «Автопробег несогласных», для которой Саша Росихин предложил сюжет, услышанный от одного из клиентов — люди занимаются любовью на крыше машины. Мы это сделали на крыше автомобиля, проехав фактически все Бульварное кольцо.

ДИ. Однако идея с любовью в качестве протеста не нова.

АНТОН НИКОЛАЕВ. Да. Но в России так до нас почему-то никто не делал. И это произвело большое впечатление на «Войну», которые ранее не практиковали уличных акций. И я им тогда сказал: ребята, вот чем вам надо заниматься. Мне позвонили с телевидения, чтобы договориться насчет съемки, которая должна была состояться через две недели. Я собрал «Войну» и предложил им использовать этот шанс и сделать что-то свое. Они придумали акцию с кошками в «Макдоналдсе». Это им понравилось, и они втянулись. И дальше стали делать одну акцию за другой.

ДИ. Многие акции художников нулевых внешне напоминают то, что делали московские акционисты в девяностые. То есть ничего нового. Чем все же вы отличаетесь от ваших предшественников?

АНТОН НИКОЛАЕВ. Во-первых, большей политизированностью и интерактивностью. Вообще, я бы называл нас не акционистами, а артивистами. Акционисты не ставили перед собой политических целей, в своих акциях они выражали экзистенциальные состояния в диапазоне от эйфории до полного отчаяния. Для акционистов главным был вопрос границ искусства. Думаю, наиболее репрезентативная акция того десятилетия — «Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером» Александра Бренера и Олега Кулика. Смысл ее — защита границ искусства. Отстаивая таким образом свое право на трансгрессию, акционисты тратили силы на то, чтобы остаться в этом поле. Охрана границ искусства — единственная внятная политическая стратегия акционистов девяностых. Также важным для них было изобретение нового языка, огромные усилия тратились на создание дискурсивной «упаковки». Во многом это определялось необходимостью вписаться в западный контекст, а также в традицию, заложенную предшествующим поколением художников-концептуалистов. То есть, с одной стороны, они шли против концептуализма, пытались найти ему альтернативу, но никак не могли избавиться от того, что главное в искусстве — это язык. Они все время оправдывались: то, что делаем — это поиски языка, что высказывание. Современные же артивисты отказываются от создания собственных языков, экспроприируя языки социальных сред и медиа. При внешней похожести акций активистов и артивистов используются разные стратегии репрезентации. Акционисты были ориентированы на художественную, узкопрофессиональную среду. Их репрезентация сводилась непосредственно к самой акции. А продукт артивистов — авторский отчет в Интернете — это всегда вброс информации в медиасреду, который должен вызвать бурную реакцию и последующее обсуждение. Поэтому в артивистских командах часто есть «специалист по тонкой дискурсивной настройке», который «раскачивает» медийную среду, провоцируя ее на реакции и порождение дополнительных смыслов. Я в свое время занимался пиаром «Бомбил» и «Войны». Сейчас они это делают сами по уже отработанным схемам и технологиям коммуникаций. Алексей Плуцер третий год активно занимается пиаром «Войны». Артивисты начали там, где акционисты закончили. Они, как в открытый космос, вышли в социум, уже не рефлексируя, искусство они или нет. Поэтому сейчас происходит сближение артивистов с политическими активистами.

Арт-группа «Бомбилы»
при участии арт-группы «Война»

БЕЛАЯ ЛИНИЯ
2007

Арт-группа «Бомбилы»

МЫ НЕ ЗНАЕМ, ЧЕГО ХОТИМ
2007

ДИ. Сегодня многие художники, которые делали акции в девяностые, стоят на других позициях. Мало кто остался верен себе. Так, может, акционизм — это возрастное?

АНТОН НИКОЛАЕВ. В этом есть логика. В какой-то момент становится сложно производить чистые жесты, сказать уже просто нечего. И я согласен с тем, что век акциониста недолог. Хотя есть пример Олега Мавромати, который настойчиво гнет свою линию уже много лет и раз от разу все убедительнее. Бренер — трагическая фигура, все так же ходит по галереям и устраивает скандалы, хотя производить новости в медиа больше не получается.

ДИ. Вы предпочитаете коллективное творчество. Можно сказать, соавторство без автора.

АНТОН НИКОЛАЕВ. Это моя позиция. Я порой дарю идеи и не требую, чтобы меня ставили в соавторы. Только с Викой Ломаско возникла другая ситуация, поскольку мы работаем уже третий год. Началось с того, что Вике понравилось то, что делают «Бомбилы», и она напросилась к нам в экспедицию. Мы с Сашкой ее взяли. Вика постоянно все зарисовывала. Я подумал, какая разница — делать видеофильм или рисованный репортаж. С этого момента началось сотрудничество. Я пишу сценарии для ее комиксов. Сейчас мы с ней делаем книжку «Запретное искусство» о суде над Ерофеевым и Самодуровым. Эта тема очень важна для меня. Здесь как бы метафорически столкнулись столица и провинция в лице актуальных художников и православных активистов. И они были вынуждены вступить, пусть и в дурацкий, но диалог.

ДИ. Ваше творческое кредо?

АНТОН НИКОЛАЕВ. Олег Кулик мне как-то сказал: «Если хочешь долго оставаться в искусстве, работай на ситуацию, а не на имя». Я считаю, что это правильно, и стараюсь следовать этой заповеди и не стесняться уступать свои идеи или как-то иначе поддерживать других авторов.

ДИ. И что в этом контексте вы считаете наиболее заслуживающим внимания из всего того, что вы сделали к данному моменту? Есть что-то, о чем вы уже сейчас можете сказать, что это имело смысл, что это не напрасно?

АНТОН НИКОЛАЕВ. Да, это несколько фильмов, которые мы сделали с Сашкой Росихиным в рамках проекта «Бомбилы-передвижники». С нами тогда поехал Володя Дубосарский, и я с радостью увидел, что он стал рисовать какие-то провинциальные сцены. Тогда же к нам подключилась Вика Ломаско, которая сейчас уже состоялась как самостоятельный художник. Лейтмотив открытого протеста для нас не главный, мы затрагиваем более тонкие социальные вещи, например, поддержка Мохнаткина, стороннего человека, ставшего заложником политической борьбы. Мы защищали старые дома: захватили дом Гинзбурга на Красной Пресне и устроили там выставку. Тема провинции главная для меня. И я рад, что ею заинтересовались и Володя Дубосарский, и Вика Ломаско, и Маша Фомина, которая захватила бывшее здание Коммуны культурной революции с тем же посылом, что и мы здание Наркомфина, и организовала съезд региональных художников. В Ижевске поддержали некоторые наши инициативы. Например, художница Татьяна Фасхутдинова сделала комикс о тяжелой жизни инвалидов, для облегчения которой в нашей стране фактически ничего не предусмотрено. Пристальное внимание к провинции, к ее разнообразию, которое нельзя измерить общим аршином, пытаться что-то сделать, привлечь к ней внимание общественности — в этом я вижу свою задачу. И если что-то из этого получится, буду счастлив. А все, что было раньше, наверное, не так уж важно.

Беседу вела Лия Адашевская

НССАГЦСИ
ГЦСИNССА
NССАГЦСИ
ГЦСИNССА
NССАГЦСИ
ГЦСИNССА

Министерство культуры
Российской Федерации
Государственный
центр
современного
искусства (ГЦСИ)

ITALIA 2011 ИТАЛИЯ РОССИЯ

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

23 сентября
30 октября
2011

Переписывая миры

специальные проекты

27 октября – 27 ноября

Красный Октябрь, Шоколадный цех
Берсеневский пер., д. 2, стр.1

Выставка

Яннис Кунеллис
Jannis Kounellis

При поддержке

ZERYNTHIA
ASSOCIAZIONE PER L'ARTE CONTEMPORANEA

RAM radioartemobile

Ambasciata d'Italia Mosca

Istituto Italiano di Cultura

НОВОЕ ИСКУССТВО

Информационная поддержка

artinfo.ru

Новая газета

Журнал ДИ начинает новый выставочный проект «Живопись двух столиц». Он призван зафиксировать современное состояние живописи в двух крупнейших художественных центрах России – Москве и Петербурге. Прогнозы о судьбе живописи в современном искусстве полярны – от пессимистических утверждений, что живопись умерла, до более обнадеживающих. Нас давно интересует современное состояние живописи как культурного явления, как вида искусства, глубоко укорененного в традиции, но находящегося долгое время на периферии общественного внимания, захваченного более радикальными и зрелищными художественными практиками.
Один из участников этого проекта – Борис Борщ.

ЦВЕТНАЯ ПЛОТНОСТЬ БЫТИЯ

Александр Григорьев

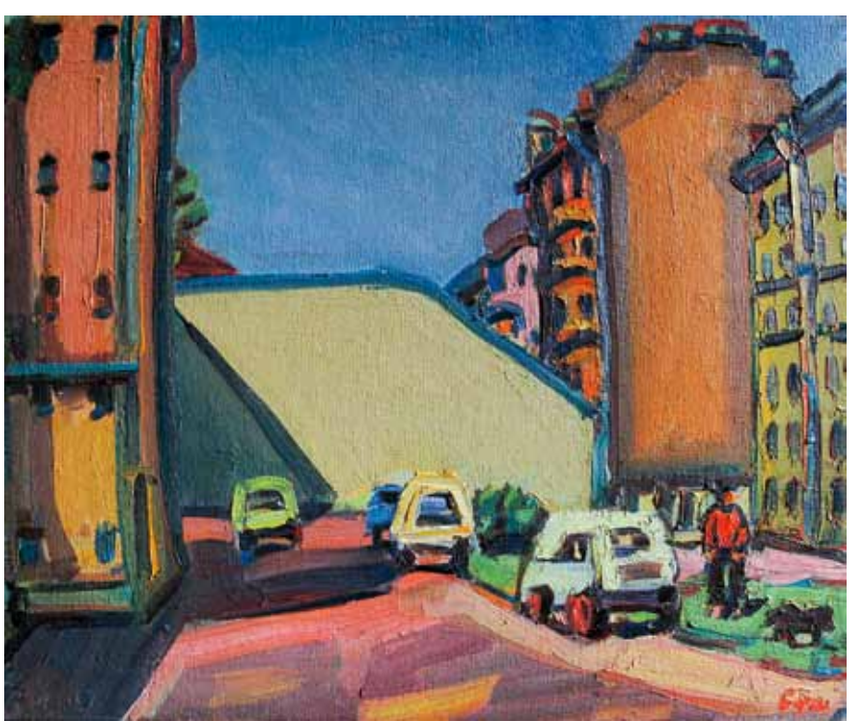
Борис Борщ

УЛИЦА ОРАНИЕНБАУМСКАЯ
2008. Холст, масло

► **ПОРТРЕТ В. ЯШКЕ**
2002, Холст, масло

СТР. 92

КРЫШИ
2010. Холст, масло



Живопись не актуальна. В этом можно видеть повод для сожалений: искусство, некогда задававшее тонус всей культурной истории, сегодня не только утратило лидерство, но и теряет приверженцев – тех, кто способен понимать, ценить, тем более творить. Но можно в этом обстоятельстве увидеть и благо для дела живописи. Ведь ее историко-культурный статус незыблем. Многовековая традиция и высшие достижения позволяют в ней видеть достоинство, присущее всякому фундаментальному явлению культуры, например фундаментальной науке, сколь ни была бы эта сфера знаний сегодня специальной и, следовательно, непопулярной.

Высшая школа де-факто, как она сложилась в современной России, хотя и стремится хранить и передавать традиции мастеров прошлого, на деле не является лабораторией, местом, где созидается новое, где традиции полноценно развиваются. Да и вопрос о возможности развития живописи сегодня, пожалуй, самый трудный. Каким новым опытом может прирастать это традиционное искусство, чьи средства скромны, досконально изучены, по изобразительным возможностям намного уступают техническим средствам новейших искусств? Правда, это обстоятельство оказалось плодотворным: изобразительность перестала быть непременной задачей живописи, ее аутентичность все более видна в использовании традиционных средств, когда художественное содержание высказываний обеспечивается их эмоциональным – «музыкальным» – действием, а не номинальным – «повествовательным». Разумеется, видовое отличие живописи – цвет, о его работе идет речь в первую очередь. Цвет позволяет наиболее тонко различать визуальные качества, он обладает суггестивной силой, его гармония гарантирует ясность и целостность художественного высказывания. Однако для восприятия живописи требуется определенная природная чуткость. И сложность проблемы заключается в том, что для полноценного функционирования этого искусства в культуре, способность к его восприятию должна развиваться, культивироваться, иначе живописи грозит участь эзотерической практики для узкого круга посвященных. Массовая культура современного общества с его культом экономической эффективности, разумеется, не может способствовать развитию сложных художественных форм.

Законы искусства универсальны, но всякое творчество так или иначе детерминировано культурной ситуацией, местом творения. Жиль Делез заостряет эту тему, утверждая независимость творчества от истории, подчеркивая его обусловленность тем, что он

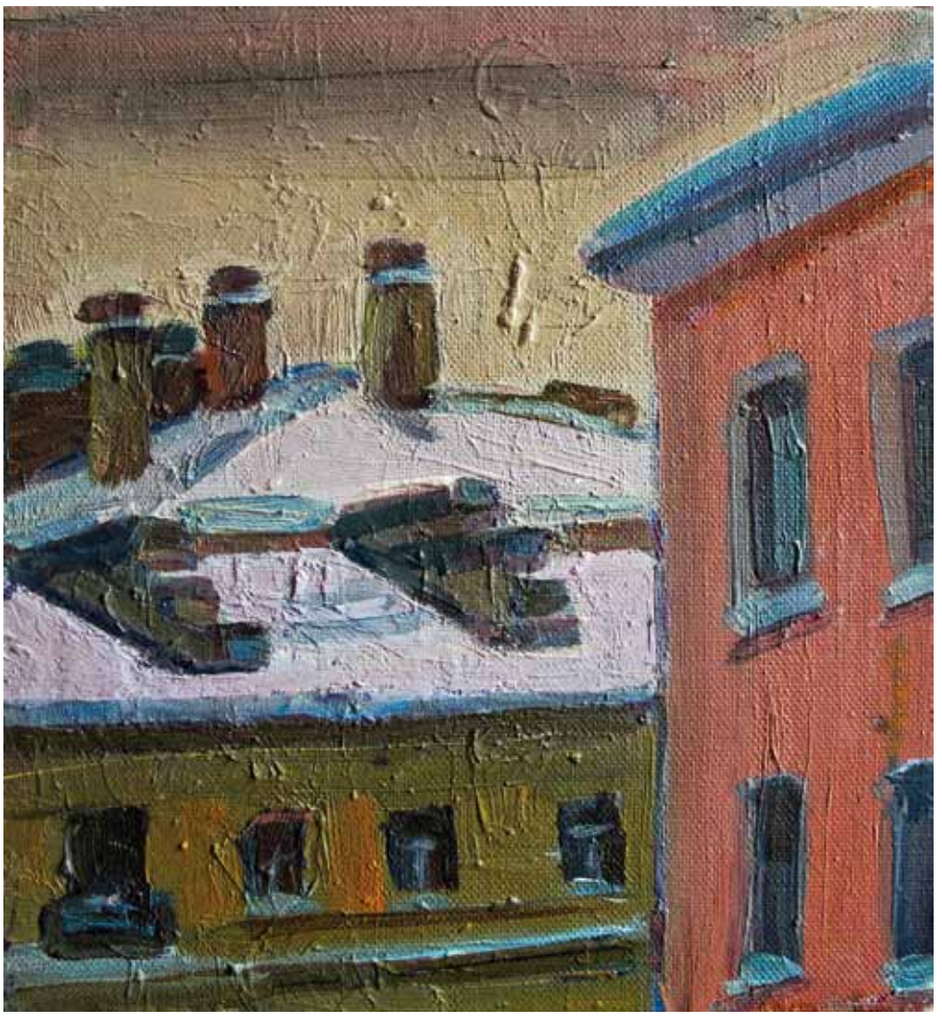
называет территорией — местом появления нового. Так, понимание живописи в Москве и Петербурге всегда в чем-то различалось. Эту разницу можно заметить и сегодня. Один из самых интересных примеров того, как выглядит сейчас понимание живописи в петербургской ситуации — творчество Бориса Борща. В известном смысле его пример уникален: при всей внешней неброскости это очень особенная живопись, но принципы и идеи, на которых она сложилась, характерны для питерского понимания дела.

История творчества художника проста. В Петербург Борис Борщ приехал в начале 1980-х. До этого была художественная школа в Могилеве, неудавшиеся попытки поступить в институт, участие в неофициальных художественных выставках, юношеский пафос противостояния искусству Союза художников. В Петербурге ситуация оказалась похожей, но масштаб событий большим. Под влиянием представлений о передовой зарубежной живописи, возможно, под влиянием Пикассо, Борис писал в ту пору картины с фигурами преимущественно в сероголубой гамме, которые он называет символическими и сфуматными. С этими работами он участвовал в известных нонконформистских выставках в Доме молодежи, с ними был принят в ТЭИИ — Товарищество экспериментального искусства. У него сложились дружеские отношения со многими художниками, сплотившимися в известном сквоте «Пушкинская, 10», позже создавшими там Центр независимой художественной культуры. Интересно, что одним из тех, кто повлиял в ту пору на творчество Бориса Борща, оказался Тимур Новиков. Это был период «Новых художников», «Поп-механики», можно сказать, романтический период; знаменитые коллажи на тканях и «неоакадемизм» случились позже. Со временем «сфуматная», «символическая» живопись исчерпала себя, и в поисках продолжения, обновления Борис вышел на пленэр. Там он пребывает и поныне. Этапно-хронологически — вся пока что история. Но настоящая история творчества с этого только начиналась.

Борщ писал городские пейзажи. Поначалу они были преимущественно сероголубые, тем более что он много работал зимой, да и Петербург — не самый яркий город. Серьезные перемены в его картинах стали происходить после знакомства и начала совместной работы с Владимиром Яшке. Яшке, несомненно, один из наиболее интересных персонажей петербургской арт-сцены. Он стал известен вместе с группой «Митьки», в которой у него оказалось свое, особенное место с краю. Яшке наделен непревзойденным темпераментом живописца. Его «французская» живопись, хотя и корреспондировала с литературно-программным творчеством «митьков», все-таки там не умещалась. И, несмотря на искрящуюся юмором историю «Зины Морковкиной», которую разрабатывал Яшке, блистательный колоризм и артистическая свобода становились главным содержанием его творчества. Это история французской живописи периода ее самых высоких достижений, легко, виртуозно рассказанная остроумным, крепко пьющим чухонцем. Впрочем, чрезмерное употребление спиртного было частью митьковского мифа. Теперь, как известно, бывшие «митьки» респектабельны и в рот не берут. Но Яшке это не касается. По признанию Бориса Борща, до совместной работы с Яшке он «в цвет не въезжал». Теперь живопись открылась мощью чистого цвета, напряжения цветовых отношений, теплохолодностью. Одновременно с этим пришло понимание, что социально-критический пафос, питавший неофициальное искусство, — вещь совершенно несущественная. У искусства свои законы и своя внутренняя судьба. Именно на этом должны быть сосредоточены помыслы художника.

Яшке и Борщ работали вместе не только в Петербурге. В летние месяцы писали в Севастополе, где Яшке провел юные годы, солнцу которого он, по-видимому, обязан своим искрящимся колоритом. Живописная природа юга всегда привлекала Бориса Борща. И в последние годы он месяцами работает в Крыму, пишет уголки старой Феодосии. Но пейзаж Борща в чем-то очень существенном отличается от эмоциональных пейзажей Яшке. Работая исключительно с натуры, Борщ знает только два жанра: пейзаж и портрет. И в принципе не ведает различий в отношении к предмету. Видимое занимает его лишь как повод для профессиональной работы созерцания. Этот созерцательный процесс двузначен. «Одно и то же есть мысль и то, о чем мысль существует. Ибо ведь без бытия, в котором ее выражение, мысли тебе не найти». С этой цитатой из Парменида Борщ, вероятно, не знаком. Но способ, каким его созерцание реализует себя в картинах, не раз заставляет Парменида вспомнить.

Любопытно наблюдать за работой художника. Это не попытка дотошной фиксации видимого и не стремление применить некий шаблон или остроумный прием интерпретации. Это прямая работа с видимым, в процессе которой может несколько раз смениться пластическое резюме, то, что Борщ называет формулировкой. То, о чем хлопочет художник, не является психологически субъективным, во всем, что он делает, нет экзистенциальной тревоги. Это некое онтологическое вопрошание, в котором художник и предстоящий ему мир являются в акте согласного самораскрытия. Личность художника проявляется в том, что Борис Борщ называет «темперамент». Это прежде всего способность суждения, определяющая форму художественного выражения. Говоря о природе своего творчества, художник констатирует, что в основе, конечно, достижения французской живописи первой половины XX века. Особенно важными для него оказываются Ван Гог и Марке, казалось бы, не совсем сопоставимые художники. Но Ван Гог — образец темперамента, определяющего ясное, сильное выражение. В Марке Борщ ценит его отношение к натуре. Он говорит, что Марке органичен в общении с природой, у него нет натиска, он не стремится увести в сторону формы или содержания, у него «концептуальная грамотность, лаконичность, у него пластически сформулировано отношение к натуре». Борщу нравится, «как он решает тему, как относится к плоскости, к цвету и форме». Сравнение с Марке того, что делает Борщ, как представляется, позволяет глубже понять собственную природу его творчества. Как и Марке, Борщ обобщает, упрощает форму. Но если в пейзажах Марке нас очаровывает игра валеров, его знаменитая серебристая воздушная перспектива, «состояние», то Борщ к состоянию не то чтобы равнодушен — не оно предмет его основного внимания. Композиция строится «конструктивно», строго ритмически. Ритм задается уже «модульной» работой плоской кисти. Письмо у Борща всегда плотное, и все подчинено



ясной работе цвета, которую тоже следовало бы назвать конструктивной. Если сравнить эту живопись с конструктивной живописью Сезанна, можно обнаружить много общего в колористическом и пластическом мышлении обоих художников. Но при сравнении станет ясно, что Борщ систематичнее в конструктивной организации целого, «беспощаднее» в реализации своего понимания задач живописи. Это становится особенно очевидным при сопоставлении портретов Борща и Сезанна. Известно, что у Сезанна они не психологичны. Его интересуют форма, строение головы и фигуры. Реализуется это цветом, особой кладкой краски, ясной конструктивной основой композиции. Великолепны сезанновские автопортреты, дающие нам не столько характер, сколько пластическую «реализацию» телесного присутствия. Пластическое преследование натуры кистью Борща бескомпромиссно и беспощадно даже в сопоставлении с опытом Сезанна. Он декларирует принципиальное отсутствие какой-либо разницы для художника по отношению к степени одушевленности видимого и не отвергает упреков в том, что его портреты — «натюрморты головы». Картинная поверхность у Борща — всегда плотное единство цвета, ритма, материала — краски и картинной основы. В этой компрессивной модели мира не протолкнуться, не протиснуться. В его мире нет пустот, а изменения и движения лишь иллюзорны. Бытие у Борща действительно парменидово: оно «имеет форму плотного шара с правильным центром внутри». По-видимому, такое определение искусства Бориса Борща все же чрезмерно и игнорирует его лучшие «человеческие качества». Надо сказать, что пейзажи Борща все же очень красивы. В них цветом тонко разработан свет — основа того, что называют состоянием. Другое дело, что у Марке и даже Сезанна мы встречаемся с пространством как с местом, в котором размещены предметы и персонажи, как с пустотой. У Борща же небо — это кусок плотно окрашенной картинной поверхности, равноценный и ритмически рядоположенный всем прочим частям картинного целого, невзирая, как говориться, на чины и звания. Живописная вселенная Борща не знает пустоты. Со всей беспощадностью живописного метода Борща создает замечательные, психологически достоверные портреты нескольких друзей. Видимо, даже у такого подвижника идеи способность любить смягчает беспощадность принципов. Замечательно точен, характерологичен портрет Владимира Яшке, то же можно сказать о портрете Евгения Тыкоцкого. Ну а кому достались менее трогательные «натюрморты головы», не должны огорчаться, зато ничто не затеняет бескомпромиссную работу творческого метода. Слово «метод» употреблено уже несколько раз. И о нем стоит сказать специально. Кажется уместным сравнить то, что делает Борщ, с творчеством другого художника, его соплеменника и земляка Хаима Сутина. Вселенная Сутина, как огонь, «мерами вспыхивающий и мерами угасающий». В ней царит вечное движение, там невозможно дважды войти в одну и ту же реку, она вся подвержена смятению. И там гораздо больше места сентиментальности: мальчики из хора, официанты, респектабельные господа и милые женщины всегда привлекают к себе, вызывают участие. Эта подвижная, одушевленная живописная вселенная сравнима со вселенной Гераклита. Живопись Бориса Борща своими пластическими достоинствами вполне обеспечивает уместность сравнения с творчеством одного из наиболее ярких художников XX века. А интересно это сделать для ясности, чтобы в таком сопоставлении полнее оценить то, что можно (и должно) понять как его — Борща —творческий метод. И по сути дела, это главное — метод. Не манера, не совокупность приемов, по которым мы легко определяем авторство, но путь созерцания и художественного освоения мира, которым настойчиво, неукоснительно следует художник. Немного удастся привести примеров творчества, результатом которого является разработка зрелого, продуктивного метода. Это тем более удивительно сейчас, когда живопись, казалось бы, исчерпала свои ресурсы. Его опыт заслуживает самого внимательного отношения, за внешней неброскостью произведений кроется серьезнейший труд, действительно фундаментальные результаты.

Парменидова вселенная Борща пребывает в своем пластическом равновесии. Он к ней тоже относится, как Марке, органично, без натиска, но и без сентиментальности, с достоинством «плотного шара с правильным центром внутри».

первая публикация

**Программа «Первая публикация» Благотворительного фонда В. Потанина представляет победителей конкурса 2011 года.
Ими стали 19 музеев.**

14 заявок из числа поданных на конкурс за все годы его проведения войдут в многочастное издание – музейный альманах, посвящённый небольшим коллекциям и единичным музейным экспонатам.

На основании пяти заявок будут изданы книги-альбомы.
Это заявки:

- Каргопольского государственного историко-архитектурного и художественного музея (проект «Культура каргопольского края через коллекцию музея»);

- Музея хрусталя имени Мальцовых (филиал Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника, проект «Стекло Галле»);

- Приморского государственного объединённого музея имени В.К. Арсеньева (коллекция фотоснимков, запечатлевших жизнь русских староверов в Маньчжурии в 1936–1945 гг.);

- ММСИ (публикация архива художника Ю. Соболева);

- ГЦСИ (монография, посвящённая творчеству художницы А. Кирцовой).

Публикация архива Юрия Соболева и монографии об Алёне Кирцовой станут первыми изданиями в рамках нового направления программы, посвящённого новейшей истории искусства России.

Программа «Первая публикация» направлена на популяризацию и публичное освещение наиболее ценных, а также мало изученных явлений культуры и базируется на исследовании музейных коллекций.

Информационные партнёры:

РАДИО РОССИИ

КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM

АРТХРОНИКА

МУЗЕЙ
Российский партнер журнала museum

МУЗЕИ РОССИИ
www.museum.ru

РУССКОЕ ИСКУССТВО

ДИ

справочник руководителя Учреждения культуры

60 параллель

Руководитель программы –
Ирина Остаркова.
Телефон: +7495 637 3833,
e-mail: 1p.museum@fondpotanin.ru,
сайт: 1p.fondpotanin.ru

Реклама

ХУДОЖНИК СВОБОДНОГО ВРЕМЕНИ

Соня Терехова

Сергей Катран — художник-изобретатель. Так он сам себя позиционирует. И так же его определяет зритель. Отсутствие разрыва между декларацией художника и восприятием зрителя не так часто встречается в современном искусстве. Катран стремится установить связь между наукой и искусством. Эта тенденция, вылившаяся в 1960-х годах в форму диалога «физиков» и «лириков», сегодня приобретает новые черты. Если в середине века в социальной иерархии наука занимала ведущие позиции по отношению к искусству, то сегодня ее изыскания часто оказываются источником неожиданных художественных концепций.

В России появился ряд авторов, использующих символический багаж науки. Яркий представитель этого движения — Александр Панкин, который визуализирует теорию чисел, создавая иррациональные произведения. Можно вспомнить о московском проекте «Лаборатория», обращенном к науке как к загадочному для большинства художников и зрителей действу. Из современников Катран так же выделяет Анатолия Осмоловского и Арсения Жиляева, чье искусство, правда, обращено не к точным наукам, а к социологии.

Сам же Сергей Катран пошел по пути изобретения приборов — объектов, наглядно и неожиданно презентующих самые общие, ставшие привычными категории. Он создает простейшие механические устройства, иллюстрирующие фундаментальные понятия — время, возникновение формы, зарождение жизни и т.д. Ему удается редуцировать столь сложные феномены таким образом, что они получают пространственную локализацию, обретают возможность воспроизведения устройствами, приводимыми в действие с помощью зрителя.

Наиболее разработана художником тема времени. «Время сейчас настолько спрессовалось, что его можно разрезать ножом. Недостаток его в современном мегаполисе очевиден», — говорит Катран и создает конструкции, элементами которых становятся песочные часы, колбы, напоминающие тибетские молитвенные барабаны. Эти и подобные им предметы широко использовались в изобразительных рядах с начала эпохи модернизма. Дадаисты и сюрреалисты дополняли их своими графическими или поэтическими комментариями. Катран отказывается от «литературного» украшения, комментария, стремясь выявить самодостаточную поэтичность и многозначность классических форм, которые были созданы задолго до него. Работа художника может быть истолкована как очередная попытка алхимического действия, но Катран дистанцируется от этой традиции. Его интересуют не метафизические трансформации, а поэтические образы. Если, скажем, увлеченный алхимией философ и мистик Евгений Головин, пытаясь приблизиться к сути первоэлементов, под видом поэтических текстов создавал метафизические трактаты, то Катран заведомо уходит от мистицизма, стремится к поэтическому отображению реальности.

В его системе первоэлементы — не стихия, а объективные понятия, созданные в научных лабораториях Нового времени. Художник не архаичен, даже актуален. Он создает приборы, которые генерируют, ускоряют, накапливают вневременные эманации. Например, «Гравитационный уплотни-

тель времени (ГРУВ 1)». В прозрачном кубе находятся 144 штуки десятиминутных песочных часов. Если перевернуть объект, за 10 минут суммарно в часах пересыпается ровно столько песка, сколько умещается в сутках. Таким образом, художник освобождает для нас 24 часа. Катран также изобрел «Колесо времени» — диск постоянно находится в движении, песок в часах перманентно пересыпается. (Оба эти объекта были представлены в июле на совместной со шведской художницей Екатериной Сисфонтес выставке «InTime»). На стадии разработки турбина, которая поможет освободить пять или десять лет. При определенном финансировании, отмечает художник, можно создать целую станцию по производству свободного времени.

Есть у Катрана и объекты, как бы выпадающие из основного потока. Например, появляется огромная спичка, которой можно пользоваться, или сваливается обелиск из кубриковской «Космической одиссеи», снабженный кукушкой из маятниковых часов. Свободная трактовка научных концепций проявляется в проекте «Стулья Фибоначчи». Два ряда стульев, черные напротив белых, опираются ножками на теннисные мячики, количество которых возрастает в соответствии с упомянутой числовой последовательностью. Источник гармонических построений (в том числе золотого сечения) в игровой и доступной форме представлен тут же — шахматные фигуры и музыкальное сопровождение (произведения Владимира Мартынова).

Катран сознательно имитирует процесс изобретательства, чередуя последовательную работу по улучшению объектов — приборов и внезапные озарения — единичные результа-

Сергей Катран

СТУЛЬЯ ФИБОНАЧЧИ
2011. Ready-made, инсталляция, стулья, шахматные фигуры, теннисные мячики

КРИСТАЛЛЫ ВРЕМЕНИ
2011. Ready-made, инсталляция, «криветочные» аквариумы, песочные часы, вода

◄ **ФОТО С ВЫСТАВКИ «ФОРМЫ ЖИЗНИ. ВОЗВРАЩЕНИЕ К РЕАЛЬНОСТИ»**
2011. ГТГ

◄ **«MATRIS»**
2010. Ready-made. Объект, лабораторная посуда, дерево, спирт

Сергей Катран

ДВЕРЬ
2011. Ready-made. Объект, дверь, световой короб, 12 глазков, 12 фотографий любезно предоставленные художниками: Надеждой Анфаловой, Владимиром Потаповым, Эфгенией Веселовой, Александром Панкиным, Витой Буйвид, Владимиром Смоляром, Марией Арендт, Максимом Смиренномудренским, Люсей Вороновой, Екатериной Сисфонтес, Иваном Лунгиным

тивные акты. Художник занимается не метафизикой, а тонкой эстетической игрой, создает театр изобретательства. Он находит способ уйти от несколько приевшегося концептуализма в область, лишенную рефлексии, сферу чистой игры.

Казалось бы, можно упрекнуть его в сознательной редукции, упрощении искусства, если бы его объекты не обладали апофатическими свойствами. Они вызывают у зрителя невольную рефлексию, которая, казалось бы, не предусмотрена самим объектом, находится вне поля обозначаемых им смыслов. Собственно, это главный признак мастерства Катрана как художника — способность локализовать сложные понятия, создавать особые точки напряжения.

В роли изобретателя Катран претендует на право рассуждать о связи вещей, сущность которых никогда до конца не прояснится. Эта позиция открывает свежий своеобразный подход к искусству. Интересно, что художник одновременно игрок и стратег. Слияние мистицизма и его последовательного, рационального развития, казалось бы, путь очевидный, но редко реализуемый. Для зрителя же в первую очередь интересны энергия и уверенность, с которой художник занимается своим делом, тем более что современный мир, современное искусство насыщены различного рода синтезами, экспериментами. Материал этот настолько богат, что располагает не только к творчеству, но и к его экспроприации и переосмыслению, к тому, что мы называем постмодернистской традицией. Катран уходит с этой проторенной дороги, занимаясь отчаянным изобретательством, а отнюдь не потреблением.

Граница между наукой и творчеством отчетлива, художник описывает ее так: «Искусство отличается от науки тем, что в искусстве ты никому ничего не должен доказывать». Но и в том, что мы зовем искусством, художнику недостаточно только формы, красота не является исчерпывающим определением художественного. «Работа готова, когда она взаимодействует со зрителем. Нет зрителя — нет искусства». Для того чтобы найти зрителя, художнику приходится заниматься самоанализом, «автоархеологией», по выражению Владимира Мартынова. При этом Катран признает, что конечный продукт усилий индивида в искусстве, в отличие от других областей человеческой деятельности (будь то медицина, математика, религия и т.д.), может быть бесполезен для человечества. Тут мы вспоминаем Марселя Дюшана, искусство реди-мейда.

Сергей Катран находится в постоянном движении, цель которого — объект, способный к устойчивому существованию во временном потоке, омывающем его, но не способном разрушить. Катран придерживается столь редкой сейчас позиции, что усилия художника могут изменить мир. «Не цель ли это художника?» — спрашивает он. У вас есть что возразить?

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
КРЫМСКИЙ ВАЛ

Министерство культуры Российской Федерации,
Государственная Третьяковская галерея,
SEPHEROT Foundation

БЕСКОНЕЧНАЯ ТАТЛИН ЧАША ВЕЛИКОГО

Посвящение Владимиру Татлину К 125-летию художника

5 октября 2011 — 26 февраля 2012. Крымский Вал, 10

Информационный партнер

Информационная поддержка

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ВЕНЕЦИЯ

Ирина Сосновская

Число стран–участниц Венецианской биеннале год от года растет. Джардини и Арсенал уже давно не в состоянии вместить все биеннальные проекты. Многие страны арендуют палаццо, церкви и выставочные залы по всему городу под национальные павильоны и проекты, из которых лишь тридцать семь включены в официальную программу. Из них наибольшее внимание прессы привлек технологически сложный объект Аниша Капура «Ascension» — установка, материализующая чудо Вознесения. Столб белого дыма поднимается из круговой базы, размещенной на пересечении трансепта и нефа великолепной базилики Сан-Джорджо Маджоре.

Аниш Капур

ВОЗНЕСЕНИЕ (ASCENSION)
2011. Инсталляция.
Базилика Сан-Джорджо Маджоре, Венеция
Фото ДИ/Ирина Сосновская

Первыми из российских проектов в Венеции стартовали новая версия экспортного «Модерникона», эрмитажный «Дмитрий Пригов» и видеоинсталляции Олега Кулика по постановке «Вечерня Богородице» (муз. Клаудио Монтеверди), показанной в январе 2009 года в парижском театре «Шатле». Выставка с тавтологичным названием «Дмитрий Пригов: Дмитрий Пригов» (а на афишах и в каталоге еще и зеркально удвоенном) программы «Эрмитаж 20/21», приуроченная к Году России в Италии, поддержала проект Бориса Гройса и Андрея Монастырского в павильоне России и удвоила представительство московского концептуализма в Венеции. Проект «Модерникон. Современное искусство из России» фонда «Виктория. Искусство быть современным» «исследует молодое искусство в стадии становления и представляет наиболее интересные новые художественные высказывания» в современном искусстве России.

Московский музей современного искусства представил проект Анастасии Хорошиловой «Старые новости», посвященный исследованию жизни в Беслане после трагедии 1 сентября 2004 года. О нем мы писали в прошлом номере журнала.

Международный проект «Один из тысячи способов победить энтропию» с участием и под кураторством Александра Пономарева в Арсенале Novissimo посвящен возможности усмирять хаос творческой энергией. На эту тему кроме Пономарева высказались художники Ханс Оп де Бека (Бельгия), Адриана Гение (Румыния), Риочи Куракава (Япония).

Смотр произведений современного искусства, выполненных из стекла «Glasstress», проводится во второй раз, на двух площадках в палаццо Кавали Франчетти и Центре современного искусства и стекла на острове Мурано. Тема выставки этого года — сложные отношения, связывающие искусство, дизайн и архитектуру в эпоху после модернизма. Демонстрируются скульптуры и инсталляции из стекла знаменитых современных художников и дизайнеров (среди них и наши Олег Кулик, группа «Recycle», Анатолий Журавлев и Константин Худяков). Некоторые авторы повторили в стекле сюжеты уже известных работ, выполненных ранее в других материалах, но многие увлеклись возможностями стекла и создали новые произведения, вдохновившись темой выставки и Венецией.

Александр Пономарев выступил и куратором выставки «Венеция Иосифа Бродского в гравюрах Владимира Наседкина» в библиотеке Университета Ка' Фоскари. Выставка представляет процесс создания эксклюзивной рукотворной книги, изданной тиражом 50 экземпляров, которая включает 16 стихотворений Иосифа Бродского из цикла «Венецианские строфы» (1982) и 16 гравюр-иллюстраций Владимира Наседкина (2011). И этим далеко не исчерпывается российское присутствие в Венеции.

Невозможно пропустить и два музея Пино и музей Пегги Гугенхайм. В Пегги Гугенхайм к биеннале подготовили выставку «Илеана Зонабенд. Итальянский портрет», представившую часть уникальной коллекции галериста Илеаны Зонабенд (1914–2007) — работы итальянских и зарубежных художников, связанных с итальянскими культурой, традицией и топографией.

В Палаццо Грасси к биеннале открылась новая выставка работ из коллекции фонда Франсуа Пино «Мир принадлежит тебе». Блистательно инсталлированная, она подготовлена куратором коллекции Каролин Буржуа и представляет работы около 40 очень известных и столь же разных художников со всего света. Среди участников и российские художники Борис Михайлов и Сергей Братков.

Во втором музее Франсуа Пино на стрелке Punta della Dogana демонстрируется постоянная экспозиция коллекции. Там можно увидеть и работы, попавшие в собрание с выставок предыдущих биеннале. ► стр. 112

MODERNIKON. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ИЗ РОССИИ

Ирене Кальдерони

Параллельная программа Венецианской биеннале

Palazzo Tre Oci, о. Джудекка
Кураторы проекта Франческо Бонами и Ирене Кальдерони.
Художники-участники проекта: Виктор Алимпиев, Саша Ауэрбах, Сергей Братков, Александра Галкина, Алина Гуткина, Дмитрий Гутов, Арсений Жиляев, Яков Каждан, Елена Ковылина, Андрей Кузькин, Владимир Логутов, группа «Обледенение архитекторов», Анатолий Осмоловский, Анна Паркина, Павел Пепперштейн, Анастасия Рябова, Сергей Сапожников, Давид Тер-Оганьян, Ольга Чернышева, Стас Шурипа.

Первая редакция этой выставки, организованная фондом «Виктория. Искусство быть современным» и фондом «Sandretto Re Rebaudengo» (Турин), была показана осенью 2010 года и хорошо встречена зарубежной и отечественной прессой. Венецианский вариант получился не столь масштабный, но абсолютно органичный пространству небольшого венецианского палаццо Tre Oci на острове Джудекка. Публикуемый далее текст вошел в каталог, изданный к биеннале.

БАРРИКАДЫ НА УЛИЦАХ МОСКВЫ, с крыши Мавзолея выкрикивают лозунги против всех политических партий, участвующих в выборах. Рубят топорами православные иконы и варварски атакуют классические авангардные произведения. Побитые зрители и испражнения в галерее. Это всего лишь несколько из самых знаменитых жестов русского акционизма 1990-х годов, которые ознаменовали грозное и стремительное нашествие постсоветского искусства. Появилась потребность в прямой реакции на реальность, высказывании по острым политическим вопросам и непосредственном взаимодействии со зрителем, включая и физическую атаку на него. Дионисийское искусство, сопровождающееся эксцессами и групповыми ритуалами, сенсационными и экстремальными действиями, распространилось и на общественную сферу. Это революционное, анархическое настроение оживило дух авангардного искусства, которое тоже представлялось в форме протеста и провокации, как способ отстоять политическую роль художника в обществе. Во времена эпохальных перемен после длительного принудительного молчания нонконформистского, андеграундного искусства художники вновь заставляют себя услышать.

Но десятилетие великих надежд и героических жестов сменилось периодом некоторой нормализации. В политическом поле это произошло параллельно с наступлением эры Путина и установлением жесткой капиталистической модели. А в культуре наблюдались, с одной стороны, становление институциональной системы — выставочные площадки, галереи, рынок искусства, критики и коллекционеры; с другой — переход от радикальной эстетики к медитативному, дисциплинированному отношению к художественной деятельности. В определенной степени такое явное возвращение к порядку можно считать ответом на запросы арт-рынка. Но в нашем случае, то есть в случае художников, собранных на выставке, было бы более уместно анализировать эволюцию культурного дискурса в сопоставлении наследия модернизма, идеи авангарда, способов легитимации и условий, в которых художественные опыты возможны в современной России. Уход из общественного пространства, от экстремальных видов перформанса и возвращение произведению центральной роли означают не отказ от политических задач и революционных проектов, а свидетельство того, что искусство в своем развитии достигло более зрелой или совершенно новой стадии.

Произведения искусства уже не являются действиями или ситуациями, что было типичным для российского искусства начиная с 1960-х годов в отсутствие институциональной системы. Сегодня она стала данностью, и художники оперируют в ней, изучая, критикуя, продумывая заново в рамках типичной модели модернизма. В отличие от авангарда модернизм не предполагает жесткого отвержения существующей системы искусства, наоборот, он берет ее за идеологическую основу.

Авангардная археология — такой подход, кажется, был избран многими русскими художниками, которые работают в поле классических вопросов: новое использование поблекших манифестов, обделенных вниманием проектов, скомпрометированных форм в поиске всего того, что ново и необходимо. Таким образом, кажущийся реакционным аполитичный принцип автономии произведения искусства превращается в релевантную современную идею благодаря выстраиванию прогрессивной перспективы. Вот почему обновленная идея формы может стать подрывной

Александра Ауэрбах

ДОКУМЕНТЫ
2010

Андрей Кузькин

ЛЕВИТИРУЮЩИЕ ГЕРОИ
2010

и иметь глубокую связь с реальностью. В итоге и для этих целей такие понятия, как аура или священность, в приложении к произведению искусства могут быть признаны законными и вернуться в обращение. Работая в пороговом пространстве между прошлым и настоящим, эти художники стремятся налаживать новые связи между политикой и эстетикой. Название выставки «Модерникон» — намек на гибридизацию форм и идеологий, одновременно напоминающий о модернистском проекте и более традиционных русских художественных формах, а также превращение модернизма в икону, сочетающую в себе объект поклонения и анализа.

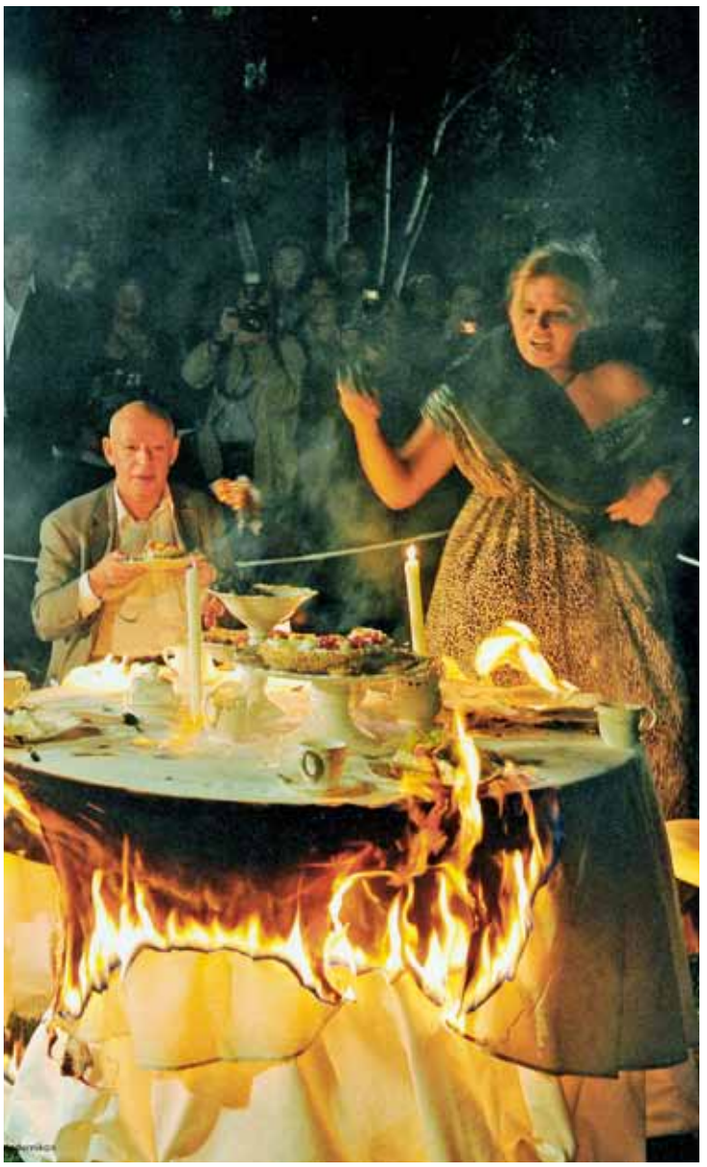
Произведения, представленные на выставке, являют собой как бы уплотненные, сложные наслоения, что свидетельствует о новом подходе русских художников, их рефлексивном отношении к статусу изображения. В данном контексте работы становятся хранителями различных регистров и кодов, по-разному идентифицируемых в зависимости от выбранной для их прочтения перспективы.

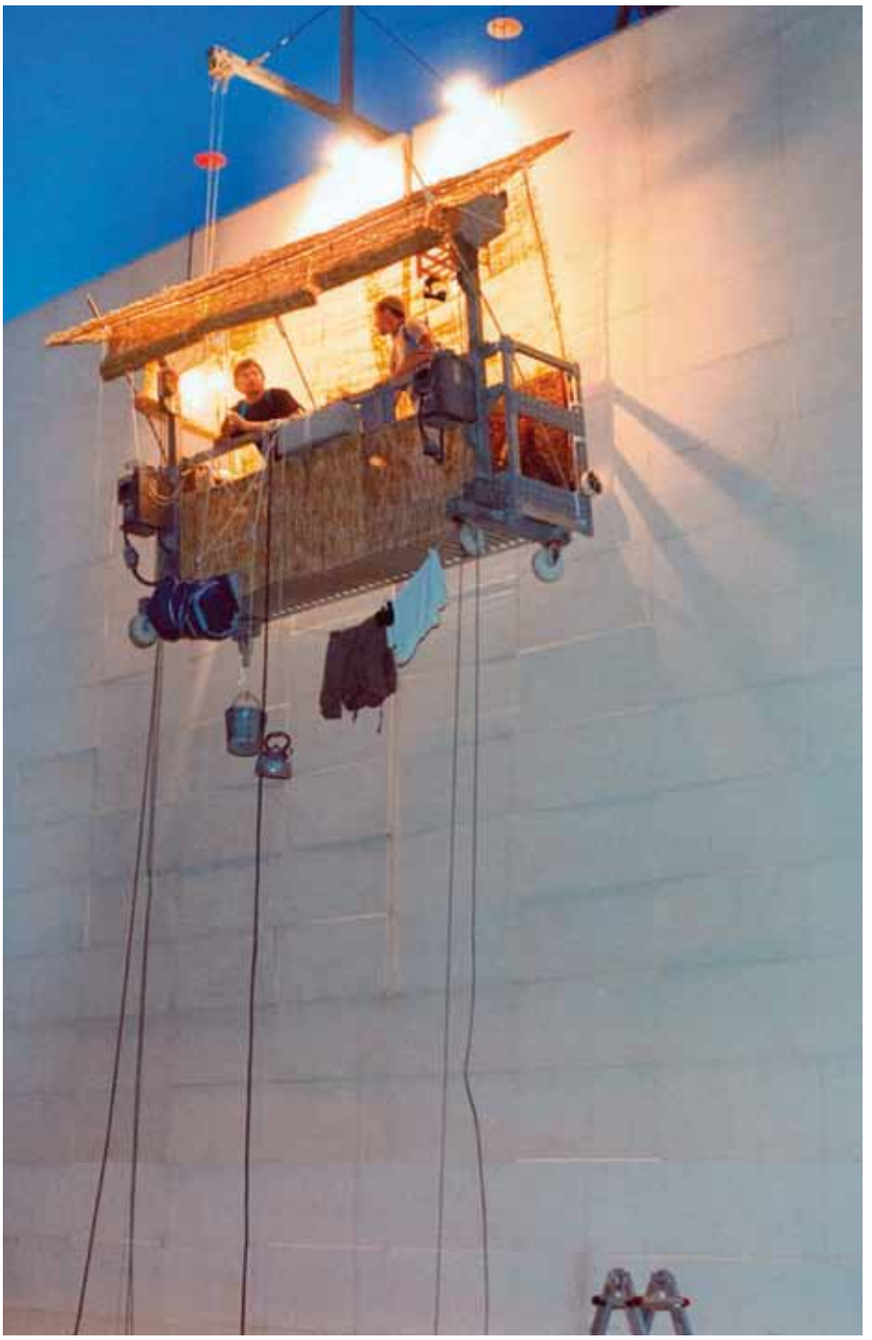
Часто в работах встречается ссылка на геометрическую абстракцию, культовый образ русского авангарда, при том, что ее абсолютная сущность подорвана чередой социальных и политических упоминаний. Язык супрематизма преобразован в гнетущую форму колониализма, геометрическая фигура раскрывает недочеты архитектурного рационализма или систем личной идентификации в современном обществе постоянного контроля.

Иногда образ находится в точке неопределенности между абстракцией и фигуративностью, индексным (указательным) и символическим знаками, до предела сокращая дистанцию между точным изображением реальности и аллегорической метаморфозой. Классические знаки и традиционная иконография всплывают из хаоса экспрессионизма, чтобы снова потеряться в замысловатых лабиринтах ржавых стальных предметов, отсылающих к эпизодам социальной истории.

Виды и жанры переосмысляются, их конфигурация изменена. Монументальная скульптура подбирает разбросанные осколки идеологии или воспевает страдание и хрупкость человеческого существования. Кино и фотография исследуются как ключевые инструменты демагогического дискурса, использующего частное в качестве примера, уничтожая субъективность для отображения сплоченного общества, и вместе с тем коллаж и фотомонтаж акцентируют дробление личности и деконструируют однонаправленность послания.

Снова возникает сложная поэтика пространства как метафора неясных отношений между частной и публичной сферами, раскрывая незавершенный процесс перехода от совместного, коллективного опыта, каковым было становление советской идеологии и советской эстетики, к крайней индивидуальности капиталистической системы и ассоциируемым с ней линеарным перспективным восприятием. Дом становится местом неразрешимого конфликта между органическим телом и искусственной окружающей средой или разделительной полосой между внутренним и внешним пространством, членством и исключением, сообществом и маргинальными элементами. Эхо императивного конформизма слышно в переходе от одной системы к другой, от коммунизма к, казалось бы, более демократическому капитализму, в котором даже до крайности альтернативный и индивидуалистический образ жизни оказывается выражением того же стремления соответствовать большинству.





Елена Ковылина

ПЕРФОРМАНС
2009

Обледенение архитекторов

HANGING STAGE
2010

Дмитрий Гутов

◄ СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО
2010

Сверхпродуманные групповые хореографии расстилаются в «движущуюся» живопись, в которой тела танцоров дают себя вовлечь в общее движение, паря как в состоянии транса, несущего их куда-то еще, в абстрактное общественное пространство. Форма псевдодневника погружает зрителей в океан индивидуального сознания, в сокровенные отношения между художником и его ощущениями и в то же время выстраивает совместный опыт, общее мысленное пространство.

Художники позиционируют себя в центре этих диалектических отношений между индивидуальным и коллективным, вопрошая Свое чувство принадлежности к некоему идеальному сообществу. Виртуальное пространство Сети становится платформой для изысканий в области механизмов личностных отношений, использующей произведения искусства в качестве связующей ткани. В итоге идея авангарда и активной роли художника в обществе переведены в эффектную форму: возврат к достижениям московского акционизма в поиске следов последнего коллективного творчества. Чувство ностальгии смешано с желанием освоить еще пока открытое пространство для изложения и действия, в то время как исторические архивы предстают как вновь и вновь разыгрываемый сценарий.

Перевод с английского
Натальи Капыриной

ОДИН ИЗ ТЫСЯЧИ СПОСОБОВ ПОБЕДИТЬ **ЭНТРОПИЮ?**

Сара Уилсон

КЛЮЧЕВЫМ ОБРАЗОМ венецианской выставки «Один из тысячи способов победить энтропию» становится образ смерти, бьющий по самому предположению о возможности преодолеть энтропию. Так, в переносе облика Дюшана на труп Ленина в работе Адриана Гении «Похороны Дюшана-3» мы считываем причудливую постмодернистскую метафору с тем же самым смыслом: сохранить череп тотемного животного, чтобы гарантировать выживание вида — признак конца. В книге «Советский марксизм» Герберт Маркузе утверждал, что «отрезанное от своих исторических корней социализированное искусство, лишенное при этом социалистической реальности, возвращается к своей древней доисторической функции: приобретает характер магии. Таким образом, оно становится решающим элементом в прагматичной рациональности бихевиоризма»[1]. Убийство Дюшана в живописи и сама декларация «Дюшан умер» по аналогии с «Ленин умер» — участь похуже, чем многочисленные воскрешения его избалованного фортуной духа в бесконечных произведениях искусства. Упорство художника в применении потекшей, размазанной краски в этой нарочито несовременной технике — предельное оскорбление богу антиретинального, возвращение вытесненного под аккомпанемент омерзительной иронии «конца».

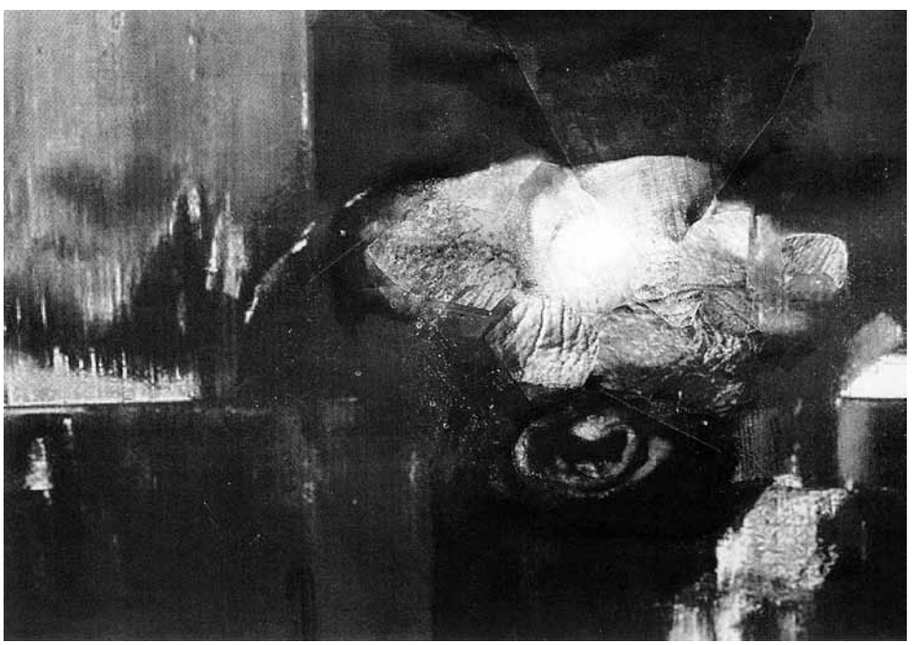
Тем не менее если жизнь такова, какова она в работе «Место 7» Ханса Оп де Бека, то полная ложного великолепия и пафоса жизнь-в-смерти-в-живописи выглядит все жепредпочтительней. Серое, будто после ядерной катастрофы, урбанистическое пространство де Бека намекает на пустую и затянутую банальность прозябания последнего привилегированного класса. «Octfalls» Риойчи Курокавы предстает зрелищной антитезой: оцифрованные изображения классических японских гравюр — цветущие сады, великолепные фейерверки — привлекают внимание своей нереальной яркостью. И именно эта яркость цифры является главным сообщением — так кончится мир.

И мы вместе с ним в сопровождении скорее не «всхлипа», а цифрового взрыва.

Александр Пономарев — великий ревизор. Как бы серьезны ни были его проекты, в них всегда есть элемент «мальчишеских игрушек». Странность ментального смещения, которое происходит при наблюдении машинного спектакля Пономарева, состоит в том, что кажется, будто весь художественный мир сговорился начать некую гигантскую игру.

Человек играющий садится на корабль Пономарева (или Корабль «Пономарев»), прибывает на волшебный берег и входит в театр энтропии. Чем сложнее и дороже становятся машины Пономарева и чем больше художник задействует подлинных профессиональных и технических навыков, тем мощнее и отчетливее в его работах звучит противопоставление смерти. Асимптота дуги, стремящейся к недостижимой вертикали — символ, помещенный в произведение «Формула» (2011), прямо пропорциональна градусу ложь-

[1] *Маркузе Герберт.* Советский марксизм. Нью-Йорк: Columbia University Press, 1958.



Адриан Гении

ЭТЮД К ПОХОРОНАМ ДЮШАНА III
2001. Коллаж на бумаге

Александр Пономарев

► **ФОРМУЛА**
2011

ного пафоса, содержащегося в творении Пономарева. Впрочем, Пономареву машин, или внеместных раскрашенных субмарин-игрушек, преследуемых трагедией своей никчемности, я предпочту Пономарева снов: того Пономарева, который окутал «Майя. Потерянный остров» в дым сигнальных ракет, дабы изъять его из Ледовитого океана и изменить географическую карту; Пономарева, в своих видеоработах приходящего в экстаз от магических ледовых ландшафтов, где мы с вами никогда не окажемся. А все эти объекты, машины, внедренные в выставочное пространство, все жесты и ухищрения — лишь оправдание самым ранним его видениям, еще сохраняющимся в рисунках. Найденный в последних симбиоз технического и вымышленного вдохновляет меня больше, чем реализованные проекты. Это готовые планы приключений.

Типично русской является сама идея, что энтропию можно победить. Такова диалектическая антитеза предположению, что революционный проект, вечно рвущийся вперед, может быть реализован в утопическом будущем. Предотвращение энтропии предполагает наличие перспективы, подобной Божественной, направленной из конца времен. Однажды адмирал Нельсон приставил телескоп к слепому глазу и воскликнул: «Не вижу кораблей». Своей инсталляцией Пономарев переворачивает телескоп. Но он вовсе не Бог, смотрящий через огромный временной тунель на мелочную будничность человеческой жизни, движение, «искусство». Со знатным бахвальством Пономарев останавливает энтропию на недолгий период очередного Венецианского карнавала: тщетная попытка добиться окончательной победы.

ВЕНЕЦИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО
В ГРАВЮРАХ ВЛАДИМИРА НАСЕДКИНА

Андрей Толстой

ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ПРИЗРАЧНОСТЬ И плотность культурных слоев Венеции, уловленные «Венецианскими строфами» Иосифа Бродского, стали темой и нервом нового художественного проекта Владимира Наседкина: 16 стихов и 16 гравюр, сложившихся в книгу пронзительной откровенности и ясности художественного высказывания.

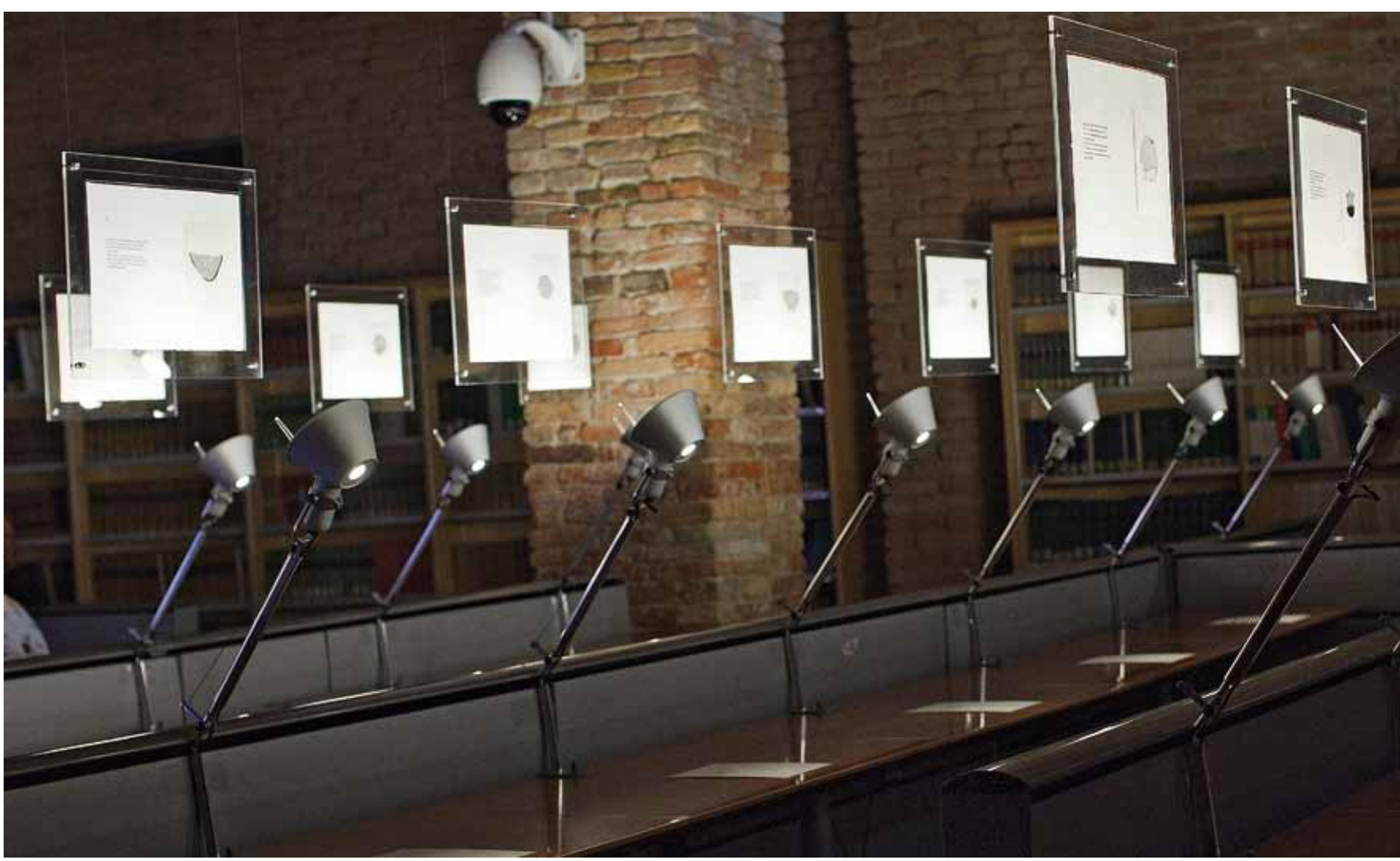
Жанр книги художника (Livre d'Artiste) недаром привлекает мастеров актуального искусства. Есть известная провокативность и особый творческий искус в задаче создать в традиционной, если уже не археологической, книжной форме собственный артефакт, становящийся автономным художественным объектом. Книги с поэтическими текстами, предоставляя большее поле для импровизации, занимают в этом кругу особое место. Подход Владимира Наседкина, художника аналитического склада, исключает это искушение свободой. Предпочитая «парению в эмпиреях» вдумчивый, ответственный путь, соотносящий собственный визуальный опыт с мировой художественной традицией, он не просто создает свой пластический ряд в pendant к стихотворному оригиналу, но и сопрягает их множеством хоть и не буквальных, но от того не менее убедительных связей и аллюзий.

Это отчетливо заявлено уже в выборе техники. Гравюра на дереве появилась на заре XV века именно на венецианских берегах. Мастерски используя ее богатые возможности в передаче тональных переходов цвета, позволяющие передать «фактуры» неба, воды и земли, худож-

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ

Владимир Наседкин

► ИЗ ЦИКЛА «ИЛЛЮСТРАЦИИ К ВЕНЕЦИАНСКИМ СТРОФАМ И. БРОДСКОГО»
2011. Ксилография

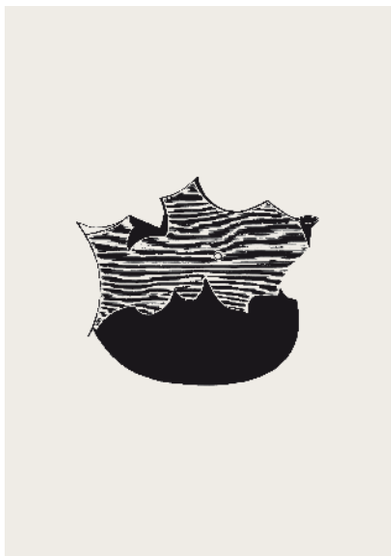


ник намеренно остается в рамках черно-белой палитры. В серебристом тоне гравюр возникает та узнаваемая венецианская дымка, та влажная взвесь, что обволакивает этот город, стирая на удалении многоречивые подробности его фасадов и яркую цветность жизни его улиц и площадей. Рукотворные штрихи и естественный рисунок самшита образуют чреватый многими ассоциациями ландшафт, и даже случайные дефекты дерева художник превращает в изящное напоминание, намек, за которыми считываются то венецианский городской силуэт с абрисами церквей и соборов, то неожиданно возникающие и растворяющиеся, словно призраки, контуры летящей чайки или одинокого гондольера.

Однако при всей органичности исполнения и фрагментарности образов гравюры Наседкина начисто лишены случайности. Все элементы четко отделены друг от друга контурными линиями и сопоставлены по контрасту, как негатив и позитив. Композиции подчеркнуто структурны и минималистичны, что сближает их с хорошо известными, не раз выставлявшимися и приобретавшимися музеями Европы и Америки сериями его гравюр «Берег моря» (1994) и «Хакасия» (1991–1992). Выполненные в той же технике, они уже почти двадцать лет назад заявили об особой авторской манере работы на торцовых досках, позволяющей в абстрагированной, обобщенной форме передавать не только водную гладь, зыбь на ее поверхности, но и угадывать силуэты, ассоциирующиеся с ритуальными рисунками древних пещер. Но главное их родство с нынешним проектом состоит в том парадоксальном на первый взгляд умении художника, во многом определяющим по сей день его творческое лицо и место в современном художественном процессе, — сочетать метафорическую созерцательность с точной, практически топографической «привязкой к местности». В данном случае гравюры передают авторское видение особого пространства Венеции — одновременно физического и умозрительного, сегодняшнего и вневременного, того уникального пространства, которое существует только здесь — на границе земли, неба и огромной водной глади.

Из этого единства метафоричности и топографической точности возникает ощущение погружения в материковые пласты культуры конкретного genius loci, которые переживаются как личный опыт.

Пожалуй, именно здесь возникает то родство, что прочно связывает гравюры, созданные под впечатлением «Венецианских строф», со стихотворным текстом и позволяет говорить всерьез о художественном проекте как о книге. Иосиф Бродский — один из самых трудных авторов для прямых визуальных параллелей, недаром большинство иллюстраций к его текстам (может быть, только за исключением собственных) нельзя признать хоть в какой-то степени убедительными. Но работы Наседкина и не балуют прямыми аллюзиями. Просто в их броских силуэтах и контурах, подчеркнуто вдруг возникающих из серебристого марева гравюрных листов, есть та же острота и обнаженность взгляда, что и у поэта, некогда выхватившего и накрепко запечатлевшего в слове и «мокрую коновязь пристани», и «скрипичные грифы гондол», и «золотую чешую всплывших в канале окон». При этом как в строфах, так и в гравюрах именно конкретика играет роль метафор, из-за чего утрамбованный культурной памятью и шумный поныне город превращается в загадочный континент, почти такой же, как Антарктида в проекте Александра Пономарева «Первая биеннале современного искусства в Антарктиде», в рамках которого «Венецианским строфам» Владимира Наседкина впервые суждено увидеть свет. Но опять-таки значимо и важно, что книга начнет свой путь именно во все и всех обнимающей Венеции, соединяющей несоединимое, как это происходит во вдохновленных ею мирах выдающегося поэта и великолепного художника.



МИР ПРИНАДЛЕЖИТ ХУДОЖНИКАМ

Виктория Хан-Магомедова

Миллиардер Франсуа Пино отметил пятилетие с момента открытия музея в палаццо Грасси в Венеции двумя выставками, приуроченными к 54-й Венецианской биеннале: «Мир принадлежит вам» в палаццо Грасси и «Похвала сомнению» в Таможне. Эти яркие художественные события означают также и новую фазу программирования выставочной деятельности на обеих площадках. В палаццо Грасси сделан акцент на природной основе жизни и искусства, объекты выставки представлены как естественное событие. Пространство Таможни предназначено для презентации коллекции Пино и ориентировано на выставки, работающие как постоянные экспозиции в крупных мировых музеях искусств.

Томас Хаусиго

ЧЕЛОВЕК В УГНЕТЕННОМ СОСТОЯНИИ
2010–2011. Инсталляция (Палаццо Грасси)
© T. Housego by SIAE 2011. Предоставлено художником и L&, Лос Анджелес. Фото Джулиа Холдуэй

Жоана Васконселос

► ЗАГРЯЗНЕНИЕ
2008–2010. Инсталляция (Палаццо Грасси)
© J. Vasconcelos by SIAE 2011 DMF, Lisbonne
Собрание Atelier Joana Vasconcelos
Собрание Galerie Nathalie Obadia

СЕГОДНЯ В МИРЕ ИСКУССТВА БОЛЬШЕ не существует единого художественного центра. Крупные арт-центры появились в США, Африке, на Дальнем и Ближнем Востоке, странах бывшего советского блока. Для мировой арт-сцены характерны плодовитость, многообразие, номадизм.

В известной мере цель выставки «Мир принадлежит вам» — показать эти тенденции, презентованные в произведениях художников разных поколений и происхождения, использующих различные средства и материалы, отношение авторов к истории, реальности, к осознанию своей идентичности. По идее куратора Каролины Буржуа, выставка не акцентирует национальность или место происхождения художника, скорее ориентируется на способ выстраивания отношений с Другим. Участники стремятся отразить головокружительный ритм изменений в современном мире, привлекая для этого разные сферы знания. Выставка дает зрителям новое понимание современного общества через осмысление представленных произведений 40 художников с 4 континентов (Китай, ЮАР, Франция, Италия, Япония, Иран, США, Россия…). Художники отзываются на происходящие в мире события, предлагают интерпретации, высказывают оригинальные точки зрения и возможные решения напряженных ситуаций, конфликтов, а также надежду человека на лучшее будущее.

По замыслу организаторов и куратора выставка высвечивает важные проблемы современной истории: разрушение содержания привычных символов, сохранение идентичности и расплата изоляцией; рост насилия и духовность, соседствующие в глобализованном мире. В экспозиции работы каждого художника помещены в отдельное пространство, однако благодаря открытому плану выставки эти ячейки не отделены друг от друга, позволяя зрителям рассматривать произведения с разных точек зрения.

«Человек в угнетенном состоянии» Т. Хаусиго (этот художник был одним из открытий выставки) представляет собой фигуру человека, склонившегося над водой, которая начинает раскачиваться, когда кто-либо проходит мимо. Его можно воспринимать как символ веры в способность человека к состраданию.

В палаццо Грасси гигантский ястреб из стекловолокна и перьев Сун Юана и Пень Ю («Ожидание») воспринимается как метафора угрозы, исходящей от пикирующих хищников. Страх перед терроризмом в современном обществе воплощает и «Будда, окруженный талибами» Юань Йон Пиня.

Выставку открывает полиптих «Более странный, чем рай» (в духе «китайского эстампа» Яня Жечаня) Жаня Хуаня: в черно-белой пуантилистской манере выполнены портреты Хо Ши Мина, Мао и других лидеров компартии Китая.

Директор палаццо Грасси и Таможни М. Бетено сказал, что «выставка — также и способ продемонстрировать разнообразие коллекции Пино, более богатой, чем ее обычно представляли». И это действительно так. Картины, скульптуры, видео, инсталляции… Мультидисциплинарная коллекция Пино охватывает все формы современного искусства.

Одна из запоминающихся инсталляций — словно порожденный Апокалипсисом «Лес» Л. Грео из 36 деревьев, кальцинированных с помощью резины, погруженных в полумрак, освещенных искусственной луной. Пейзаж в духе Тима Бертона, тревожный, будящий эмоции.

Выставка демонстрирует не только мрачное видение мира художниками, во многих вещах присутствует юмор. Итальянский видеоартист Ф. Веццоли предлагает два смешных фильма, проецируемых на антресоль.

Эффектная скульптура «Загрязнение» Жоаны Васконселос рассказывает о сложных связях, неизбежно возникающих между культурами в глобализованном мире. Можно не относить к материалам искусства вязанные крючком скатерти, розовые ленты, венецианские маски с перьями, майки, ткани, занавески из разных стран. Но трудно не восхищаться творчеством использующей их португальской художницы Васконселош, «тонкой штучки», как именуют этого очень популярного автора в стране. На выставке беспорядочная мешанина из всего перечисленного, из текстур, материалов, сшитых вместе, гигантское, в ярких цветах тканое творение с щупальцами напоминает о вышедших из-под контроля мутирующих животных. Это странное существо безжизненно расположилось

на парадной лестнице, внедрилось между колоннами палаццо Грасси. В работе Васконселош мягкий и обволакивающий юмор сочетается с политическим осознанием проблем, связанных с загрязнением окружающей среды.

Поражают на выставке бесчисленные пересечения, дезинтеграция моделей и утопий, унаследованных от прошлого, как описаное Ф. Мосхири падение некоторых обществ. Об этом и картина А. Алаздани на тему средневековых пыток. А поэтические скульптуры Ф. Купата рассказывают о наивности, непосредственности человека.

Особенность экспозиции в том, что она включает больше работ африканских, китайских и ближневосточных художников, чем предыдущие выставки из коллекции Пино.

В экспозиции много вещей, требующих ремесленных навыков, скомбинированных из разных материалов, как, например, умирающий гигант Н. Хлобо (ЮАР) «Ingubo Yesizwe», что на его родном языке хьоса означает «шерстяное одеяло нации», сшитый из разных кожаных материалов, включая вещи, собранные на улицах Йоханнесбурга. Это творение напоминает о распространенной в народе хьоса практике использовать шкуры в качестве покрывал для погребения.

В другом зале можно увидеть два мерцающих ковра уроженца Ганы, живущего в Нигерии худож-

Лорис Грео

GUNPOWDER FOREST BUBBLE
2008. Инсталляция (Палаццо Грасси)
© Loris Greaud. Собрание Ивона Ламбера. © Palazzo Grassi. Фото Орч Орсениго Чемольо

Стертевант

ФЕЛИКС ГОНСАЛЕС ТОРРЕС. АМЕРИКА АМЕРИКА
2004. Инсталляция (Пунта делла Догана)
Коллекция Тадеуша Ропака, Париж–Зальцбург. Собрание Стертевант. © Palazzo Grassi. Фото Орч Орсениго Чемольо

Мэтью Дэй Джексон

СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ НА ЛУНЕ.
2010. Инсталляция (Палаццо Грасси)
Собрание Мэтью Дэй Джексона и Grimm Gallery, Амстердам. © Palazzo Grassi. Фото Орч Орсениго Чемольо

ника Эля Анацуи. Один сделан из рециркулирующих пробок ликерных бутылок, соединенных вместе с помощью медной проволоки.

Выставка хорошо выстроена с учетом психологии зрителя: после произведений, оказывающих немедленное воздействие на посетителя, расположены работы, требующие глубокого погружения и серьезного размышления. Как в картинах американца Дж. Уотериджа. Достойный наследник традиций Э. Хоппера, он сотворяет бескомпромиссный портрет современной Америки.

Весьма достойное впечатление производят работы, ориентированные на советское прошлое, в которых подчеркивается комплекс индивидуальной вины: А. Гени, Ф. Перро, С. Братков, Б. Михайлов. И значительные произведения известных художников не теряются в пространстве палаццо Грасси, как и вездесущая «Собака из шаров» Дж. Кунса, инсталляция «Мы» — двойной автопортрет дурашливного комедианта М. Кателлана, острая смесь гротеска и грязного юмора, а также произведения Х. Мураками, А. Боэтти.

Радостная надпись «Жизнь прекрасна» Мошири украшает одну из стен в залах палаццо Грасси. Однако приблизившись к ней, обнаруживаешь, что надпись сделана из воткнутых в стену 1242 ножей. Свидетельствует ли это о том, что в мире доминирует жестокость или красота? Решать зрителю.

Достоинство выставки в палаццо Грасси и в интернациональном мировосприятии художников, что важно сегодня, когда уменьшаются различия между работами художников с разных континентов, и в их произведениях изобретательно смешиваются разные традиции, средства, материалы, языки.

Две экспозиции «Мир принадлежит вам» в палаццо Грасси и «Похвала сомнению» в Таможне дополняют друг друга. На обеих демонстрируются произведения художников со всего мира. Многие никогда ранее не показывались на выставках из коллекции Пино. Если ключевые слова первой – космополитизм и открытость, то вторая исследует интроспекцию и сферу интимной деятельности человека, как в зрелищной инсталляции «Рокси» (1960) Э. Кинхольца, воспроизводящей публичный дом в Лас-Вегасе 1940-х, обозначенный несколькими скульптурами женщин со следами насилия.

В главном зале Таможни демонстрируются четыре монументальные скульптуры Д. Джадда. Выставка пропитана минималистскими идеями, что ощущается и в инсталляции из стеклянных блоков с вариациями синих теней «Хорошо и правдиво» американца Р. Хорна, (2009—2010). Повсюду можно встретить произведения фаворитов Пино: С. Гупта, П. Маккарти и Кунса, в которых ощутимы нарочитая непочтительность, чрезмерность и окультуренный китч.

Особенность выставки «Похвала сомнению» (куратор также Буржуа) в том, что исторические произведения, созданные 60 — 70 лет назад, хорошо сочетаются с новыми работами, в которых подвергается сомнению наша уверенность в своей идентичности и пересматриваются отношения между частным пространством и пространством произведения искусства.

Среди 20 художников выставки «Похвала сомнению» почти половина никогда не участвовали в предыдущих выставках коллекции Пино. В экспозиции представлены также новые произведения Ж. Мерету и Т. Труве, специально созданные для этого пространства.

Обе выставки работают до 2012 года.

[1] О 52-й Венецианской биеннале ДИ писал в №5 за 2007 год (С. 88–10). Материалы о 53-й биеннале в №4 (С. 58–71) и №5 (С. 46–65) за 2009 год.

[2] Диаграммы Венна (*Venn diagrams*) — общее название ряда методов визуализации и способов графической иллюстрации, широко используемых в различных областях науки и математики: теория множеств, теория вероятностей, эвентология, логика, статистика, компьютерные науки, «формальные нейронные сети» и др.; введены Джоном Венном, британским философом, математиком и логиком в 1881 году; показывают математические, теоретико-множественные или логические отношения между множествами или событиями.

Эль Анацуи

DEPLETION (ОПУСТОШЕНИЕ)
2009. Алюминиевые и медные провода, металлические пробки (Палаццо Грасси)
Jack Shainman Gallery, Нью-Йорк. © Фото Джон Беренс

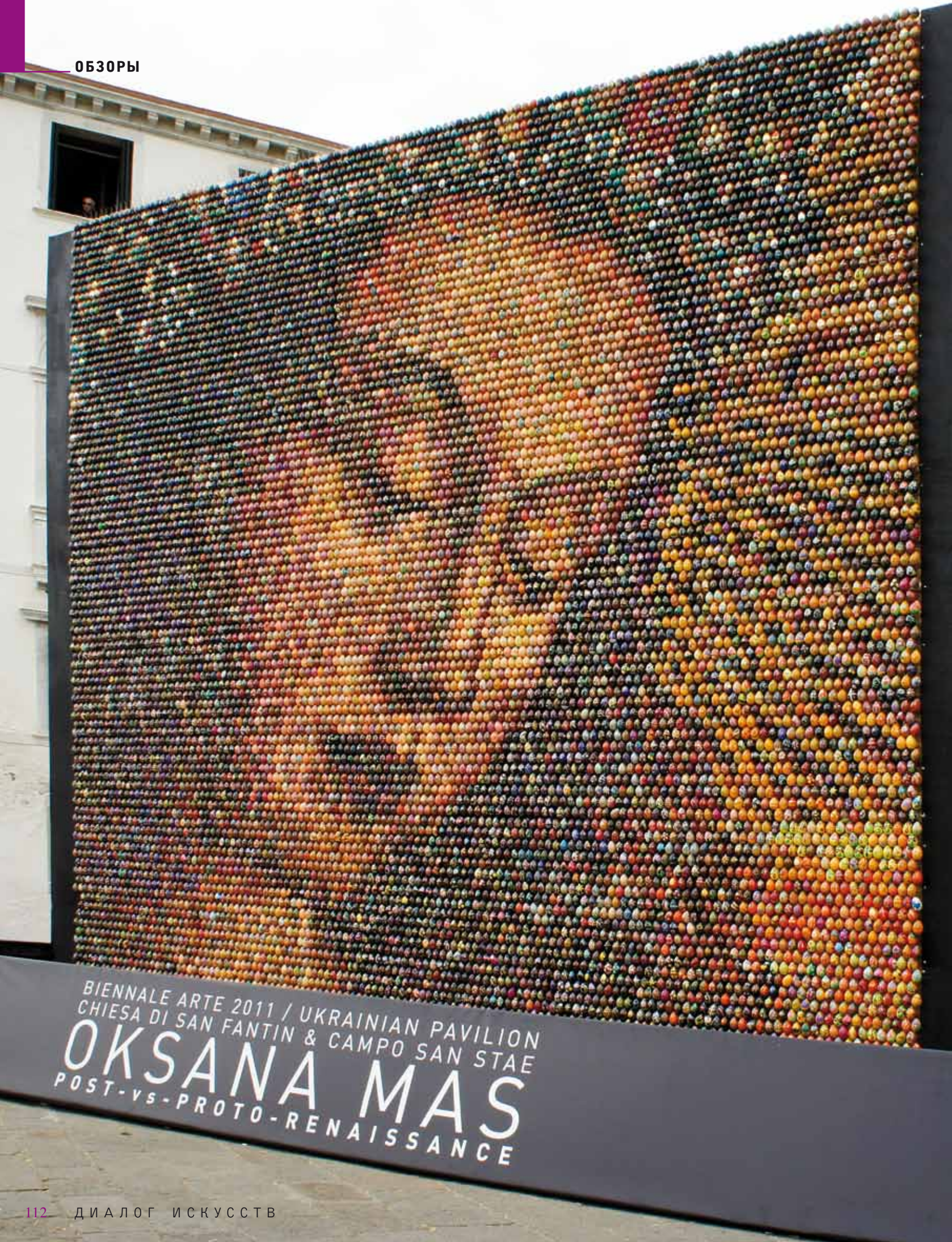
Дэвид Хаммонс

ВЫСОКИЙ УРОВЕНЬ КОШЕК
1998. Барабаны, таксидермия (Палаццо Грасси)
© David Hammons

ДЫМОВАЯ ЗАВЕСА
1990–1995. Железо, занавес, проволока, сигареты (Палаццо Грасси)
© David Hammons

Джефф Кунс

ВИСЯЧЕЕ СЕРДЦЕ (КРАСНОЕ/GOLD)
1994–2006. Нержавеющая сталь с цветным покрытием (Пунта делла Догана)
© Jeff Koons. © Palazzo Grassi.
Фото Орч Орсениго Чемольо


BIENNALE ARTE 2011 / UKRAINIAN PAVILION
CHIESA DI SAN FANTIN & CAMPO SAN STAE
OKSANA MAS
POST-vs-PROTO-RENAISSANCE

стр. 98 ◄

Российские зрители традиционно проявляют интерес к павильонам стран СНГ.
За пределами основных площадок биеннале выставки национальных павильонов оказываются в диалоге уже не столько с основным проектом и павильонами других стран, а с параллельной программой биеннале.
Так павильон Грузии, которую представляла известный грузинский скульптор Тамара Квеситадзе, которая живет и работает в США, находясь по соседству с выставкой «Scotland+Venese 2011» номинанта премии Тернера Клары Блэк в палацо Пизани.
Азербайджан в палаццо Бенцони показал проект «Родственники из Баку», объединивший работы азербайджанцев: Зейгама Азилова из Великобритании, Ханлара Гасымова и Аги Усеинова из США, московской художницы и галериста Айдан Салаховой, а также Алтая Садыхзаде и Михаила Абдурахманова из Баку.
В палаццо Пападопуло, как обычно, разместился «Пинчук-арт-центр», но не с национальным павильоном Украины, как прошлые годы, а со сборной первой международной молодежной премии «Future Generation Art priz for Venice». Экспозицию составили 19 проектов художников из 17 стран.
Украину же представляла Оксана Мась, собравшая необычное мозаичное панно — копию Гентского алтаря братьев Ван Эйк — из 3 840 000 деревянных яиц, расписанных людьми из 42 стран — профессионалами и любителями, среди которых есть и заключенные, изобразившие совершенные ими грехи. Четыре панно (самое высокое из них — 12 метров) разместились в венецианской церкви Сан-Фантин, три — на площади Сан-Стае. Это один из тех проектов, которые увидят не только арт-туристы, но и те, кто даже не планировал смотреть в Венеции актуальное искусство.

Оксана Мась

POST-VS-PROTO-RENAISSANCE
2011. Площадь Сан-Стае, Венеция.
Фото: ДИ/Ирина Сосновская

ТРИ «ИНКАРНАЦИИ» MUMOK

Юлия Абрамова

MUMOK сегодня — это государственный музей, коллекция его, представляемая в тематических выставках в залах современного музейного здания в центре Вены, состоит из 9 тысяч произведений западного искусства XX века. MUMOK — новая институция, единственный из девяти федеральных музеев Австрии, основанный не кайзером, а народом альпийской республики.

В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ СИСТЕМЕ музей современного искусства — в первую очередь место для общественных дискуссий. Музей же современного искусства с государственным статусом, пусть в его уставе и не записано «осуществлять государственную политику в сфере искусства», де-факто площадка, на которой демонстрируются приоритеты страны в области нематериальных ценностей. Ведь, поскольку публично и серьезно рассуждать о нравах и нравственности в западном обществе прилично лишь в политкорректном тоне, лишь выставки современного искусства — своеобразный способ проводить если не коррекцию, то хотя бы ревизию морального состояния общества. Помимо этого, именно коллекция государственного музея формирует национальный канон искусства, выставки в «главном» музее страны подтверждают «признание на родине» художника, а выездные выставочные проекты формируют имидж страны.

Венский MUMOK — Музей современного искусства — фонд Людвига — классический пример музея, через историю, коллекцию, выставочную и кадровую политику которого можно проследить отношение страны к себе и к миру. Полувековая история музея — не одна, а целых три истории с тремя же названиями, тремя адресами и музейными концепциями.

Сегодня музей располагается в центре туристической Вены, в Музейном квартале, между дворцовым комплексом и главной шопинг-стрит Мариахилфесштрассе. В начале 1960-х годов, когда история музея лишь начиналась, место ему было отведено более периферийное.

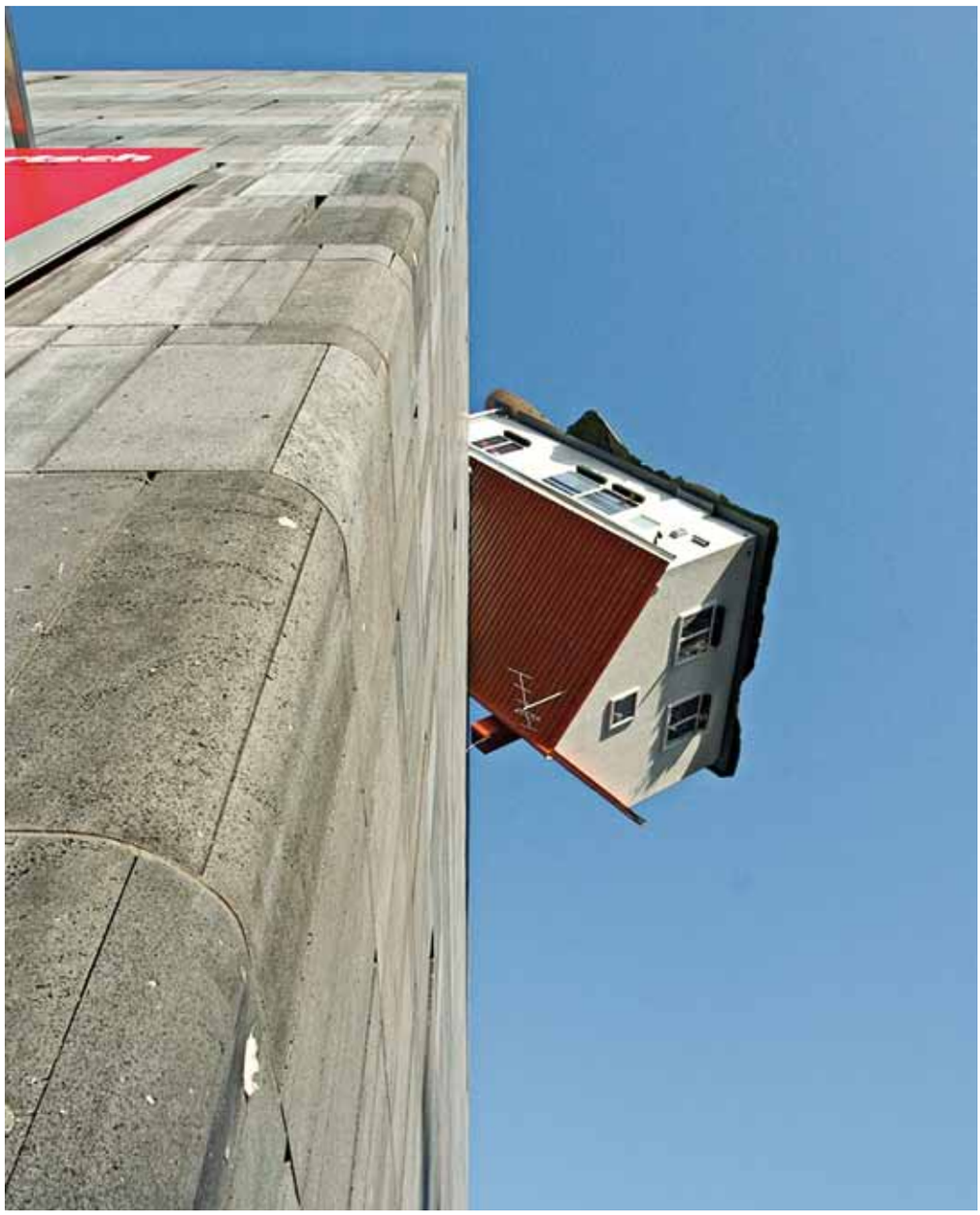
Побудительным мотивом для создания музея современного искусства было намерение молодой республики соответствовать новому статусу страны с демократическими ценностями, не имеющей ничего общего с нацистским режимом и его преступлениями. Поэтому основание музея современного искусства наравне с созданием Музея Зигмунда Фрейда, Мемориалом жертвам войны и фашизма, Еврейским музеем было призвано подкреплять демократическое самосознание нации и служить средством распространения новых ценностей.

Не удивительно, что создание музея поручили Вернеру Хофману, молодому искусствоведу, который был известен не только благодаря своим исследованиям искусства XIX века, но и разоблачением пронацистских работ своего коллеги в период их совместной работы в галерее «Альбертина» Нанса Зелдмайера.

Хофман предложил концепцию музея, которая стала мейнстримной лишь в начале XXI столетия, в середине века XX это была инновация. Во-первых, он отказался от термина «Modern Art» в названии музея, хотя привязываться к искусству модерна и держаться его границ в конце 1950-х было вполне естественно. Вместо этого новая институция получила название «Музей XX века», в обиходе превратившееся в «20-й дом». Во-вторых, Хофман исходил из понимания искусства как комплексного, междисциплинарного феномена. Поэтому музей стал не только выставочной площадкой, но и экспериментальной зоной для смежных дисциплин — дизайна, музыки и кино.

Новому музею отвели национальный выставочный павильон, спроектированный архитектором Карлом Шванцером для «Expo 58». По окончании выставки в Брюсселе конструкция из стекла и металла была перемещена в Вену и адаптирована для нужд музея в парке Швайцергарден.

Первоочередной и довольно трудной задачей для команды музея стало создание коллекции с нуля. Вторая мировая война перетрясла и перекроила как частные, так и государственные собрания во всей Европе, спровоцировав утечку коллекций в США. К тому же большая часть искус-



Эрвин Вурм

HOUSE ATTACK
2005. Инсталляция на фасаде музея
© MUMOK

◄ ЗДАНИЕ МУЗЕЯ MUMOK В МУЗЕЙНОМ КВАРТАЛЕ
© Wolfgang Simlinger

ства, что предстояло приобрести для музея, еще несколько лет назад пребывала в Австрии в статусе дегенеративного. В такой ситуации рассчитывать на быстрое обзаведение шедеврами не приходилось. Поэтому Хофман, исходя из того, что история искусства — далеко не только история признанных шедевров, приобретал для музея произведения художников второго ряда и «средние» работы мастеров модерна.

Коллекция, в которой абстрактное искусство было представлено лишь Франтишеком Купкой, а сюрреализм Роберто Маттой, не в полной мере отвечал негласному стандарту Grand Narrative западного искусства, но тем не менее давал представление о его главных феноменах, тем более что молодой музей использовал коллекцию лишь как подспорье своей активной выставочной деятельности для объяснения истоков искусства сегодняшнего дня. Организованные музеем международные выставки, посвященные новым формам искусства, такие как «Pop etc.» (1964), «Кинетика» (1967), «Скульптуры и объекты» (1968), не только знакомили зрителей с неизвестными ранее феноменами, но и попутно встраивали молодых австрийских художников в международный контекст.

Пришедший на смену Хофману директор Альфред Шмеллер значительно расширил рамки понятия «музейное искусство». Помимо искусства классического модерна в музейном пространстве появился фолькс-арт Восточной Европы, комиксы и творения детей. На этом, однако, либерализация музейного пространства не закончилась. Под руководством Шмеллера были разработаны и введены специальные программы для детей и молодежи, что стало основой сегодняшней обширной деятельности музея по работе с молодой аудиторией.

Переломным для музея стал 1977 год, когда в венском Кунстлерхаузе состоялись показы работ из собрания немецких коллекционеров Ирэны и Петера Людвиг и тогдашний министр культуры и науки от социал-демократов Херта Финберг начала переговоры о получении музеем коллекции в долгосрочное пользование. Переговоры увенчались успехом, и уже в 1979-м более ста произведений, в том числе работы Пикассо, Клее, Пикабиа, Базелица, Уорхола, Раушенберга, Рихтера, Бойса, Бэкона и многих других художников были переданы музею.

Появление в собрании работ первого ряда выдвинуло музей на новый уровень, и правительство республики решило махом довести музей до международного статуса. Дополнительные ассигнования позволили в том же 1979 году купить у немецкого коллекционера Вольфганга Хана более 400 произведений интернационального искусства, в том числе работы Кристо, Нам Джун Пайка, Капроу, Сегаля. Объединенные в блоки «Классический модернизм», «Новый реализм», «Флюксус» и «Венский акционизм» работы из коллекций Людвига и Хана и до сегодняшнего дня остаются основным ядром собрания музея.

Коллекция, стремительно приобретшая серьезный статус, потребовала нового пространства. Им стал дворец Лихтенштайн, большое представительное здание в стиле барокко, идеально соответствующее представлениям венцев о музее. Княжеская семья вывезла находившуюся в нем коллекцию старых мастеров в Вадуц еще в 1948 году, и летняя резиденция в девятом округе пустовала. С новым адресом появилось и новое название – Музей современного искусства (Museum of Modern Art), торжественно открытый в 1979 году.

А уже в 1981-м статус коллекции опять изменился. Людвиги безвозмездно передали 128 произведений специально для этой цели созданному

Австрийскому фонду Людвига. Передача произошла на том условии, что австрийское правительство обязывалось в течение 15 лет выделять 10 миллионов шиллингов как на содержание, так и на пополнение собрания фонда.

Новая коллекция и новое пространство перевели музей в более высокую лигу музейных институций. Концепция выставочного пространства как белого куба еще не считалась обязательной для музея международного класса, и занявший пост директора Дитер Ронте, не смущаясь расписными потолками и мраморными каминами дворца, развернул широкомасштабную выставочную деятельность. На протяжении последующих десяти лет в бывшей летней резиденции выставки из лучших мировых коллекций чередовались с амбициозными кураторскими проектами, а персональные экспозиции европейских и американских художников сменялись попытками осмыслить текущий художественный процесс на выставочной практике. Музей, опираясь в основном на исследования собственных научных сотрудников, иногда работал и с приглашенными кураторами, в том числе и с Харальдом Зееманом, чьи три проекта были показаны в музее, включая легендарную выставку «Les Machines Cilibataires».

С падением Берлинской стены Австрия переместилась с окраины западного мира в самый центр — место встречи Востока и Запада. Западные музеи стали скупать искусство художников посткоммунистической Европы, а выставки неофициального искусства бывших соцстран перестали быть редкостью, в том числе и в Вене. В 1990 году в духе времени директором музея был назначен куратор родом из Венгрии Лоран Хэнж. В своей выставочной политике Хэнж старался избегать представления искусства из стран бывшего восточного блока в рамках постколониального дискурса, и не ограничивался декларациями об отсутствии эстетических и смысловых иерархий в искусстве. За десятилетие его руководства Илья Кабаков, Комар и Меламид, Роман Опалка, Недко Салахов, Станислав Колебал, Карел Малич, Милан Книжак, Мирослав Балка, Катаржина Козыра и многие другие были представлены австрийскому зрителю, а их работы вскоре составили значительную часть коллекции музея. Та же часть коллекции, что находилась в ведении Австрийского фонда Людвига, значительно расширилась за десять лет как за счет приобретений, так и дарений, в том числе анонимных. К десятилетнему юбилею фонда Людвиги передали ему еще сто работ, и в благодарность за такой широкий жест музей был переименован в Музей современного искусства — фонд Людвига, сокращенно МУМОК.

К сожалению, выставочная политика Хэнжа не нашла понимания ни у публики, ни у венской критики. Посещаемость музея катастрофически снизилась, а учитывая, что новая правительственная реформа требовала от музеев увеличение самофинансирования, то есть в том числе роста продаж билетов, было понятно, что без существенных изменений музею не обойтись. Хэнж добровольно ушел в отставку, критикуя и культурную политику правительства, и консерватизм художественной общественности, и рост правых настроений в стране. На следующие десять лет пост директора занял Эдельберт Кеб, при котором начался тот МУМОК, который знает сегодняшний зритель.

Третья и пока последняя «инкарнация» музея связана как с назначением нового директора, так и с обретением нового здания в историческом и коммерческом центре Вены. Своим перемещением из девятого округа в центр музей обязан протестному гражданскому движению, а не только политике властных органов. Дело в том, что подлежащие реконструкции бывшие имперские конюшни, где сегодня помимо МУМОКа располагаются более 25 художественных организаций, предполагалось после реконструкции отдать под бутики и элитное жилье. Лишь активные протесты венцев заставили город отказаться от чисто коммерческих планов и отдать это завидное во всех отношениях место современной культуре и искусству.

Музей воспользовался этим счастливым поворотом и постарался сделать современное искусство настолько заметным, насколько это позволяли архитектурно-охранные нормы. Выполненное архитектурным бюро «Ortner&Ortner» здание музея с первого взгляда выдает его назначение, ведь только в такой лаконичной упаковке принято эффектно подавать визуально неоднородное искусство. Громоздкая прямоугольная глыба здания из серой базальтовой лавы с выгнутой крышей аккуратно поставлена между бывшими конюшнями. Благодаря своему темному цвету здание МУМОКа гораздо больше бросается в глаза, чем его почти такой же громоздкий сосед — Музей Леопольда. Однородная гладкая поверхность внешних стен «работает» внешним выставочным пространством, на них то проецируются изображения, например, бегающих мышей (выставка Питера Коглера), то располагаются объекты (так был прикручен перевернутый дом — выставка Эрвина Вурма). Здание музея стало поводом для дискуссий в городе, исключительно трепетно относящемся к своему архитектурному облику. Но тревоги защитников старины оказались беспочвенными. Спланированный не без претензии на роль новой архитектурной и культурной доминанты в историческом центре музей в итоге не слишком-то виден за барочными стенами квартала, и тон вокруг площади Марии-Терезии, как и сто лет назад, задают здания-близнецы Музея естественной истории и Музея истории искусства, памятники имперского величия.

Интерьеры музея также заранее предсказуемы. Это легко трансформируемые белые залы — идеальная нейтральная среда, не дающая поводов для лишних смыслов. По замыслу архитекторов музей — в первую очередь место для выставок, поэтому остальные зоны для посетителей — сувенирный магазин и кафе — рассчитаны лишь два десятка посетителей, что, впрочем, не создает людям неудобств, ведь весь музейный квартал — это зона коммуникации.

Едва музей въехал в свое новое здание в Музейном квартале, Кеб заявил, что четырех с половиной тысяч квадратных метров выставочной площади может быть и достаточно для временных выставок, но не для постоянной экспозиции, ведь только чтобы выставить скульптуры и инсталляции, музею нужно в полтора раза больше площадей. А поскольку в начале 2000-х всеобщий экономический подъем вызывал оптимизм и в сфере культуры, вполне можно было ожидать, что Австрия ста-

нет одной из стран, делающих ставку на развитие амбициозных проектов в культурной индустрии.

По мнению Кеба, музей должен получить дополнительные площади, а до тех пор постоянно растущая коллекция будет показываться частями, в разных фокусах. «Фокус» — это название программы показа постоянной коллекции. От абстракции до акционизма различные феномены искусства XX века рассматриваются с разных перспектив и представляются зрителю в тщательно проработанном контексте. Названия этих проектов говорят об их содержании: «Современники. Революции в искусстве и науке в 1890–1935», «Живопись: процесс и экспансия с 1950-х и до сегодняшнего дня», «Расширение сознания. Перформансы и эксперименты с телом ок. 1968 г.», «Концепция. Действие. Язык. Венская Группа, Венский акционизм, Концептуальное искусство, Флюксус и поп-арт».

Вторая линия проектов связана с музеем как с местом, где делается искусство. Проект «Завод» («Factory») — площадка для проектов, выполненных специально для МУМОКа. Работы как молодых, так и уже известных художников выставляются в течение двух месяцев в зале Завода на нижнем уровне здания. Среди участников проекта уже побывали Зоуи Леонард, Руна Ислам, Питер Дитмер, Маркус Хумер, Камен Стоянов, Томас Деманд, Агнешка Калиновска. Многие произведения после выставки остаются в коллекции музея. Ведь, несмотря на дефицит выставочных площадей, государство вплоть до последнего времени продолжало субсидировать пополнение собрания музея, следуя пролонгированным договоренностям с Людвигами, сумма, выделяемая для этого, в ценностном выражении не изменилась за 25 лет и в евро составляла 1,27 млн в год. Помимо этого, организованный в 2005 году Попечительский совет музея также вносит вклад в формирование музейного собрания.

Главное же отличие МУМОКа сегодняшнего дня от Музея современного искусства прошлых десятилетий — проекты-блокбастеры, те, что своими афишами заманивают публику в музей. Пять штатных кураторов работают, чтобы четверть миллиона зрителей ежегодно посещали выставки. По данным исследований, большая часть приходит с установкой «не учите меня жить, сделайте мне красиво». Потребительский подход распространяется на все сферы жизни, культура не исключение. Музей, зарабатывающий значительную часть своего бюджета сам, вынужден уступать интересам публики, ориентируясь на зрелищность проекта в первую очередь. Рекордсменами по посещаемости стали персональные выставки Бригитты Кованц, Сая Твомбли, Эрвина Вурма, Питера Коглера, Марии Лассниг и групповые выставки «Китай — на встречу с реальностью», «Меняя каналы. Искусство и телевидение 1963–1987». Выставки, серьезно исследующие проблемные зоны современности, как, например, «Gender Check. Гендерное искусство из Восточной Европы», пользовались гораздо меньшим зрительским успехом, и соответственно они составляют незначительную часть выставочной программы музея.

В сентябре этого года музей будет отмечать пятидесятилетний юбилей. Он встретит его с новым, шестым директором. Каролу Краус выбрали из 33 кандидатов, среди которых были и кураторы с мировыми именами, как, например, Даниель Бирнбаум, и многие видные деятели венской артсцены. Однако министр культуры и образования Клаудиа Шмит предпочла Краус, видя в ней «потенциал по выведению музея на новый уровень». Бывший директор музея в Баден-Бадене Краус происходит из семьи немецких коллекционеров и обещает интенсивно работать не только с собранием музея, но и с частными коллекциями. В отличие от своего предшественника она не считает необходимым расширение музея на другие площадки, тем более что на фоне мирового кризиса новый округ Donau City (аналог парижского Дефанса), где Кеб активно «выбивал» музею место, потерял значительную часть своей привлекательности. Помимо этого Краус не собирается торопиться с новыми закупками, а хочет сконцентрироваться на более активной презентации коллекции музея.

Пока новый директор работает над своей первой выставкой в Вене и полувековым юбилеем, зритель готовится, как всегда, считывать отражения реальности в визуальных образах и по-новому расставленных акцентах.

ВЫСТАВКА ПИТЕРА КОГЛЕРА
2008. © MUMOK

◄ **GENDER CHECK**
Выставка «Гендерные роли в искусстве Восточной Европы»
© MUMOK

ОДИН–НОЛЬ В ПОЛЬЗУ ДИЗАЙНА

Виктория Хан-Магомедова

«ПОСЛЕ ПРЫЖКА В ПУСТОТУ» Зениты Комад, «Пешком или быстрее» Георга Дриндла, «Собачий стул» Штефана Загмайстера, «Ферма живых странностей»… Столь необычные названия работ, раскрывающие или затуманивающие смысл, свидетельствуют о разнообразии поисков их авторов и обещают любопытную экспозицию.

На выставке «Австрия, давай! Австрийское искусство сегодня» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева представлены произведения 18 художников, знаменитых и недавно заявивших о себе: Йоханна Браун, Франц Вест, Эрвин Вурм, Гейдулф Гернгросе, Гюнтер Доменig, Отто Мюль… Это ответная выставка. Восемь лет назад в Музее прикладного искусства (МАК) в Вене проводилась выставка «Davaj! Русское искусство сегодня». Куратор Петер Ноевер, бывший директор МАК, неутомимый экспериментатор, придумал оригинальную концепцию выставки.

Отличительная особенность экспозиции — нарушение границ дизайном, другими искусствами, а также архитектурой, модой, медиа и отсутствие жестких принципов в экспонировании. Обаяние выставки — в непосредственности, показе свежих работ (Дриндл, Нильбар Гюрес), иногда специально приспособленных для залов казаковского особняка.

Многие участники с легкостью преодолевают границу между искусством и жизнью, порой вызывая недоумение, раздражение или удивление зрителей. Это непривычное, странное искусство — попытка авторов найти новые способы воплощения актуальных идей современности. Выражают ли эти произведения дух Австрии?

Вот железный кружевной орнамент на полу («Без названия») Франца Графа. Ботаник, анатом, поэт, он находит подходящие формы для своих работ, спонтанно аранжируя живописные, скульптурные, фотографические композиции, опираясь на свою систему свободного комбинирования, смешивания, наложения разных элементов. Есть некая двойственность в его пространственных композиционных решениях. И кажется безуспешной попытка разгадать их истинный смысл.

Ветеран австрийской художественной сцены 86-летний Мюль представлен на выставке двумя поздними картинами и видео «Чертовка». Бунтарь и экспериментатор, один из представителей венского акционизма, участник совместных акций с Г. Ничем, Г. Брусом, автор знаменитого проекта «Коммуна Фридрихсхоф» (действовала до 1991), он постоянно выступал с протестами против общепринятых норм жизни. Его картины с грудастыми ню напоминают работы новых реалистов или представителей арте повера. Но они более зрелищны, напряженны, тревожны, эротичны. В видео появляется героиня, ухмыляющаяся, агрессивная: то ли языческая богиня, то ли путана. Жаль, что демонстрируются поздние работы Мюля, увы, не дающие представления о силе его дарования.

Карола Дертниг с увлечением и азартом сотворяет эффектные картины из исторических документов, фото, отрывков текстов («Ширма 12 художников. 12 коллажей»). Абстрактные скульптуры Манфреда Вакольбингера «держат» пространство, образуя внутри сложные пространственные соотношения, и, возможно, являются смысловым ядром экспозиции. Гюнтер Доменig — автор необычного дома из разных замысловатых деталей, напоминающего причудливый объект. Особенно эффектно и изобретательно освоил пространство одного из залов музея Дриндл, поместивший на стены зеркальную полосу, в которой отражаются 17 архитектурных моделей («17 перспектив горизонта») с многообещающими названиями: «История лавирования», «Пешком или быстрее», «Спор линий тока»… Он изощренно играет с отражениями, прослеживает связь между геометрическими композициями и трехмерными объ-

ектами. Это одна из самых завораживающих работ на выставке.

Большой раздел посвящен теме стирания границ между искусством и дизайном: это и проект «Венская кофейня», и абсурдистские музыкальные инструменты «Усиливатели собаки», и «Стол-пианино» дизайнерской группы «Walking Chair», а также работы Веста, Хельмута Ланга.

Наиболее солидно представлен Вест, всемирно признанный художник, получивший «Золотого льва» на 54-й Венецианской биеннале за вклад в искусство. Вест вырос и сформировался как художник в послевоенной Вене, где доминировали венские акционисты, шокировавшие зрителей садомазо перформансами. В 1980-е появились его первые пластические работы, в которых использовались найденные предметы, бедные материалы, повседневные вещи, но без декларативности, свойственной творениям художников «бедного искусства» или реди-мейдам Дюшана. Простые суггестивные формы Вест покрывал слоем гипса, позже полиэстером. И получались причудливые конфигурации, напоминающие таинственные предметы культа или протезы. Эти скульптуры можно было постигать тактильно, как приспособления для тела, рассматривать как орнаменты или использовать как маски. По мысли автора они воплощают «неврозы нашего мира». Такие метаморфозы предметов в психофизические инструменты напоминают ритуалы венских акционистов Нича, Р. Шварцкоглера. Но характер «открытых работ» Веста иной. Эти объекты, продукт эксперимента и импровизации, оказываются законченными только в момент активного участия зрителя.

«Вещи из окружающего мира при специфических обстоятельствах входят в сферу искусства и становятся искусством», — говорит Вест. В работах художника ощущается ирония по поводу неприкасаемости искусства и традиционного ожидания от него чего-то сакрального. Как правило, культурные объекты в музее обретают определенную дистанцию, подчеркивающую их высокий статус. Особенность произведений Веста, напротив, в том, что к ним рекомендуется прикасаться. Ответ Веста на ограничения в традиционных музеях игровой и благородный. Зрителю предлагаются способы взаимодействия с произведениями.

Легенда дизайна Штефан Займастер, обладатель многих престижных международных премий, представил «Собачье кресло» с изображениями оскалившихся собак вместо ножек. Художник предлагает воспринимать произведение не только глазами, но и другими частями тела. В данном случае для этого надо сесть в кресло.

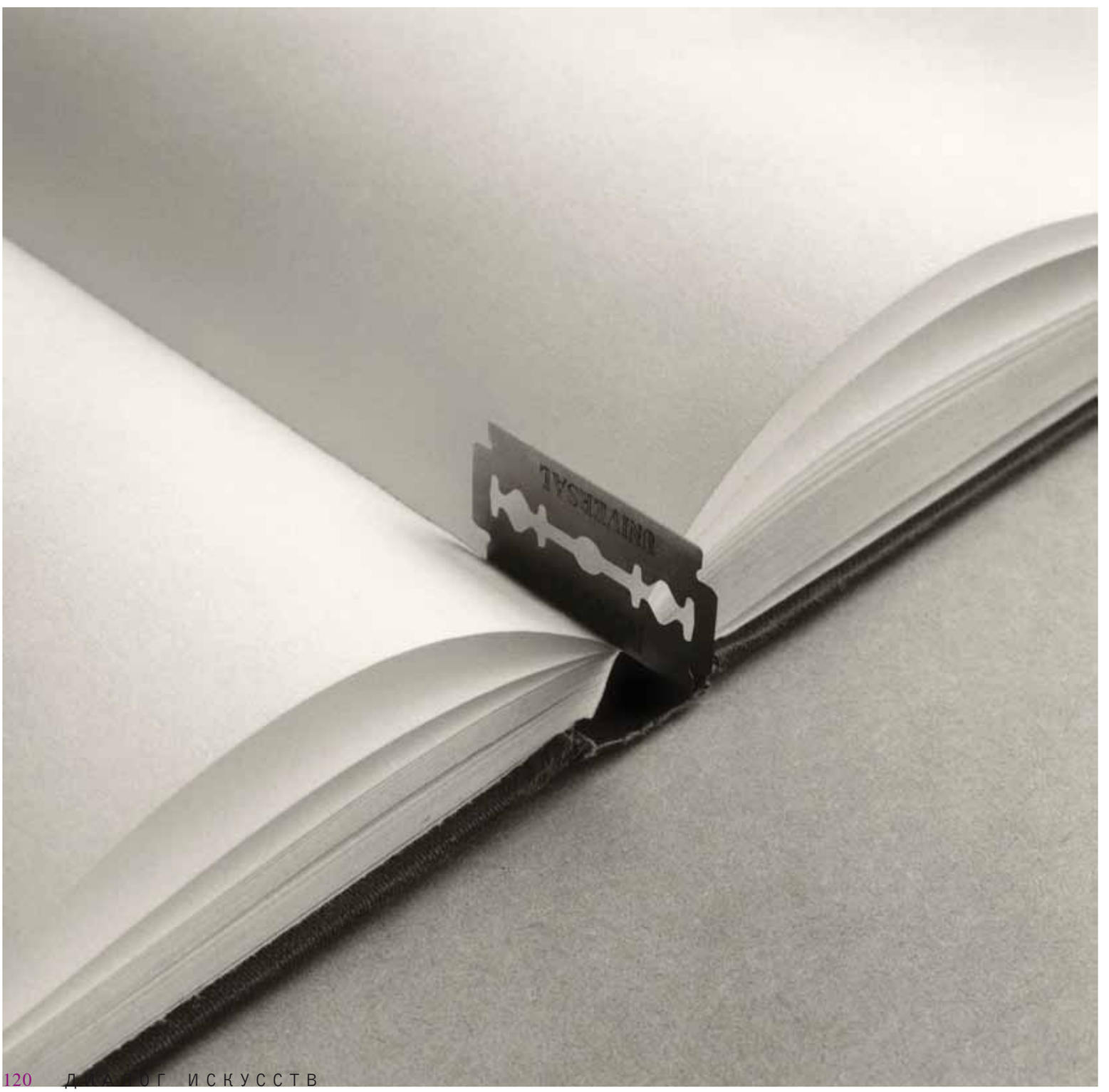
Ланг, один из модных дизайнеров нашего времени, оригинально проявил себя и в искусстве. Его первая международная презентация состоялась в 1986 году в Центре Помпиду. В 2005-м он ушел из моды и стал работать как художник. Ланг трансформирует артефакты и образы из собственной жизни, использует необычные материалы, превращая их в нечто неожиданное. В его работах, как и в дизайнерских вещах, ощущается внимание к деталям, формам, материалам, которые он разнообразно сочетает. На выставке представлена работа «Образы жизни» — две дубовые прямоугольные коробки заполнены смесью из овчины, покрытой смолой и краской. Эти землистые шероховатости, следы, трещины рождают противоречивые ассоциации, «в зависимости от вашего эмоционального состояния», — говорит Ланг, могут напоминать могилы или грядки в огороде.

В последнем зале зрители встречают странного безголового персонажа Вурма, удивительно достоверного в своем розовом блейзере и брюках. Ему не до собственной головы, главное — продемонстрировать свое мужское достоинство. Вот такой манекен или скульптура — пародийный герой нашего времени.

И все же, несмотря на разнообразие представленных произведений, уловить специфический дух Австрии, нечто, присущее именно современному австрийскому искусству, трудно. Границы между искусством и окружающим миром, искусством и дизайном стираются, но почему-то чаще в пользу дизайна. На выставке преобладает мебель. Впрочем, именно дизайнерская составляющая выставки оказалась самой впечатляющей.

ИГРА
В НЕСООТВЕТСТВИЯ

Ольга Аверьянова



Есть такая детская игра — «Камень, ножницы, бумага, карандаш, огонь, вода…» Для кого-то это просто забавная считалочка, а для испанского фотографа Чемы Мадоса (Chema Madoz), чья выставка прошла в Московском доме фотографии, это тема. Это только на первый взгляд он связывает свою фотографическую поэтику с повседневностью. Мадос материализует отвлеченные понятия в своеобразном постмодернистском ключе. Искажая естественные свойства предметов или, напротив, используя только присущие им качества, фотограф, словно фокусник, манипулирует со своими объектами таким образом, чтобы получить их иное смысловое прочтение, которое чаще всего зашифровано. Идентификация нового назначения вещи, заданного автором, происходит в рамках оппозиции времени, пространства, физических свойств предметов или лингвистических конструкций. «Значит лишь то, что значит». По Мадосу, это не так. Конструирование визуального нарратива позволяет прерывать логическую связь в процедуре «означивания». Несопряженность семантики изображенного и его объективной характеристики предельно расширяет смысловой контекст, вовлекая понятийные системы зрителя, его культурный опыт, в конечном счете субъективизм автора расшифровывается каждым индивидуально.

Работать с фотографией Мадос начал еще в 1980-х годах. Тогда фигура человека на его снимках была обязательным элементом; с 1990-х все внимание сосредотачивается исключительно на объектах. Достаточно беглого взгляда, чтобы понять: на фотографиях испанца нет живых существ. Только на одной можно заметить муравья, но и он мертв — задохнулся в песочных часах. Объекты находятся в безвоздушном мире, почти в вакууме, в полной статике, без малейшего движения. Автор печатает снимки как небольших форматов (12x15 дюймов), так и почти двухметровые. Чаще всего это связано с реальными размерами предметов, если только Мадос не прибегает к какому-нибудь трюку с масштабом. Художник сохранил два главных принципа в своей работе: заданное расстояние между зрителем и изображением и приверженность симметрии. Мадос фотографирует в студии, при естественном освещении. Его предметы живут в условном пространстве, оно ограничено только рамкой кадра.

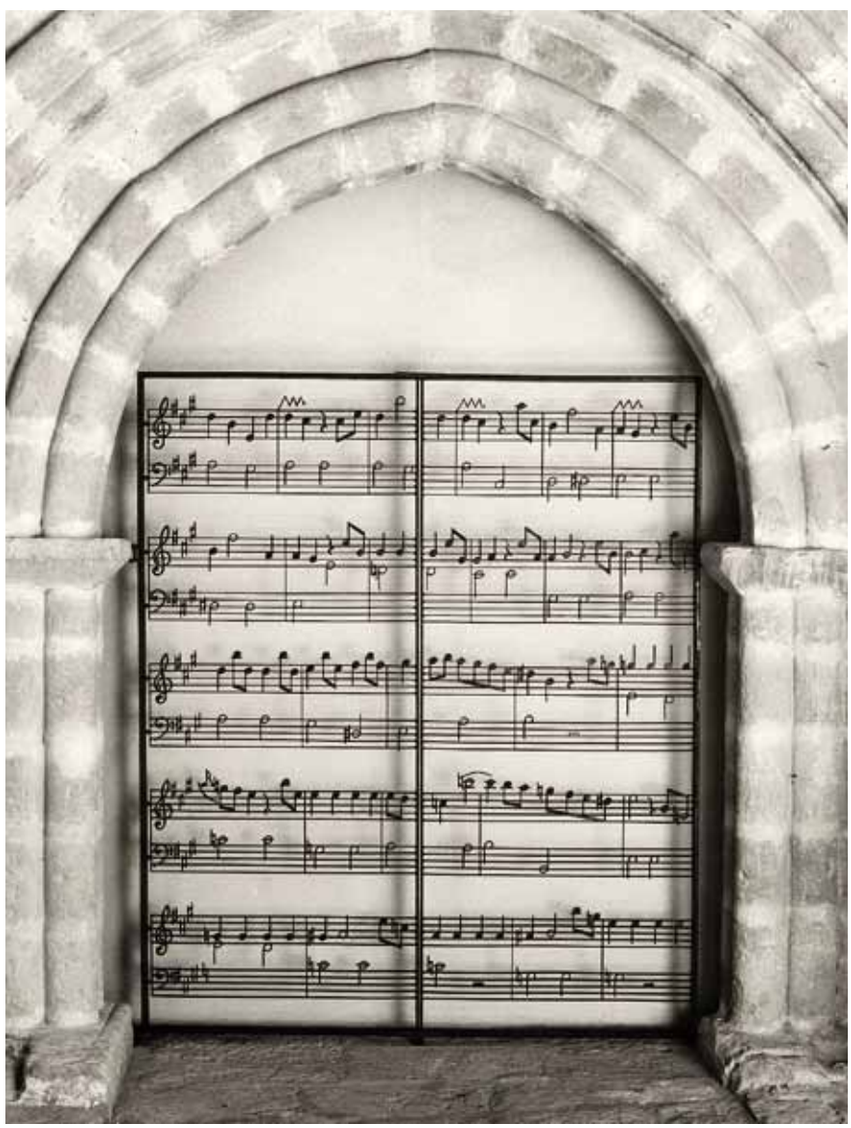
Поражает эмоциональная отстраненность, которую обнаруживаешь, увидев, казалось бы, знакомый бытийный мир, вызывающий обычно чувство доверия. Это как в книгах Пруста. Изящество стиля несовместимо с сумбуром эмоций. Мадос подтверждает аксиому, что фотография есть продукт отчуждения. Его работы — результат долгих размышлений. Мысль всегда субъективна, а ее материальное воплощение оставляет зрителю выбор, доверять автору или нет.

Увлечение Мадоса предметной съемкой началось неожиданно. Примерно в 1985 году, он случайно заметил сходные качества заведомо непохожих объектов. Например, мокрый плащ и свежевыкрашенная стена. На этом наблюдении и был основан его собственный пластический язык. Фотограф работает с вещами, не меняя внешний облик, переносит объекты в ситуацию, не свойственную их обычному бытованию; комбинирует предметы неожиданным образом; «изобретает» новые в своей студии. В первом случае обнаруживается форма, интересная для художника, которая не трансформируется физически, но изымается из повседневного контекста. Здесь Мадос поступает почти как дадаист. На этом сходство заканчивается.

Чема Мадос

КНИГА/ЛЕЗВИЕ
2003. Печать на баритовой бумаге, тонированной сульфидом
© Chema Madoz

ПОРТИК
2001. Печать на баритовой бумаге, тонированной сульфидом
© Chema Madoz



Чема Мадос

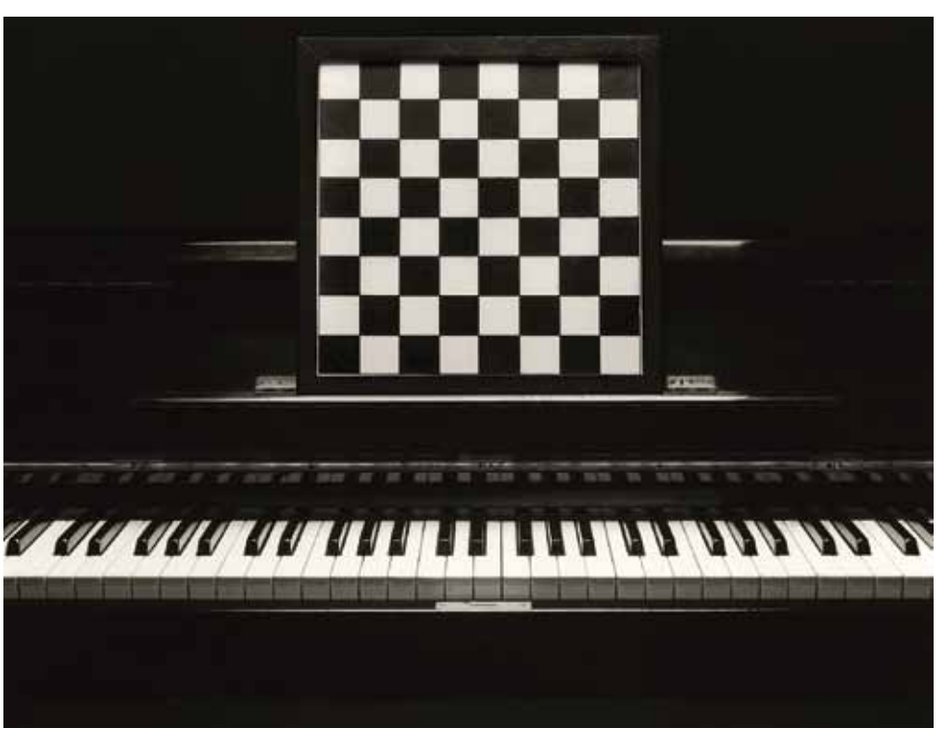
КАМЕНЬ/МОНЕТНИЦА
2000. Печать на баритовой бумаге, тонированной сульфидом
© Chema Madoz

ПАРТИТУРА/ШАХМАТНАЯ ДОСКА
2004. Печать на баритовой бумаге, тонированной сульфидом
© Chema Madoz

Далее он фотографирует. И теперь становится видна разница между понятиями «создать» и «присвоить», именно здесь суть онтологического различия между живописью и фотографией. Джон Жарковский (некогда знаменитый директор отдела фотографии Музея современного искусства в Нью-Йорке), объяснял это так: «Изобретение фотографии — принципиально новый способ для “захвата” изображения, где процесс основан не на синтезе, а на выборе. Картины создавались, а фотографии, как мы говорим, были получены». Получить точную копию предмета при помощи фотографии можно. Но Мадос предлагает зрителю переосмыслить его изначальную сущность. Штопор вдруг неожиданно прорастает, ручка ложки становится каплей, заколки для волос составляют рисунок глаза со слезой. Художник провоцирует зрителя пересмотреть не только функциональное назначение объектов, но и их характерные особенности. Глобус может сдуться, замочную скважину можно открыть ключом-лупой и/или подсмотреть в нее. Большой кухонный нож способен не только отрезать, но и восстановить утраченное, отразив на своей зеркальной поверхности недостающую часть, например, хлеба. Две вещи, казалось бы, такие простые, как зеркало и лестница, оказавшись в одном артистическом пространстве, неожиданно порождают поэтические коннотации, неоднозначное толкование иллюзорного и реального.

Иногда фотограф манипулирует масштабами объектов, например, высаживает кактус в крошечный наперсток и демонстрирует этот ботанический объект в монументальном формате 6x4,5 дюйма. Его композиции из спичек могут быть огромны, более метра в высоту: «бритый» ковер выглядит как тропический лес, сфотографированный с самолета, карта мира умещается в конверте; звездная галактика вписывается в кухонную мойку.

Еще один способ Мадоса – конструирование смыслов. Как известно, основанием для осмысления объекта служит образ – производное от функции и внешнего вида. Фотограф, определив характерные качества объекта, добавляет элементы, их усиливающие. Предмет, лишившись своей профанной сущности, теряет индивидуальное значение, зато приобретает новое. «Проросшие травой» сандалии напоминают о своей сезонности и недолговечности. Таким образом, в постмодернистской практике исчезает вещь практическая. Мадос может даже оспаривать закон всемирного тяготения: апельсин в сетке — у него не плод из супермаркета, а воздушный шар. А деревянная спичка, как оказалось, способна гореть «деревянным» пламенем, которое при ближайшем рассмотрении окажется сучком на доске. Но это только в реальном мире. В работах испанца облако живет в клетке, а ложка отбрасывает тень вилки. Его объекты бросают вызов законам природы, игнорируя гравитацию, элементарные правила физики и логику. Мягкое становится твердым, твердое — жидким, тяжелое — легким, острое не ранит, хрупкое не бьется. В некоторых случаях он делает очевидное еще более очевидным. Смысл вещи навязан ей сознанием. Подчеркивая или выделяя одно-два важных качества предмета, фотограф комбинирует их смысловые характеристики, моделируя новые ассоциативные ряды. «Каменный» кошелек — незыблемость капиталов!



Мадос работает не только с физическими свойствами объекта, он также изменяет или даже извращает функциональное назначение предмета нотки-булавочки можно выщипать пинцетом прямо из партитуры. Кроме того, он прибегает к вербальным ухищрениям: лингвистическим каламбурам, игре смыслов, дихотомии значений и даже звуковым интерпретациям. Диалог шахматной доски и клавиш подразумевает игру — игру на инструменте, шахматную партию, игру черного и белого. Оказывается, возглас «Й-о-о-о!» можно визуализировать при помощи латинской буквы «Y», так похожей на рогатку, и «камешек» в виде маленькой «О» на резиночке.

Третий способ — из нескольких объектов Мадос выстраивает комбинации-ребусы, которые невозможно разгадать до конца, так как они ставят вопросы о сути бытия, об обманчи-

вости видимого. Этот метод, безусловно, хорошо известен в истории искусства. Дадаисты и сюрреалисты часто использовали абсурдистские трюки с материальным миром (Дюшан, Дали, Оппенгейм). Ножницы и иголки Мадоса «хлопают» ресничками, по ударникам нельзя ударить, так как это вовсе не медные тарелки, а грампластинки, которые тоже способны звучать, только в иной ситуации. Таким образом, фотограф освобождает бытовые предметы от всяческих функциональных свойств и качеств. Иррационализм, как у сюрреалистов. Мадос любит иронию, обходясь без цинизма, свойственного дадаистам. И главное, никаких бессмысленных сочетаний! Может быть, деформация смысла, но не бессмыслица.

«Сюрреализм — это реальность, освобожденная от банального смысла», — заявил когда-то Рене Магритт. Творчество Мадоса, безусловно, связано с поздним сюрреализмом, с исканиями каталонской группы «Dau al Set» («Седьмая грань шестигранника»), в которую входили Хуан Бросса, Антони Тапиес и Модест Кушарт. Движение, известное своим бунтарством против выхолощенных духовных ценностей буржуазной цивилизации с ее приоритетом рассудочного здравомыслия. Общность визуальной поэтики этих художников и Мадоса очевидна. Работы их являют классический пример serendipity — интуитивной прозорливости. Но идеологически фотограф далек от классической сюрреалистической доктрины. Его ассоциативный ряд более свободен от условностей направления. Полагаясь на зрителя, предоставляя ему свободу интерпретаций, Мадос никогда не включает в свои работы «объяснительные подсказки», его произведения не имеют даже названий. Фотограф изучал историю искусства в Мадридском университете и, безусловно, хорошо знает авангардные течения 1920—1930-х годов, но он всегда подчеркивает, что включает в свои «исследования» понятие случайности. Случайные и свободные ассоциативные ряды, подвижные смысловые схемы порождают предельно индивидуализированные субъективно-личностные трактовки. Фотограф иронизирует по поводу серьезности дадаистов, анархизма сюрреалистов и все объясняющего фрейдизма.

Даже беглое знакомство с творчеством испанского фотографа позволяет выделить несколько излюбленных мотивов, тем. Среди наиболее очевидных — музыка. На многих снимках — инструменты и ноты, переосмысленные самым невероятным образом.

Особое внимание Мадос уделяет книге. Она и трехмерный объект, и набор страниц, и комбинация строк. Узнаваемая фотография: книга с пустыми страницами, без единой буквы, и острая бритва в центре, то ли перерезающая склейку листов, то ли режущая пальцы, как острая страница нового издания, если к ней неловко прикоснуться.

ЧАСЫ/ДОРОГА
2000. Печать на баритовой бумаге, тонированной сульфидом
© Chema Madoz

ПАРФЮМ/ШПРИЦ
2004. Печать на баритовой бумаге, тонированной сульфидом
© Chema Madoz

Мадос играет в игры и учит нас играм, используя шахматы, домино и шашки. Он делает частые ссылки на тему путешествий — глобусы, атласы, карты и походы, в том числе даже «портативные»: куча песка в чемодане – чем не горный ландшафт. Железная дорога — ремешок для часов — путь сквозь время и пространство. Фотограф «философствует» о скоротечности времени, о смерти, о живом и неживом: татуировка на гипсовой ноге, «каменный кактус», проросшая деревянная обувная колодка.

Иронические комментарии на «женскую тему»: ловушка, где приманкой служит перстень, сережки в виде телефонных трубок, острые рыболовные крючки, сложенные в форме сердечек, и так далее. Визуальные шарады в изобилии, но он продолжает изобретать новые метафоры на вечные темы.

Работы Чемы Мадоса хорошо известны не только в Испании, но и за ее пределами. Что делает работы испанца столь популярными? Фантазии в рамках обыденного, сложные метафоры и простые алогизмы. Он бросает вызов классическому определению фотографии, прибегает к языку пластики, экспериментам 1920—1930-х годов. Его вывод прост: не существует чистой случайности или спонтанности, как, впрочем, логики и здравомыслия. Несоответствия — главная тема экспериментов Мадоса. Автор подстегивает воображение зрителя или предлагает просто на секундочку выйти за пределы такого разумного мира.

АРТЛИБРИЯ. ФИЛОСОФИЯ КНИГИ ХУДОЖНИКА

Михаил Погарский

Санкт-Петербургский музей и галереи современного искусства «Эрарта» представили выставку «Музей “Книга художника”», посвященную столетию этого жанра в российском искусстве и поставили вопрос о необходимости музейного подхода к данному художественному явлению, постоянно расширяющему свое влияние. «Кажется, что в природе книги художника существует ген обновления, контролирующий непрерывное воспроизводство этой универсальной культуры, которая не может решить, к какому виду визуальных искусств себя приписать: книге, станковому, объекту, а теперь и медиа. Такое перманентное омолаживание создает у каждого нового поколения творцов иллюзию, что колесо придумано ими, как и сама игра с книгой, не похожей на себя самое, на ту, что читатель привык держать в руках или видеть в музейных витринах», — считает художник и исследователь книги художника Михаил Карасик.

На выставке в «Эрарте» показаны работы более ста авторов из России и зарубежья, а также кураторские и издательские проекты. В ней участвуют как художники, работающие преимущественно в этом жанре (Василий Власов, Виктор Гоппе, Виктор Лукин, Петр Перевезенцев, Михаил Погарский, Андрей Суздалев, все — Москва; Михаил Карасик, Борис Констриктор, Дмитрий Саенко, Александр Стройло, Юрий Штапаков, Сергей Швембергер, все — Санкт-Петербург; Евгений Стрелков — Нижний Новгород; Сергей Сигей и Ры Никонова — Киль; Михаил Молочников. Берлин-Москва), так и те, кто обращался к книге художника эпизодически (Эдуард Гороховский, Александр Джикия, Владимир Козин, Игорь Макаревич, Дмитрий Пригов, Виталий Пушницкий, Леонид Соков, Леонид Тишков).

Проект охватывает все проявления эксперимента и игры с книжным образом и формой: от современных библиофильских изданий до инсталляций и медиакниг. В экспозицию кроме уникальных, авторских малотиражных изданий, включены издательские проекты, которые могут быть отнесены к книге художника, потому что инициатива их создания и главная роль принадлежат художнику, это его авторское произведение. Экспозиция убеждает, что книга художника стала музейной дисциплиной.

ЕСТЬ ОБЩЕЕ ОЩУЩЕНИЕ, ЧТО МЫ находимся на пороге новой культурной парадигмы, в самом начале становления иной системы эстетических ценностей, преодолевающей кризис постмодернизма.

Предполагают, как ни парадоксально это звучит, что главную роль в формировании новой парадигмы предстоит играть феномену под названием «книга художника» — артлибрия.

Речь идет не о цеховых издательских арт-программах, к каковым относится livre d’artiste, не о маргинальных художественных экспериментах, проводимых на территории бук-арта и в жанре artist’s book, а о принципиальной смене художественного мышления и эстетического мировоззрения. Этот новый этап и обозначается как артлибрия, феномен книги художника[1].

Думаю, что арт-критики, далекие от этой области искусства, могут не согласиться: с какой стати мало кому известная, не имеющая четких границ и определений книга художника окажется на переднем плане не только искусства, но и всей культуры? Дело в том, что практика, бывшая до сих пор уделом художников-одиночек, обладает качествами, позволяющими преодолеть болезни постмодернизма[2] и вывести культуру на новый этап развития.

Книга художника открывает безграничные возможности для творческого самовыражения: здесь практически не существует ограничений в выборе темы, а тем более техники, материала, содержания, жанра, стиля. Все это может микшироваться, пересекаться, накладываться на странные путешествия по изгибам нелинейных прочтений. То есть, по сути, происходит взрыв стройного, веками отточеннго корпуса книги, фундаментальная книжная архитектоника преобразуется в бурлящую, кипящую, находящуюся в непрерывном становлении книгу художника.

В то же время структура книги дисциплинирует и упорядочивает самые смелые и непредсказуемые авторские поиски и эксперименты. Художник неминуемо подпадает под диктат материала и продолжает работу, подчиняясь внутренней логике своей книги.

Всегда существовали творческие ниши, в которых художники находили себе пристанище, укрываясь от магистральных тенденций в искусстве, но именно книге художника удалось без всякого напряжения разрешить многие противоречия, вызывающие художественные конфронтации.

Это оказалось возможно, во-первых, потому, что книга художника опирается на весь исторический опыт передачи информации от наскальных

рисунков, берестяных грамот, глиняных табличек, древних рукописей и первопечатных манускриптов до ультрасовременных медиатехнологий.

Во-вторых, книга художника использует и сохраняет традиции печатной графики, издательской культуры и многих прикладных ремесел[3]. Книга художника мнит себя преемницей и российского авангардизма, положившего начало книжным экспериментам[4].

Благодаря такой опоре и на исторические традиции, и на поисковые стратегии артлибрия проявляется как элитарное искусство, доступное массовому потреблению. В одной книге могут уживаться и глубокие философские посылы, обращенные к очень узкому кругу ценителей, и легкие игровые мотивы, доступные и понятные детям[5].

Это всегда камерный проект, но его многоуровневая структура позволяет наполнять художественные слои разным содержанием.

Принципиально важно и то, что артлибрия может быть ориентирована как на процесс, так и на результат. Ориентированность книги художника на создание предмета искусства достаточно очевидна. В то же время процессуальная перформативная составляющая может входить в комплекс ее структуры. Например, в проекте «Картины ветра» (А. Суздалев, О. Хан, Л. Тишков) листы книги состояли из картин, написанных раскачивающимися на ветру кисточками, а видеодокументация этого «творчества ветра» стала основным компонентом работы. Иногда сам процесс изготовления книги становится художественной акцией, как это произошло с печатью книги «Шляпа Пушкина» (М. Погарский, Д. Дроздецкий), когда рядовая техническая работа была превращена в настоящий хеппенинг с подключением зрителей к процессу производства. Другой важный момент, характерный для книги художника, заключается в том, что зачастую «прочтение» превращается в специально разработанные ритуал, процедуру, игру. Книгу выстраивают в лабиринт, формируют как трансформер или детский пазл, включают в нее интерактивные механизмы и, наконец, предназначают для съедения[6] или, например, курения[7]. Но даже если отвлечься от всевозможных диковинок, любая книга классической формы (кодекс, свиток, гармошка) предполагает перелистывание, разворачивание, прикосновение. И в этом тактильном контакте всегда есть некая художественная магия, которая активно выявлена в артлибриях.

Итак, в артлибрии процесс становится важной составляющей как на уровне ее создания, так и на уровне восприятия. Художник изначально идет от некоего содержательного облака книги, далее форма складывается из постоянной коллаборации смысловых и эстетических поисков, которые и порождают интерференции зрительского восприятия. Форма книги выступает проводником читателя по лабиринтам содержания, поощряет к

[1] Пять веков назад после изобретения Гутенберга начались кардинальные сдвиги структуры мышления. Сегодня человеческое сознание попало под новый мощный пресс массмедиатехнологий, Интернета и телевидения. И в этой гигантской массмедиальной «мозгорубке» книга художника играет роль тонкой нити, брошенной художнику свыше, однако именно она способна выстраивать связи между виртуальным и реальным искусством и не дать последнему окончательно раствориться в интернет-галактике.

[2] С точки зрения постмодернизма книга художника находится внутри него, но с точки зрения книги художника постмодернизм – лишь один из используемых приемов.

[3] Классическое книгоиздание идет равномерным и постепенным курсом развития, полностью утрачивая многие архаичные приемы. Книгу художника привлекает все многообразие методов книгоиздания, к которым избирательно начинают обращаться художники. Так, Б.У. Кашкин создавал небольшие складни на сосновой коре, апеллируя к традициям берестяных грамот, иконописи и лубка; Игорь Иогансон вырезает свои стихи на досках; Эвелина Шац покрывает стихами глиняные таблички; Михаил Карасик сохраняет искусство авторской литографии, Петр Перевезенцев продолжает рукописные традиции священных свитков, и т.п.

[4] Книга художника неоднократно обращалась к наследию авангардистов (можно отметить, например, такие коллективные проекты, как «ОБЭРИУ», по творчеству обэриутов, «2/3», посвященный В. Хлебникову, «Кружатся новые книги», к 125-летию А. Крученых). Но здесь речь не столько о прямых обращениях к творчеству предшественников, сколько о преемственности отношения к книге российских авангардистов, которые впервые стали использовать ее как инструмент художественного жеста.

[5] Выставки книги художника неизменно пользуются популярностью среди детей. Возможно, это связано в первую очередь с тем, что многие книжные объекты интерактивны.

[6] Яркий пример съедобных книг – проект «Печатная продукция», в котором книги были сделаны на тульских пряниках.

[7] Книгу «Отель Гийома Аполлинера» (М. Погарский, Г. Юран) отпечатали на папиросах, и один из экземпляров был выкурен на открытии выставки.

Леонид Соков

КРУЧЕНЫХ
2005. Холст, масло, дерево

Эвелина Шац

ГЛИНЯНЫЕ СТРАНИЦЫ
1996

Юрий Никифоров

ПОДАРОЧНЫЕ СТРОЙ-ПРАЙСЫ
2007. Дерево, жесть, земля, строй-прайсы

Виктор Ремишевский

00. 000. 00

Дмитрий Пригов

6 КАЛЕНДАРЕЙ
1990-е

Михаил Погарский, Гюнель Юран

ПЕРЕВЕРТЕНЬ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА
2006

всевозможным действиям с ней, к прочтению…

Вербальное и образное слиты в артлибрии в единый конструкт, перевиты множеством связей и пересечений. Текст не существует сам по себе, он становится частью визуального ряда, звучит изнутри выстроенного образа. Происходит своего рода девербализация и ревербализация текста. Смысловой месседж выходит из интеллектуального поля в плоскость чувственного восприятия и снова возвращается в пространство мысли, но уже на ином, обогащенном и расширенном уровне. Одновременно художественные образы подпитываются энергией текста. Визуальные вкрапления не иллюстрируют, а дополняют пространство языкового потока. Сходные процессы мы можем наблюдать практически во всех сферах современного искусства. И большинство актуальных произведений поддержаны концепцией, разъяснением, развернутой экспликацией. Но артлибрия может включать в тело книги разъяснительную часть, интертекстуальные и гипертекстуальные составляющие, выстраивая нелинейные языковые конструкции. В качестве характерного примера можно привести мою книгу «Лабиринт сновидений». Она состоит из карточек, которые выстраиваются в разветвленный поэтический лабиринт, предполагающий несколько сотен различных прочтений. Читатель вынужден сам выбирать путь чтения: направление, количество вариантов, составление комбинаций и поэтических циклов. Таким образом, читатель становится соавтором книги.

Книга художника — явление синтетическое, собирающее под свою обложку коллаж из самых разных, порой предельно далеко отстоящих и, казалось бы, несовместимых элементов, подходов, реальностей, времен. Приведу еще один пример из собственной практики — книжный проект «Инверсия путешествий»: четырехметровые книги-пирамиды отправляются в странствие по музеям, выставкам, фестивалям и хеппенингам. После каждого такого путешествия на гранях пирамид оседают впечатления и отпечатки в виде рисунков, фотографий и записей, то есть они представляют собой гигантский открытый путевой дневник, на страницах которого синтезированы разные составляющие. По сути, на гранях пирамид отражаются не только прошлое и настоящее, но и белые пятна будущего. Здесь синтезируются различные виды и техники искусства: ленд-арт, средовая инсталляция, хеппенинг, литература, видеоарт, фотография, роспись по ткани, коллаж, трансферная печать. Происходит соединение процесса и результата, заполнения и экспонирования, чтения и письма, наблюдения и участия, зрителя и художника. Пирамида становится одновременно и выставочным экспонатом, и материалом для дальнейшего творчества.

«Книга художника», как правило, содержит небольшие тексты[8], и когда художник хочет обратиться к крупным литературным произведениям, он использует фрагменты. Иногда всего одна фраза может вызвать волну развития и интерпретаций, как это произошло с проектом «Библиотека Просперо», когда из двух строчек, оброненных Шекспиром в «Буре», выросла библиотека, составившая более ста книг художника.

На территорию книги художника проникает также виртуальный мир. В одной из работ Н. Селиванова книгу заполнили страницы девичьих блогов, сетевых анкет, интернет-рекламы, раскрывающие мир современной молодой женщины. Многие приемы, используемые в Интернете, близки по духу книге художника, в первую очередь интерактивность, гипертекст, многомерность и разветвленность. Интернет-пространство, и книга художника транформируют интеллектуальное восприятие мира, вознесенное на пьедестал галактикой Гутенберга, возвращая миру аудиотактильную культуру.

Артлибрия — это образ жизни, художественное мировоззрение, опирающееся на комплексное многоуровневое восприятие и преобразование действительности, новый способ организации, допускающий на древовидной структуре ризомические образования и, наоборот, позволяющий вырастать из ризомы стройному дереву смыслов. Парадигма артлибрии соотносится с теорией единого поля, она манифестирует новое направление в искусстве.

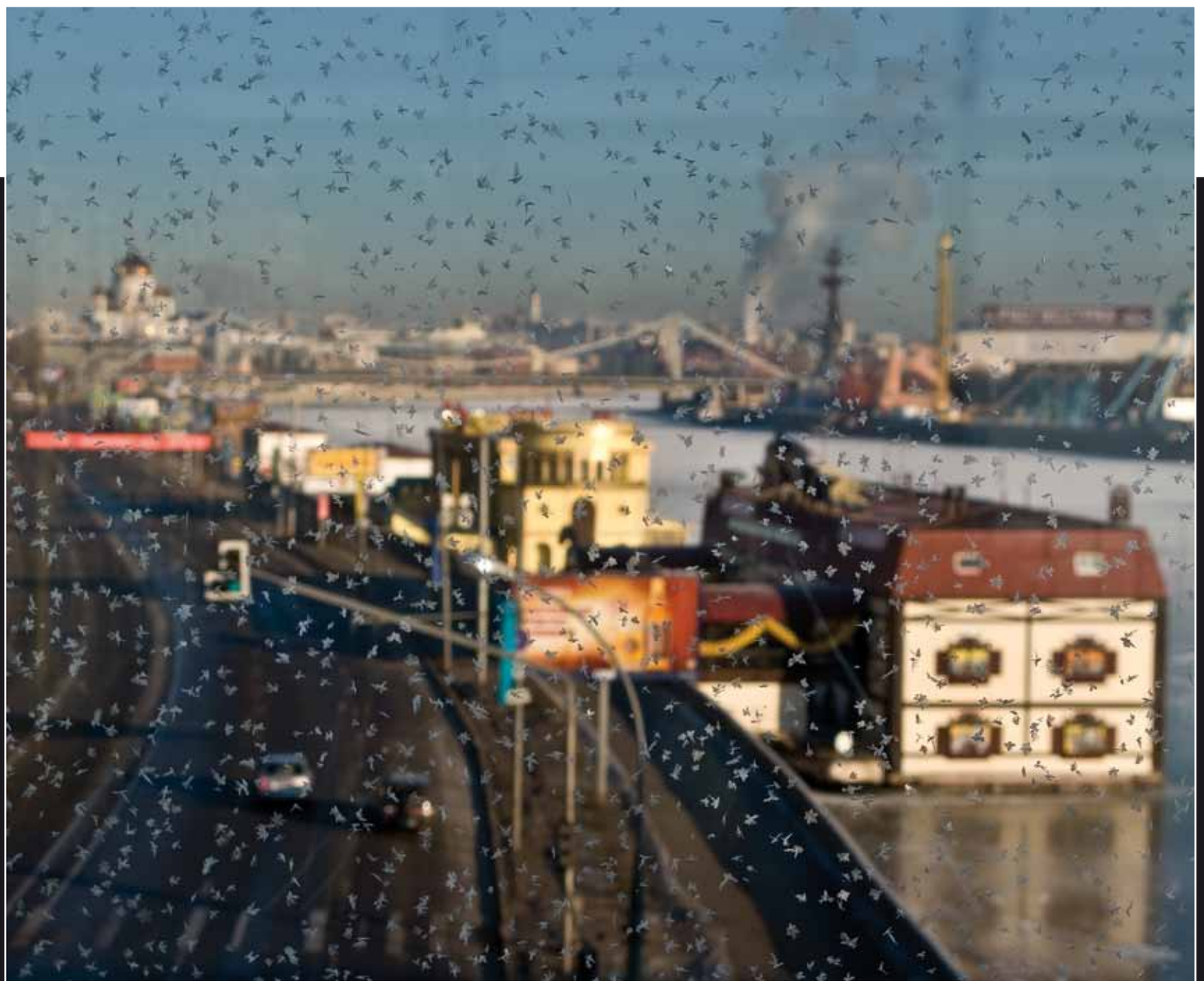
[8] Исключением здесь является серия концептуальных работ В. Смоляра, представляющих собой отпечатанные на многометровых полотнах тексты «Войны и мира», «Мертвых душ», «Одиссеи» и «Илиады».

7-я Московская
международная
выставка-ярмарка
«Книга
Художника»
Центральный Дом художника,
30.11 – 04.12, 2011
Куратор – Михаил Погарский
подробности на www.pogarsky.ru

КОСМОФИЗИКА ДЕТАЛЕЙ

Лев Купершмидт

АЛЕКСАНДР КУДРЯВЦЕВ фотографирует городскую среду с каллиграфической обстоятельностью, медитируя над роскошью ее деталей. Он не делает панорамных снимков, а занят изучением городского камня с точки зрения его главной функции в городе — быть структурообразующим элементом человеческой сферы, где случаются все события жизни горожан. Камень на его фотографиях впитал и излучает энергию миллионов горожан, трансформирует ее во времени, длит от поколения к поколению. Обмен энергиями Кудрявцев фиксирует в снимках многочисленных трещин и шероховатостей, отражений одних объектов в других, многократно умножаемых в городских пространствах.



В безупречных композициях фотографа проступает спокойная художественная свобода, он фиксирует знакомое место не для радости узнавания и избегает художественной привычки связывать изобразительный прием со смыслом изображаемого. Фототехника предоставляет Кудрявцеву свободу от предварительной рефлексии и дает возможность показать, что искусственные ландшафты городских пространств сопоставимы с космическими благодаря единым минералам, свойства которых проявляются и на расстоянии ста световых лет от Земли. Камень, стекло и сталь города преобразованы человеческими усилиями в фонтаны, монументы, набережные, мосты, витрины или стены, покрытые граффити. Фотограф, будучи свободным от предрассудков, уравнивает предметы и их отражения. Его объектив точно сработает в тот момент, когда ускользающее отражение проявит свою космофизическую сущность.

«СДЕЛАТЬ ВИДИМЫМ САМ СВЕТ»

Нина Березницкая

ДЖЕЙМС ТАРРЕЛЛ
Фото Флориан Хольцер

ГАЗОВАЯ СТАНЦИЯ
1993. Стекловолокно, сталь, неоновый свет.
Courtesy Фонд скульптур Генри Мура
и Джеймса Таррелла. Коллекция художника.
Фото: Флориан Хольцер

Джеймс Таррелл известен как художник, работающий со светом. На выставке в ЦСК «Гараж» были представлены работы с конца 1960-х годов, когда он был участником движения «Свет и пространство Калифорнии» («California's Light and Space Movement»), исследовавшего феномены восприятия, и до сегодняшнего дня.

Анализ визуального опыта помог созданию работ, вызывающих у зрителя оптические иллюзии. Помещая зрителя в пространство чистого опыта, он искусно лишал его привычной опоры, даруемой обыденным сознанием, убеждая в том, что у предметов есть границы и они видимы, наблюдение бесконечности возможно лишь умозрительно.

Каждая работа на выставке заставляет усомниться в реальности видимого. Куб оказывается двумя квадратами проецируемого на стены света, зеленая дверь возникает благодаря световому эффекту, казалось бы, бесконечный тоннель оборачивается плоской стеной, а белый пластиковый, как на космическом корабле, стерильный объем (Пуруша), наоборот, растворяется в меняющемся свете, исчезает в фантастическом лиловом, розовом, небесно-синем тумане.

«Если рассматривать историю искусства, например Вермеера, Констебля, Тернера, всех импрессионистов, Веласкеса, Гойю, Ротко, большинство из них изображают свет. Те, кто занимаются фотографией, занимаются светом. Я продолжатель традиции работы со светом. Я решил немного изменить траекторию развития искусства, не просто изобразить свет, а создать ситуацию, когда мы воспринимаем свет физически».*

Таррелл вырос в семье квакеров, не считающих искусство достойным человека занятием, но его так очаровал свет, что он захотел разобраться в его природе.

Первые проекты художник осуществил в Калифорнии, используя перекрестно проецируемый галогенный и естественный свет из окон отеля, который он арендовал как студию и выставочный зал. Художник создавал геометрические формы, образованные падающим из окон солнечным светом и светом галогенных ламп.

Свет — условие видимости. Вне света нет и цвета. «Видимое есть цвет, нельзя видеть [цвета] без света, но всякий цвет каждого видимого предмета созерцается в свете» (трактат «О чувственном восприятии» Аристотеля). В Древнем Египте существовала идея особых лучей, исходящих из глаз, как бы «ощупывающих» окружающий мир. Современные теории зрения строятся на корпускулярно-волновой природе света и сложнейших механизмов его восприятия, которыми обладают человеческий глаз и мозг. Свет — основа органической жизни, а также зрения и как следствие фундаментальная основа самосознания. Сознание есть различение, и первое различение света и тени рождается тем же светом.

«Мне хочется подарить радость видения, радость зрения, когда через глаза вы можете получить совсем новые ощущения... коснуться света глазами».

Психология восприятия давно изучает, как мозг, экономя ресурсы, старательно укладывает в привычные рамки по принципу подобия с известным все новые объекты и явления. Сознание узнает привычные признаки в новых формах и по этим признакам соотносит новое с имеющимся опытом. Одна из причин неприятия нового — при всей тоске о нем как об источнике новых, лучших переживаний — нежелание преодоления привычного круга вещей и явлений, усилий, которые мозг

должен совершать при встрече с неизвестным. Все новое, непохожее ни на что виденное ранее, рискует остаться незамеченным, поскольку сознанию не с чем это новое соотносить. Именно поэтому оптические иллюзии Таррелла вводят в заблуждение так убедительно — сознание идет коротким путем, находя для увиденного наиболее простую ассоциацию, «укладывая» увиденное в привычную картину мира. При этом Таррелл, изучавший перцептивную психологию, обходит ловушки обыденного сознания и возвращает зрителю радость восприятия, но уже не как процесса потребления однажды усвоенных смыслов, а как творческого акта, расширяющего границы действительного и возможного.

«Мы знаем, что когда свет соприкасается с кожей, в нас вырабатывается витамин D, то есть свет является едой для нашего тела, очень мощным источником энергии... То, что я делаю на этой выставке, попытка передать ощущение восприятия света во сне, с закрытыми глазами. Мы используем свет механически, не задумываясь. Мне интересно посмотреть на свет как таковой, он очень отличается от нашего привычного ощущения».

Самый масштабный проект Таррелла — «Кратер Роден», вулканический кратер в Окрашенной пустыне в Аризоне, пространство 12 х 8 миль. Воздух в Аризоне чист, и это позволило художнику и его соратникам изменить здесь принципы освещения. В результате приняли закон местного значения: свет фонарей должен быть направлен строго вниз, на землю, чтобы можно было без помех созерцать ночное небо.

Чаша вулкана была изменена для возможности наблюдать лунный, звездный и солнечный свет. Внутри кратера созданы и еще достраиваются 22 разных по назначению помещения: в одном можно наблюдать восходящую Венеру, в других — Луну в разных фазах... Главное, оттуда можно убедиться, что движется Земля, а не Солнце всходит и звезды кружатся по небу. Этот грандиозный по масштабу и замыслу проект — не очередная оптическая обманка художника, а возможность избавиться от привычных иллюзий, обрести новый визуальный опыт, расширить горизонты, наблюдая за естественным небесным светом. Таррелл, одержимый постижением света, нашел способ показать его реальность, дать его в ощущениях и через иллюзии привести к избавлению от заблуждений.

«Мне бы хотелось, чтобы человек ценил свет, чтобы он стал таким же драгоценным, как золото или серебро».

Одна из самых сильных работ на выставке — «Погружение в свет / Light ReignFall» — капсула, похожая на космический спутник, почти барокамера. Зритель оказывается погруженным в потоки меняющегося света, который воспринимается всем телом; в этом психоделическом опыте даже слух некоторым образом превращается в зрение. Сквозь закрытые глаза пульсирующий свет погружает в первобытную радость наблюдения чуда. Это был шанс получить настоящее просветление, растворяясь в беспредметности, ощутив что-то более реальное, чем твердь.

Множество теорий восприятия цвета, изучение механизмов цветного зрения, исследования перцептивной и когнитивной психологии не дают исчерпывающих объяснений, отчего красота все же находится в глазах смотрящего, зачем слово стало светом и каким образом свет небесный и рукотворный, которым оперирует Таррелл, способен служить нашему взгляду и душе столь прочной опорой.

* Из лекции-интервью Джеймса Таррелла и куратора выставки Ричарда Эндрюса.

ГАНЗФИЛД (ПУРУША)
2011. Предоставлено частной коллекцией
Фото ДИ/Нина Березницкая

У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ

Александр Григорьев

Санкт-Петербургская галерея современного искусства «AL Gallery» начала свою деятельность в 2004 году, с 2010-го обзавелась площадкой под аркой Генерального штаба. Основная деятельность «AL Gallery» сосредоточена на кураторских проектах, предпочтение отдается «умному, мрачноватому и впечатляющему» (Анна Матвеева). Летом 2011 года журнал ДИ («Диалог искусств») представил в «AL Gallery» выставку живописи московского художника Олега Ланга «Обитатели времени».

Произведения Олега Ланга напоминают силки, в которые попались бесплотные контурные персонажи, являющиеся частью хитроумно сплетенной снасти. Угодивший в эту ловушку взгляд зрителя обречен метаться в ней в поисках разгадки случившегося, все более увязая, подчиняясь игре ритмов, фактур, колористических созвучий, многомерной прозрачности пространств, которые, как губка, впитали время — время сюжетной истории и большое время бытия, из которого Ланг вылавливает впечатления, образы, горькую и смешную житейскую мудрость.

Картинная плоскость у Ланга расслаивается, чтобы увяз глаз, чтобы застряли события. Так и торчат в этой хитрой снасти куски минувшего, которое мы с удивлением узнаем и вспоминаем. Невод картины Ланга плетется из тентовой ткани, всегда проглядывающей сквозь красочные слои, из мешковины, из других материалов, а бесплотные персонажи, заявив о себе контуром и сопровождающими их жизнь текстами, охотно пропускают взгляд вглубь многослойного картинного пространства.

Многослойная прозрачность иногда подвергается топологическим превращениям; пространство замыкается в объектах, приобретает внутреннюю таинственную сторону.

Так появляется живопись на шкатулках, внутри которых скрытая для внешнего наблюдателя творится неведомая жизнь. Персонажи, населяющие поверхности этих открытых и замкнутых пространств, забавны, брутальны, несчастны, часто подвергаются насилию, вынуждены спать под забором, но всегда переживают, созерцают текущее время своей жизни.

Выставка в Санкт-Петербурге в период угасания белых ночей позволила остро почувствовать эту драматургию времени, всегда и везде текущего в одну сторону, как вода, едва задерживающаяся в наших сетях.

Фото: ДИ/ Константин Чубанов, Ирина Сосновская

Правительство Москвы
Департамент культуры
города Москвы

СЕМЕЙНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Всей семьёй в музей!

Семейное путешествие во времени и пространстве

По субботам и воскресеньям с 24 сентября по 13 ноября 2011 года

Маршрут «Мы едем – едем–едем, бежим, летим, плывём»
5–7 лет

Биологический музей им. К. А. Тимирязева
Мемориальный музей А. Н. Скрябина
Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»
Музей–мастерская Зураба Церетели
Музей археологии Москвы

Маршрут «Экспедиция гуськом»
8–12 лет

Музей В. В. Маяковского
Музей–заповедник «Царицыно»
Музей — гуманитарный центр «Преодоление» им. Н. А. Островского
Музейный комплекс «История танка Т–34»
Музей Москвы, комплекс «Провиантские магазины»
Картинная галерея Ильи Глазунова

Маршрут «Формула любви»
13–15 лет

Музей русской усадебной культуры «Кузьминки»
Музей обороны Москвы
Мемориальная квартира А. С. Пушкина на Арбате
Мемориальный музей «Дом Н. В. Гоголя»
Музей «Огни Москвы»

Начать путешествие можно с любого музея! Путешествовать по музеям можно в любом порядке!

Подробности и правила путешествия в любом из музеев–участников или на сайтах:
www.8za8.ru
www.mosdepkultura.ru

Информационные партнёры

Лавочка детских книг · Растим ребенка · Бампер · 7я.ру · Страна друзей www.stranadruzey.ru · osd.ru · Young Family · Музей · Маяк 103,4 · Мир музея www.mirmus.ru

© Дизайнер Катя Осипова, Мастерская Михаила Соркина

СТРИТ-АРТ В ГАЛЕРЕЕ А3

Соня Терехова

Город, улица, дом — последовательность ощущений жителя мегаполиса. Работа, дорога, квартира… В этом ряду, кажется, нет места для встречи с независимым искусством. Но тем не менее в Москве, как и во всех мегаполисах, появляются уличные самодеятельные произведения. Данному явлению не так много лет, оно не традиционно для нас, но, конечно же, неизбежно и уже привычно. Чем же наполняется все расширяющийся эстетический вакуум урбанизации? Вандализмом или стремлением к гуманизации недружественной среды? Констатацией пустотности современной жизни или утверждением неких ценностей? Серьезно изучением данного явления пока в Москве не занимались. Выставка в А3 не претендует на систематичное освещение этого вопроса, но обращает внимание на его серьезность.

Название выставки, прошедшей в разгар отпускного сезона в центре Москвы, говорит само за себя. «Этого никто не купит!» — практически слоган, манифест, концепция и, конечно же, юмор. То есть для кураторов выставки интерес представляли не глобальные проблемы функционирования самодеятельной урбанистической эстетики, а то, что происходит с ней, произойдет в недалеком будущем, когда она встретится с традиционными формами презентации искусства.

Идея перенести творчество улиц в пространство галереи не нова. Достаточно сказать, что один из «китов» современного европейского искусства Бэнкси — уличный художник. Сложно представить пока подобное явление в России. Находящийся в стадии формирования дизайн городской среды далек от эстетических тонкостей и в то же время редко создает отчетливые концепции. Возникает вопрос: может, профессиональным художникам стоит выйти на улицы? В отечественном искусстве наиболее удачный эксперимент в этом направлении — акции группы «Война». Они доказали, что стрит-арт может быть выразительным и действенным. Но выставка «Этого никто не купит!» не о том, она обращает внимание на актуальность существования эстетической основы московского стрит-арта.

На выставке были представлены разные авторы. Практически никто из них не знаком завсегдатаям московских галерей, большинство выступают под псевдонимами. Несмотря на свободу, предоставленную художникам, кураторам удалось создать в галерее единое экспозиционное пространство. Зрителей на входе встречает оконная рама, которая, по словам куратора, была найдена на улице в день открытия выставки. На стеклах выведена фраза: «Я рисую на улицах Москвы». Малый зал галереи отведен целостной композиции одного автора, пронизанной ощущениями летнего пляжного отдыха, выполненной в отчетливой профессиональной манере, не теряющей связь с уличной импровизацией. Минимальные изобразительные формы создают ощущение времени, места и настроения. На выставке представлены различные техники, каждый выбрал свой способ перенести искусство улиц в стерильное пространство галереи, но получилось так, что большая часть работ — не представление стрит-арта, а попытка уличных художников создать серьезное галерейное искусство. Вероятно, для многих из них улица — вынужденная эстетическая площадка, с которой они стремятся переместиться на более серьезный профессиональный уровень. Кто-то выставил фотодокументацию своей деятельности, кто-то создал специальные проекты. Много работ, которые представляют словно фрагменты граффити, перенесенные в станковую технику. Они одновременно похожи и на коллажи, и на работы абстрактного художника.

В России всегда существовала тенденция к признанию ценности примитивного самодеятельного искусства. Но уличное искусство сложно отнести к этой области, прежде всего потому, что оно не наивно, хотя чаще всего молодо и в большой степени является продуктом глобализации, информационной сетевой революции. Здесь, в отличие от наивного искусства, сложно отделить самобытных художников от людей, активно работающих с продуктами массовой интернациональной культуры.

Выставка наводит на вопросы еще об одной проблеме — о все нарастающей закрытости, элитарности галерейной художественной жизни. Талантливому человеку с улицы становится все сложнее внедриться в пространство художественной инфраструктуры. В этом смысле акция в галерее А3 уникальна и призывает к преодолению этой границы.

В ситуации данной выставки не существует системы строгого отбора и отчетливых критериев. Каждый, кто имеет желание и силы, может присоединиться к возникшему потоку. Как говорит куратор выставки Алексей Йорш, «у нас нет ограничений, соответственно и критериев нет». В итоге мы встречаемся с витальным искусством, подвижным, но

имеющим еще и ценность документа.

Между куратором, художником и зрителем нет дистанции, обозначение данного направления искусства — стрит-арт предполагает отсутствие границ, деклараций, надуманных художественных платформ. Возможно, главный элемент воздействия — эффект проникновения внешнего, экстравертного уличного искусства во внутреннее пространство галереи, недоступное ему, предполагающее камерный, интимный характер представляемых работ. Колебание смыслов, достигнутое организаторами, — большое достижение. Остро стоит и вопрос об имени, узнаваемости. С одной стороны, уличное искусство заведомо анонимно, с другой — быть узнаваемым — естественное желание человека творческого.

В стрит-арте изначально предполагается свобода художника от критики и в то же время стремление к активному воздействию на зрителя. Возникает напряжение вокруг самого понятия «художник». Организаторы выставки подчеркивают, что представляют не сформировавшихся авторов, а молодых людей, которые стремятся быть, стать художниками. В какой-то мере подобная акция показывает естественность существования определенных художественных институций, позволяющих человеку с большой степенью уверенности чувствовать себя зрелым автором.

Стихийное движение стрит-арта теоретически не может быть подвержено воздействию профессиональной художественной среды, но очевидно, что рано или поздно будет возникать их симбиоз. Даже по выбранному материалу, представленному в А3, можно догадываться о его формах. Вероятно, зритель, направляющийся на эту выставку, мог ожидать встречи с искусством агрессивным, урбанистическим. Но, как оказалось в свете галерейных ламп, искусство стрит-арта говорит о тех же тонких переживаниях, что и привычные нам, умело оформленные и уважительно представленные произведения. Получается, что какое бы авангардное художественное движение, будь то концептуализм, абстракционизм, сезаннизм и т. д., ни возникло, если оно подлинно, то приобретает определенный «лирический» оттенок.

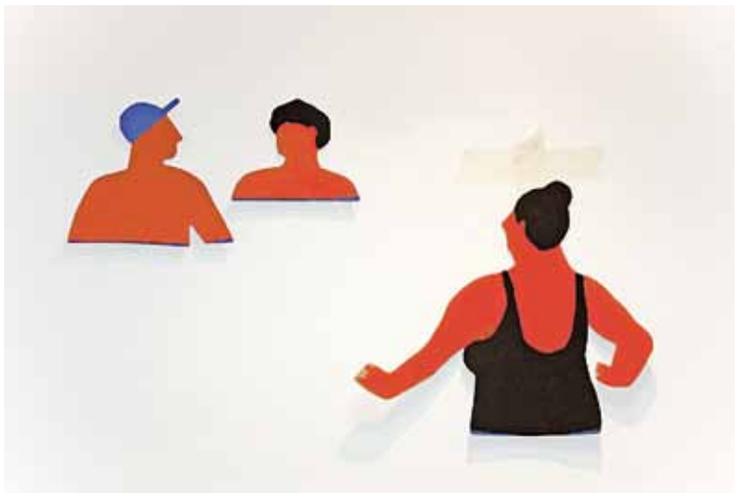
Алексей Иорш

Alexey Luka

Александра Кочеткова

Plushedelic

Женя 0331С



НИЧЕГО ЛИШНЕГО

Борис Орехов

В августе в Государственном музее Востока при участии Фонда поддержки научных и культурных программ имени Ш. Марджани прошла выставка «Фазкурни-азкуркум (Вспомните Меня, и вспомню Я вас)» Василя Ханнанова.

Религия — формообразующее начало культуры. Этическая и ритуальная системы религии определяют облик бытовой и художественной культуры народа. Культура, выросшая из ислама, ставит в центр мира книгу. Значение Корана для мусульманского мира удивительно и несравнимо даже с Библией для христиан. Каллиграфическое исполнение цитат из Корана заменяет изображения. Историки культуры объясняют это фундаментальным для ислама запретом на портрет, скульптуру или рисунок живого существа. Такое вытеснение целой сферы искусства неизбежно влечет за собой компенсацию, которой стали каллиграфия и культура книжного оформления.

Главной причиной запрета на изобразительность послужило одно из множества преданий из жизни Мухаммеда — хадисов. Однажды Мухаммед совершал намаз в комнате своей любимой молодой жены Айши. Во время молитвы он увидел на занавесе яркий рисунок — изображение птицы — и гневно сказал Айше, чтобы она убрала занавес, так как рисунок отвлекает его от мысли о едином Боге.

В Коране запрет менее строгий, он касается лишь идолов: «Вот сказал Ибрахим отцу своему Азару: “Неужели ты идолов превращаешь в богов? Я вижу, что ты и твой народ — в явном заблуждении”» (сура 6, аят 74). Но самое главное в том, что создание живого существа для ислама — дело исключительно божественное, ибо Аллах — творец всего. Художник никогда не сможет вдохнуть в свои творения душу. Один из хадисов говорит, что в день «последнего суда» изображенные сойдут с картин и потребуют, чтобы им дали душу.

На основании запрета на изображение человека эстетизация текста в исламской культуре достигла невиданных масштабов. Это и стало генератором творчества Василя Ханнанова в его серии «Во имя Аллаха милостивого, милосердного!». Основу картин уфимского художника составляет пластически осмысленный коранический текст, воспринимаемый чувственно, через композицию и колорит и при этом вызывающий в сознании зрителя ассоциации с древней восточной культурой.

Завораживающая вязь, каждый элемент которой в мистических школах ислама сам по себе трактуется как откровение запредельного, человеком Запада воспринимается схожим образом — как загадочная мудрость, требующая для своего постижения глубинных знаний.

Основу картин серии составляют работы, выполненные в минималистической цветовой гамме: глубокий синий фон, сочетающийся с черными и белыми силуэтами, отдельные детали которых обозначены золотой краской. На полотне создается некое символическое пространство, условное, лишенное глубины, горизонта и других атрибутов «места». Предельная обобщенность входит в резонанс с имеющими для культуры особое значение вечными образами священных книг. Более привычные в христианском культурном контексте живописные образы резко нарушают автоматизм восприятия, взаимодействуя с арабской вязью, как бы парящей над основными фигурами композиции. Буквы арабицы «форматируют» пространство вокруг себя, превращая его в плоскость даже там, где другими объектами на полотне обозначена перспектива. Так — через прием — напоминает о себе культ книги, первоосновного и богоданного элемента арабского сознания.

Другие полотна выполнены в иной манере, подчеркивающей вещественность творимого. Если в символистической «синей» серии живопись как бы прячется за изображаемым, техника направлена на изобразительность и выполняет подчиненную роль, то на других картинах материал, мазок, встроенный в картину элемент материального мира, напротив, заявляют о себе, акцентируют внимание на своей объемности и неподчиненности внешним законам. Разновекторные мазки буйствуют, динамичная текстура буквально колышется на холсте, но всю структуру организует коранический текст, незыблемым и ювелирно четким рисунком притягивающий взгляд.

По сути дела, арабское письмо в большинстве картин В. Ханнанова — это своеобразная кардиограмма, фиксация жизненного цикла неведомого пульсара, захваченное в строку биение сердца целой цивилизации, далекой, но тем не менее завораживающей, говорящей с нами на своем древнем языке.

30 ноября - 4 декабря

АРТ МАНЕЖ 2011

XVI МОСКОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА

Екатерина Корнилаа. Белый рельеф.

+7 495 692 37 39

www.expo-manege.ru

ОТ «АРХСТОЯНИЯ» ДО «АРХПОЛИСА»?

Алла Надеждина

За пять лет существования фестиваль «Архстояние» успел обрести свою аудиторию. Это одно из тех мероприятий, не посетив которое есть опасность пропустить что-то действительно интересное.

С 2000 года московский художник Николай Полисский из подручных материалов — снега, лозы, соломы, хвороста — сотворяет в деревеньке Николо-Ленивец, расположенной на берегу реки Угры, праздник для глаз и души.

Переосмысляя жанры перформанса и ленд-арта, художник привлекает жителей деревни и волонтеров к созданию снеговиков, зиккуратов из сена, жар-птиц. Результат коллективного творчества — воплощение русского архетипа праздника как действа, сочетающего в себе «потеху» и «соборное» служение. Причем «собор» объединяет и людей, и природные стихии. В 2006 году праздник получил новый формат — деревня Никола-Ленивец дала пристанище фестивалю ландшафтной архитектуры «Архстояние».

Название фестиваля отсылает и к архаичности самого пространства Угорского края, и к протоформам архитектуры, и к местному фольклору: именно здесь произошло знаменитое Стояние на реке Угра, где войско русичей одержало бескровную победу над Золотой Ордой, «определившую историю русской государственности».

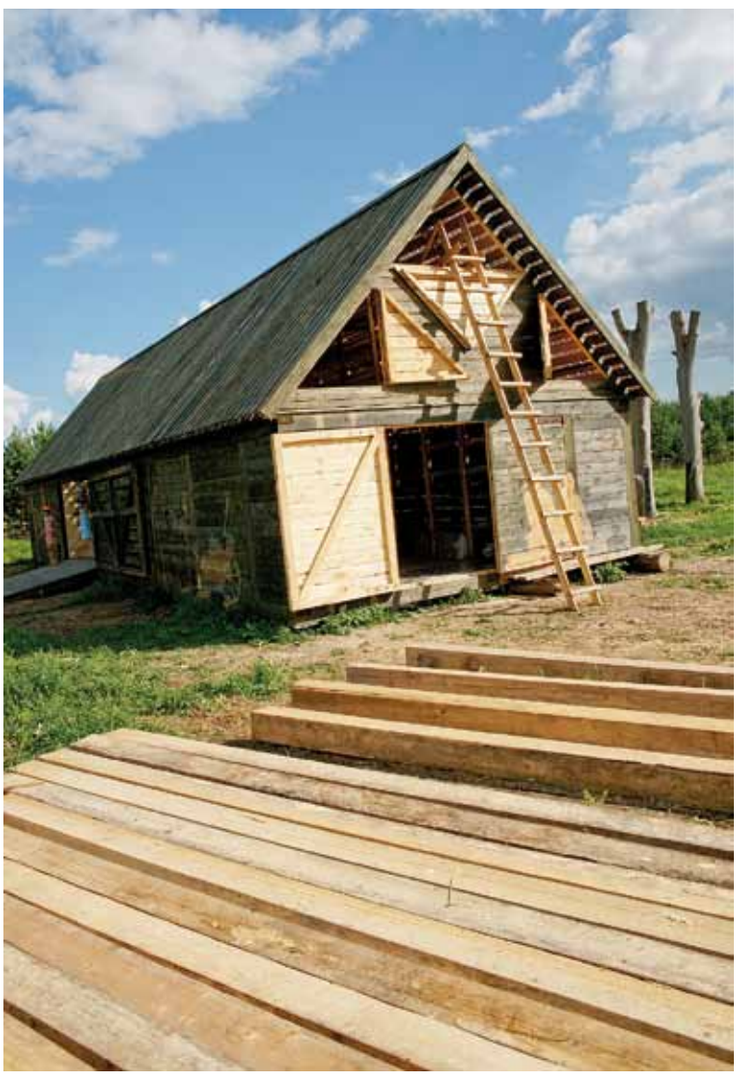
Потешность этой победы, вполне в духе «коллективного» творчества Полисского. Чтобы воспрепятствовать грозному неприятелю, русичи нашли весьма оригинальный выход: было решено резать свиней, крики «нечистых» животных и заставили хана отступить.

Тема «Архстояния—2011» — сарай. Как пишут организаторы, «форма сарая претерпевает изменения в силу разнородности территории, на которой есть и село, и фестиваль, где проходят театральные представления и перформансы. Так сарай способствует стыковке деревенского пространства с фестивальным, и на стыке разных дисциплин в сельском ландшафте образуются новые объекты искусства. Оно не создается по принципу абстрактных манифестов актуального искусства, а вытекает из протоархитектуры, из элементарных слагаемых среды».

В «экспозиции» под открытым небом семь объектов. Среди них возведенный на месте соответствующего старинного деревенского сооружения «Сарай сараев» — результат совместного творчества групп «АБ MANIPULAZIONE INTERNAZIONALE» и «MISSISSIPPI». На его выжженных солнцем стенах сохранились лишь силуэты сельскохозяйственного инвентаря. В капсульном отеле «Ваш шкаф», спроектированном и собранном архитекторами Бюро архитектурных находок из старых дверей и досок, можно отдохнуть, а для непослушных детей предусмотрено специальное отделение, запирающееся снаружи. Проект группы молодых архитекторов «FAS(t)» — пример синтеза формы и окружающей среды. «Сталь нестоячая» — беседка из металлических тонких цепочек, позвякивающих при дуновении ветра.

Архитектурную программу дополняла музыка: Дмитрий Власик представил акустический перформанс «Ослушание», ансамбль симфонической музыки «Персимфанс» исполнил концерт «Св. Франциск Ассизский, проповедующий птицам», включивший произведения, написанные композиторами различных эпох под влиянием природных явлений. На протяжении всего фестивального времени на Поляне лабиринтов музыканты, художники, танцоры и актеры демонстрировали свои ландшафтные перформансы.

Одна из особенностей, привлекающих в Николо-Ленивец гостей (сюда



АБ MANIPULAZIONE INTERNAZIONALE,
Арт-группа MISSISSIPPI

САРАЙ САРАЕВ
2011

можно доехать только на машине или на фестивальном автобусе), сама русская глубинка. Минимум цивилизации, неогороженные дворы — все это отвлекает от городских измерений жизни, заставляет по-другому коммуницировать и расставлять приоритеты, в том числе и в понимании искусства, которое, будучи представлено в данном контексте, лишается своего высокого статуса, становится более открытым.

Но в этом году наряду с обычной «непредсказуемостью» и «стихийностью» наметилось и нечто новое.

На пресс-конференции президент компании «Связной» Максим Ноготков объявил о планах по созданию творческой площадки «Архполис». Основная цель — формирование среды для воплощения «творческого потенциала участников — дизайнеров, архитекторов, художников. Результатом функционирования «Архполиса» должна стать реализация проектов мирового уровня в области архитектуры, ландшафтного дизайна, современного искусства и performing arts. В сентябре 2011 года обновленная команда организует креативные сессии, на которых будет разработана детальная программа развития «Архполиса» на ближайшие пять лет. Для участия приглашены известные художники, эксперты, архитекторы и профессиональные управляющие в области современной культуры.

«Просторы, смена привычной городской среды на природную выбивают нас из шаблонов и дают возможность по-новому взглянуть на себя и свои проекты. Образ жизни, место работы и обитания, социальные отношения — все может быть переосмыслено и создано заново. Мы хотим, чтобы участники проекта сами организовывали пространство, в котором им предстоит жить и творить. "Архполис" должен стать местом, где творческие идеи рождаются, находят поддержку, партнеров и затем реализуются в разных уголках нашей страны».

Проект начнется в мае 2012 года. Коллективное действие снова меняет формат? Но не станет ли благодаря новым «облагораживающим» метаморфозам деревня Николо-Ленивец с ее жителями этнографическим заповедником, местом своеобразного экотуризма горожан?

Русский праздник, как известно, настроенчески «домодельный», как самогон. Не исчезнет ли он при первых признаках разговоров о «хороших дорогах, удобных гостиницах и спонсорах» и давлении креатива? Да и различных фестивалей с высокой долей медийности много, а потешно-соборных — «раз и обчелся».

Фото ДИ/Константин Чубанов

Сана Бориева

СТЕНА САРАЯ
2011

Группа архитекторов FAS(T)

STANDLESS STEEL / СТАЛЬ НЕСТОЯЩАЯ

Александр Бродский

РОТОНДА
2009

ЖИВОПИСНОЕ ТОМЛЕНИЕ

Станислав Савицкий

Татьяна Подмаркова дебютировала на арт-сцене как живописец поколения 2000-х. Живопись для нее и ее единомышленников — полноценный язык, на котором можно без иронии говорить об экзистенциальных и духовных проблемах. Лет пятнадцать-двадцать назад все было совсем не так. В 1990-е акционизм, анархизм и экспериментальность сделали востребованным художника, который выше всего ставил умение создавать искусство из самой жизни. Многие в послеперестроечную эпоху не видели разницы между художником и куратором. Необходимой казалась в первую очередь осведомленность о том, чем живет современное искусство, и организационные способности. Иметь художественное образование, если хочешь заниматься искусством, стало не обязательно. Тогда ценили злободневность, остроумный поворот темы и концептуальные проекты, в то время как пластическому языку зачастую отводилась роль ретроградного реакционного элемента. Тогда все можно было сделать с легкой иронией или превратить в шутку. Двусмысленность возникала из непредсказуемости жизни, в которой рождались свобода поступка и свобода творчества.

Молодые живописцы, начинавшие в 2000-е, вернулись к традиционным художественным техникам, стараясь быть серьезными, иногда даже нарочито серьезными. Татьяна Подмаркова сотрудничает с «Непокоренными» — группой художников, для которых живопись первоначально была ключевым художественным языком.

В некоторых ее холстах узнается «суровый стиль» «оттепельных» лет, наверно, перенятый ею у учителей. Таков был проект «Очерки о людях», выставленный в Новокузнецке, где она училась в художественном училище станковой живописи. Социальный реализм сближает ее произведения с картинами из жизни шахтеров, которые в 2000-е делали Илья Гапонов и Кирилл Котешов.

Подмаркова любит работать с большим и средним форматом. Главным образом она рисует портреты, причем психология героев интересует ее не в первую очередь. За эти годы она создала несколько серий погруженных в духовное размышление, скорбных или нервных фигур, а также десятки картин с изображением фрагментов тел. Неоакадемисты 1990-х придали бы этим картинам официозную торжественность, приправленную самопародийностью. Игнорируя опыт Зигмара Польке, Герхарда Рихтера и других живых классиков, работающих с живописью на территории современного искусства, она делает неожиданные картины. Ей удается погрузить зрителя в напряженное душевное состояние, дать ему азы «психологии тела», как называлась ее выставка в сквоте «Непокоренных», или помочь зрителю увидеть «внутреннее отражение» фигур, чего она старалась достичь в другой своей работе.

В проекте «Жажда» были представлены портреты арабских женщин в хиджабах. Модная в современном искусстве тема женщины в мусульманском мире делала этот цикл злободневным высказыванием. Однако чаще всего Подмаркова рисует красивые пластичные обнаженные и полуобнаженные тела, несколько напоминающие героев Микеланджело. Жесты, мимика, позы взяты из классических религиозных сюжетов: снятие с креста, оплакивание, положение во гроб. Так, в разрозненных отрывках и в пересказе, на экспрессионистском языке к нам по замыслу художницы возвращается христианское искусство.

Концептуальность неуместна, когда разговор идет об экзистенциальном переживании. Слово «проект» подходит для выставок Подмарковой, поскольку можно назвать проектом работы на тему, будь то реалистические портреты или серия картин с метафорическим названием, в котором телесное поэтизируется через психологическое. Такова и выставка «Складки» в «Al Gallery». Есть холсты, на которых жестко, с изломом выписаны складки тканей, покрывающих тела. Здесь есть портреты, выеденные временем, как будто их долго хранили сложенными, и, когда стали разворачивать, местами с холста осыпалась краска. На картинах фигуры людей изображены не полностью, как в кадре, дающем фрагмент вместо целого. Отрывочно, намеками, используя мертвенную фактуру незагрунтованного холста рядом с тщательно прописанной одеждой или частью тела, нас хотят посвятить в самую недоговоренность этих образов. Что же скрывается в складках смысла живописи Подмарковой? Христианская жертвенность? Духовное томление, иногда неотличимое от эротизма? Меланхолия, настраивающая художницу на торжественный лирический лад и сопутствующая коммерческому успеху? Или перед нами образец маэстрии, в которой узнается авторский стиль, но которая еще только обретает свой эстетический смысл?

ОБОРОТЫ КАК ДРУГОЕ ИСКУССТВА

Ирина Сосновская

Эти оборотные, тыльные поверхности, с их холстом и древесиной, с их жизненно-небрежным почерком надписей и прочими фактурными «шумами», тоже по-своему обнаруживают внеживописную живописность.

Сергей Кусков

Оборотные стороны картин — предмет интереса хранителей музеев, историков искусства и экспертов, занятых атрибуцией произведений. Обычный зритель и арт-критик видят их не часто. Художники тоже редко задействуют оборот холста как творческое пространство.

Случалось, конечно, что использовались обе стороны картины, в основном при недостатке материалов, но это были два самостоятельных произведения, связанные только общей основой. Например, на оборотной стороне «Святой Анны с Марией и младенцем» Леонардо Да Винчи были обнаружены три рисунка углем.

Иногда лицо и оборот меняются местами. Борис Кустодиев «Русскую Венеру» написал на обороте своей картины «На террасе». И «Русская Венера» — более известное произведение художника.

Но есть и концептуальные примеры. В 1930 году Елена Нагаевская пишет «Пейзаж» с дирижаблем, с обратной стороны холста выкрашивая хроматическую таблицу. Обе стороны актуальны: на одной дирижабль, как призрак будущего оттеняет собой ландшафт, на другой — теоретические построения, демонстрирующие ее колористическую систему (а Пикулин на обороте «Жницы» написал к ней теоретический текст)[1].

В 2008 году на аукционе «Кристис» была выставлена акварельная композиция Казимира Малевича «Жнецы» (ок. 1912–1913), на обороте которой оказались два рисунка, выполненных карандашом на бумаге и наклеенных на картон с акварелью. Это ранние зарисовки художника: наброски обнаженной натуры и изображения глаза периода кубофутуризма. Так на одном листе была отражена творческая эволюция художника.

На своей выставке в галерее А3 2000 года Клара Голицына представила холсты, развернутые обратной стороной (сопроводив их фотографиями лицевой стороны), а теперь выпустила и каталог, им посвященный. Голицына считает, что некоторые обороты точнее, чем сами картины, отражают характер, сущность и темперамент художника, и это делает их произведениями искусства.

Для Голицыной обороты картин служат и записной книжкой, где зафиксирована последовательность написания каждой работы. Тем самым значимость записанного произведения не умаляется, оно продолжает пребывать и на холсте, и в общем контексте творчества, иногда просвечивая сквозь новое изображение, но чаще всего виртуально, в памяти и автора, и зрителей, так как в основном это вещи уже не раз опубликованные и экспонированные на выставках, и для активизации их в памяти достаточно напомнить их названия.

Клара Голицына постоянно усложненяет авторский эстетический контекст, сохраняя при этом целостность, емкость и лаконичность высказывания. Переводя первоэлементы мира на язык искусства, она вновь выстраивает цельный образ. И в нем «удачно совмещаются чувственно-эмоциональный темперамент живописца и интеллектуально-аналитическое начало»[2].

Обороты картин предстают как монохромные маски работ, а подчас воспринимаются как маски самого художника. Принципиально верная пластическим ценностям живописи Голицына с легкостью играет в стратегию «антиискусства», но сохраняет при этом картину как основу для экспериментов.

Проект выявляет связь Голицыной с концептуальным искусством, а также ее расхождение с ним. Отправляя свои работы в «ничто», художник демонстрирует большую важность для нее не только результата в виде законченного произведения, но и присутствия в нем ростков нового проекта. Однако переоценка проектного этапа и индифферентность по отношению к конечному продукту для нее не характерны — каждую идею Голицына обязательно должна воплотить в материале. В то же время, как и художники-концептуалисты, она придает большое значение визуальной стороне слова, однако не первостепенное.

Так, названия картин с оборотов порой становятся элементами композиций: «Севилья» (2004), «Барселона» (2004), «Париж» (2004), «Жерона» (2004–2006), «Bridge (Мост)» (2007), «Киоск» (2007–2010), «Верона» (2004–2010). В случае с работами «Шел, шел и загнулся (Случай №1) 2008 года название появляется дважды в первой работе «Случай №1» и в написанной поверх нее «Шел, шел и загнулся». Художница не расчитывает, что зритель будет приглядываться к этикетажу, ей важно чтобы название и произведение воспринимались как единое целое, для чего используются пластические возможности шрифта в структуре картины.

Экспонирование оборотов — очередной этап пластических экспериментов, начатых художником с многократного проигрывания сюжетов и композиций, с разными стадиями распредмечивания, развоплощения форм реальности, превращения их в чистую формулу. Эти эксперименты привели к трансформации самих работ, к возведению формального приема в концепцию, в результате работы заместились оборотами-названиями.

Процесс переписывания картин непрерывно продолжается, и потому и сами работы, и их обороты остаются открытыми для трансформаций. Но если лицевые стороны картин порождают вопросы об отношениях сюжета и формы, границах искусства, то обороты демонстрируют Другое искусства или другое жизни — «внепластическую изнанку всеохватывающего тотального пластицизма»[3].

Но есть в них и пронзительность «русского бедного», как реальной житейской ситуации и ее творческого преодоления. И это повседневное сопротивление обстоятельствам проявляется по обе стороны холста, добавляя присутствие человеческой судьбы автора.

«Обороты» Клары Голицыной входят в серию изданий о художнике наряду с альбомами «Трансформации», «Портреты», «Натюрморты» «Визуальные конструкции» и «Пейзажи», изданными фондом «Артпроект» в 2009–2011 годах.

[1] *Успенский А.* Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920-1930-х годов. М.: Искусство – XXI век, 2011. С. 190

[2] *Кусков Сергей.* Многослойное пространство // Клара Голицына: альбом. М.: Декоративное искусство, 2005. С. 34.

[3] *Махов Никита.* Творческий путь// Клара Голицына: альбом. М.: Декоративное искусство, 2005. С. 27.

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

Наталья Капырина

«УПРАЖНЕНИЯ». ДИАНА МАЧУЛИНА. МАММ/МДФ
3 августа — 4 сентября

Диана Мачулина превратила белое пространство галереи первого этажа Мультимедиа-арт-музея в скалодром. Но, к еще большему удивлению зрителя, искусственные зацепы прикреплены к стенам так, что упражнения в скалолазании немыслимы: розовый горизонтальный ряд поперек стены напоминает скорее экзерсисы с муляжами выступающих частей тела, желтые беспорядочно разбросанные по отвесной стене зацепы ведут от потолка к полу, не позволяя ползти вверх, а серые зацепы на полу похожи на обыкновенные булыжники. Несколько точечных композиций из муляжей зацепов удручающе похожи либо на синие скульптуры Кляйна, либо на экскременты. К сожалению, прилагающийся к выставке экфрасис о перемене ценностей и в кругах скалолазов, и в обществе, о покорении вертикали и мощи вертикали власти, о трудах Сизифа и прочем на первый взгляд может показаться не совсем оправданным и многословным. Лишь позже, вспоминая о выставке, задумываешься о более глубоком прочтении этого концептуального искусства. И, возможно, «Миф о Сизифе» Альбера Камю призван в объяснение вполне уместно, так как Диане Мачулиной удалось создать абсурдное пространство, где переплетаются, взаимно пресекаясь, десятки смыслов, хотя кому-то может показаться, что их там просто нет.

«О ЛЕСАХ И ЛЮДЯХ», «6 МИЛЛИАРДОВ ДРУГИХ». МАММ/МДФ
28 июля – 4 сентября

Фонд «Good Planet» предложил провести в новом музее на Остоженке двойную выставку, чтобы познакомить зрителей с неравнодушным и творческим взглядом на леса Земли и на 6 миллиардов «других» людей. В первом проекте, приуроченном к провозглашенному ООН Международному году леса, участвовали 40 фотографов. Их работы нацелены на то, чтобы человек по-новому посмотрел на лесное царство, увидел его красоту, обитателей, подумал о хрупкости экосистемы и о способах ее сохранения для будущих поколений. Второй проект, еще более масштабный, запущен известным фотографом Яном Артюс-Бертраном: в течение шести лет в 83 странах его команда взяла шесть тысяч интервью, задавая представителям разных народов, возрастов и социальных кругов одни и те же вечные вопросы: «Почему люди воюют?» или «Расскажите о вашей самой большой радости». Видео потом смонтировали в три смежных видеоряда так, что широкая стена видеозала заселена лицами, постоянно сменяющими друг друга, смотрящими, говорящими или просто улыбающимися посетителю. Так что благодаря технике социологического опроса и высоких технологий получился скорее образовательный, чем творческий, возможно, даже миссионерский призыв к тому, чтобы люди заинтересовались себе подобными.

«ПОЧЕМУ?». ИВАН НОВИКОВ. ПЛОЩАДКА МОЛОДОГО ИСКУССТВА «СТАРТ», ВИНЗАВОД
14 июля — 28 августа

В рамках программы поддержки и продвижения молодых художников «Старт» на Винзаводе проходит персональная выставка Ивана Новикова, студента МГАХИ им. В.И. Сурикова. Молодой художник работает в области перформанса, и несколько его работ представлены посредством видео материалов, текстовых описаний и вещественных доказательств, воссоздающих это эфемерное искусство. Его работы отсылают к темам ценности и оценки искусства и в частности современного искусства, отношений художник-зритель, восприятия произведений, т.е. к размышлениям особенно активно ведомым юными представителями творческого сообщества. Так и его работы богаты отсылками к хрестоматийному искусству, выверены, но и небрежны с ученическим задором, и еще не отягощены балластом многолетнего личного опыта. Остается впечатление легкости выражения правильно выращенного таланта, и хочется ждать следующих работ.

«КОММЕНТАРИИ». КОНСТАНТИН ЛАТЫШЕВ. АЙДАН-ГАЛЕРЕЯ, ВИНЗАВОД
14 июля — 28 августа

Константин Латышев лавирует в своем творчестве между хулиганством и социальной критикой, находясь на грани приемлемого в искусстве. Через полвека после расцвета поп-арта он обращается к стилистике и правилам игры ярких американских представителей этого движения, адаптируя их к реалиям России XXI века. Очередная выставка его работ еще больше приближает Латышева к творчеству Энди Уорхола тем, что работы отпечатаны на виниле, тем самым увеличен тираж и упрощена коммерческая составляющая выставки. Работы представляются в форме художественных анекдотов, перевернутых цитат («Это не третий Рим, это третий мир», «Не родись красивой, а родись очень красивой»), «комментариев» к зрительному ряду, прошедшему компьютерную обработку. Образы и тексты доступны пониманию любого зрителя, но при этом каждый найдет в этой не лишенной самокритики серии работ ту, что заговорит с ним на особом, близком ему языке.

ДОМ НА БРЕСТСКОЙ
архитектурно-строительный центр

20.10/24.10

12-й фестиваль

ландшафтная архитектура / взгляд из дома...

учредитель: Москомархитектура
организаторы: ИТЦ Москомархитектуры,
архитектурно-строительный центр
«Дом на Брестской»

конкурс лучших работ по номинациям:
- общегородские территории
- городские дворовые пространства
- приусадебные участки
- элемент ландшафтного дизайна
- предмет в ландшафте
- проект
- арт-объект

призы и награды
участникам конкурса:
по итогам конкурса
жюри присуждает «Гран-при»
1, 2, 3 места в каждой номинации
победитель в каждой номинации
награждается дипломом и денежной премией.
предусматриваются поощрительные премии,
учрежденные организаторами,
участниками и спонсорами.

Выставка:
малые формы, фонтаны, посадочный материал,
предметы дизайна для ландшафта

Спецпроект «СТОЯНКА ЧЕЛОВЕКА»

Заявки принимаются с 1 сентября по адресу: Москва, ул. 2-я Брестская, д.6.
Тел.: (499) 251-26-40, (495) 650-49-97 www.dom6.ru / e-mail: pr@dom6.ru

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.

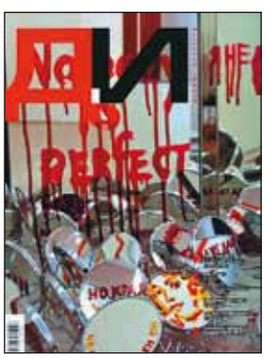
По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7(499) 230-02-16

№4.2011
Тема: Открытое искусство

№3.2011
Тема: Новые технологии

№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

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) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
107564, г. Москва, ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2. Тел.: +7(495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

ГДЕ КУПИТЬ ЖУРНАЛ

Москва

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmoma.ru
Пн-вс: 12.00–20.00 (чт: 13.00–21.00)

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

Центр современного искусства М'АРС
Пушкарев пер., 5. www.marsgallery.ru

Книжный магазин «Гилея»
Тверской бул., 9
Пн-вс: 12.00–20.00 (чт: 13.00–21.00)
www.gileia.org

МАММ/Московский Дом фотографии
Остоженка, 16
Тел. (495) 637-11-55
www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул, 13, стр. 2
www.ncca.ru

Магазин «КультТовары».
Крымский Вал, д. 10 (в фойе ЦДХ).
Вт–вс: 10.00 – 19.00. Тел. (495) 657-99-22

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, дом 10, корп. 10
Центр дизайна "Artplay на Яузе"
Тел. (905) 787-09-37
Пн-вс: 11:00 - 21:00
monitorbox.ru

Магазин Гиперион
Рабочая ул., 38
Пн-вс: 12.00-23.00
www.hyperionbook.ru

Эра Фонд поддержки визуальных искусств Елены Березкиной
Трубниковский пер., 13, стр. 1
Тел. (495) 690-51-46
Пн-вс. 12.00–18.00
erafound.org

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9.
Пн–пт: 10.00–17.00. Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5.
Тел. (495) 697-38-74
Вт-вс 11.00-19.00
muar.ru

Центр современной культуры «Гараж»
Образцова ул., 19А
Тел. (495) 645-05-21
Пн – чт: 11:00 – 21:00
Пт – вс: 11:00 – 22:00
garageccc.ru

Центр современного искусства М'АРС
Пушкарев пер., 5.
marsgallery.ru

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 Союза художников
Б. Морская, 38
Тел. (812) 314-77-54

Киев

Проект «Артфабрика»
Интеллектуальная литература
Тел. +38(098) 937-37-47
www.fabricashop.com.ua

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

на правах рекламы

CENTER FOR CONTEMPORARY CULTURE

ГАРАЖ

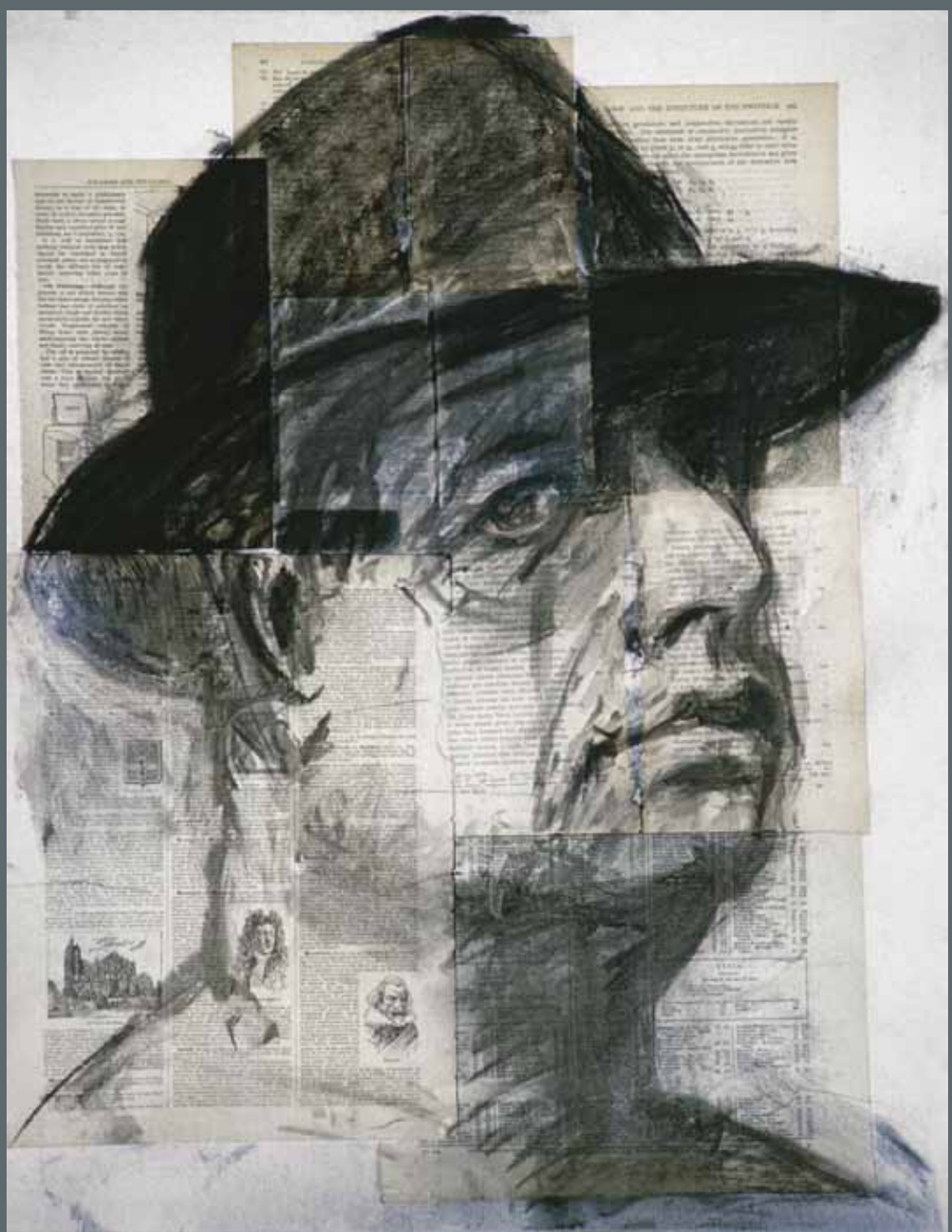
ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

30 сентября – 4 декабря

ВЫСТАВКА

Уильям Кентридж. Пять тем

рисунки, фильмы, коллажи, графика, скульптуры, книги, сценические проекты



Уильям Кентридж. *Автопортрет (исследование библиотеки)*, 1998. Уголь на бумаге. 26 x 20 дюймов (66 x 51 см)
Коллекция Бренда Р. Поттера и Майкла Сандлера. © 2011 Уильям Кентридж. Фото: Courtesy Галерея Мэриан Гудман, Нью-Йорк

Москва, улица Образцова, 19А, тел.: +7 495 645-05-20
www.garageccc.com

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Переписывая миры

специальные гости

Выставка «Уильям Кентридж. Пять тем» организована совместно
с Музеем современного искусства Сан-Франциско и Музеем искусств Нортона.
Специальный гость в рамках программы 4-й Московской Биеннале Современного Искусства

IRIS

FOUNDATION

Официальный партнер

RENAULT

Технический партнер

SAMSUNG

Технический партнер

JVC

Официальный отель

Holiday Inn
Москва Сущевский

Телевизионный партнер

РОССИЯ 24

Телевизионный партнер

РОССИЯ К

Представляющий медиапартнер

афиша

Радиостанция биеннале

100.1 FM СЕРЕБРЯНЫЙ ДОЖДЬ

Официальный медиапартнер

Harper's BAZAAR ДЕТИ В РОССИИ

Генеральный медиапартнер

ART ХРОНИКА

Медиапартнер

интерьер

Медиапартнер

АФИША@mail.ru

Профильный интернет-партнер

OpenSpace.ru

Профильный медиапартнер

ИСКУССТВО THE ART MAGAZINE

Министерство культуры Российской Федерации

Правительство Москвы

Государственный музейно-выставочный центр РОСИЗО

Художественный фонд «Московская биеннале»

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ПЕРЕПИСЫВАЯ МИРЫ

Куратор:
Петер Вайбель

Комиссар:
Иосиф Бакштейн

23.09.2011
30.10.2011

Места проведения:

ARTPLAY / Нижняя Сыромятническая, 10
Пн. – Чт.: 11.00–21.00
Пт. – Вс.: 11.00–22.00

ЦУМ / Петровка, 2
Пн. – Пт.: 10.00–22.00
Сб. – Вс.: 11.00–22.00

www.4th.moscowbiennale.ru
+7 495 624 31 53

4 MOSCOW BIENNALE OF CONTEMPORARY ART

ARTPLAY центр дизайна

ЦУМ TSUM MOSCOW
ART FOUNDATION