ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ISSN 1812-304X
2019
#01

Кандинский в конце жизни очень хотел нарисовать гуся, но не решился.

КУДА ВСЕ КАТИТСЯ

3 Пространство А
Space A

Образовательный центр ММОМА
MMOMA Education Center

Запрещено Запрещать Запрещено Запрещать Запрещать Запрещено Запрещать

12.12.1838 — 24.03.1919

СТУДЕНЧЕСКИЕ БУНТЫ ВО ФРАНЦИИ 1968 ГОДА начались с требования студентов беспрепятственного допуска в женские общежития, а закончились многомиллионными забастовками, навсегда изменившими европейскую культуру. КУРАТОР: Наталья Смолянская

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ / ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Тел: +7 495 690 6870 / www.mmoma.ru

AMBASSADE DE FRANCE EN RUSSIE
INSTITUT FRANÇAIS Russie

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art
ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

с
from
2.
12.
2018

до
till
24.
2.
2019

правительство
москвы
департамент культуры
города москвы
московский музей
современного
искусства
гёте-институт
в москве

moscow city
government
moscow city
department of culture
moscow museum of
modern art
goethe-institut moscow

Формы художественной жизни
Space for Art

Совместная программа Гёте-Института в Москве и ММОМА
Joint project
by Goethe-Institut Moscow
and MMOMA

4

Пространство Б
Space B

4. Spektrum, Берлин
Spektrum, Berlin

0+

московский музей
современного
искусства
ермолаевский 17

moscow museum of
modern art
17 ermolaevsky

+7 (495) 690 68 70
www.mmoma.ru

Образовательный центр ММОМА
MMOMA Education Center

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

GOETHE INSTITUT

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

ОТ РЕДАКТОРА

Мода на осознанность и самоанализ подталкивает людей подводить итоги или предсказывать будущее. Поучаствовать хочется, но кому верить? Как, например, проанализировать культурный процесс и обнаружить тенденции? Даже если лента соцсетей педантично подчищена, избавлена от троллей и наполнена сплошь талантливыми и интересными людьми, чтение обсуждений любого спектакля/выставки/концерта – пытка. Юзер X обсуждает спектакль/выставку/концерт. Он возмущен: ТАКОЕ никак не может быть этически приемлемым; далее он долго и печально рефлексирует на тему вседозволенности или манипуляции человека человеком. Юзер Y категорически не согласен: искусство – поле эксперимента и полной свободы, он еще не видел обсуждаемого спектакля/выставки/концерта (как, впрочем, не видел и X), но готов от зари до зари доказывать свою точку зрения. Оба пользователя находятся в одном треде, но дискутируют не друг с другом, а с воображаемым оппонентом, раздражительным или доброжелательным, мягким или резким, наделенным эмпатией или ее лишенным. IT-компании всучили желающим в руки рупор гласности и стали виновниками умаления роли эксперта/редактора/критика, что привело к истончению зоны экспертизы и рефлексии, поспособствовало появлению единоличных СМИ без проверки фактов, но с мастерами слова. Самое время кинуться с кулаками на Павла Дурова или Марка Цукерберга, отстаивая основы профессии, но если ненадолго отвлечься и обсудить спектакль/выставку/концерт с живыми людьми, чьим профессиональным заслугам и аналитическим способностям ты доверяешь, открывается неожиданное. Мнения собравшихся отличаются, например, на 70%. Это значит, что совпадают они на 30%, и именно в этом сегменте согласия обнаруживаются так называемые тренды.

Встав на скользкий путь предсказаний, редакция пригласила к работе над номером критиков, искусствоведов, философов и кураторов, чтобы обсудить тенденции в мире искусства, и куда все катится. Итак: художники превратились в контент-провайдеров (стр. 34), и этот контент лучше бы доставлять куда угодно, но только не в музей (стр. 36). Инстаграмный потенциал отдельных работ куда важнее цельности проекта (стр. 43). Выставочные институции все еще подменяют интеллектуальную активность физической (стр. 56). При этом налицо новая волна интереса к модернизму (стр. 49). У биоарта есть потенциал хакнуть этот замкнутый круг (стр. 60), как и у «гибридных территорий», в которых должны появиться новые формы искусства (стр. 38).

Мнение редакции на 30% совпадает с мнением экспертов.

Александра Рудык,
главный редактор

Образовательный центр ММОМА
ММОМА Education Center

5

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

Тел.: +7 495 690 6870
E-mail: edu@mmoma.ru

edu.mmoma.ru/lectures/
#лекторийммома
#mmomaedu

Лекторий
Lectures

Абонементы
на 5, 10, 20 занятий
или на год

Персональная образовательная траектория
Вы можете посещать весь курс, только интересные тематические модули или отдельные лекции

Занятия не требуют специальной подготовки
Вам не нужно сдавать никаких вступительных испытаний, чтобы стать слушателем Лектория

новый сезон
перформанс,
фотография, дизайн,
архитектура,
музыка, мода

2—6
’19

ДИ (Диалог искусств) распространяется по подписке в России и за рубежом в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Электронная версия журнала и архив номеров на сайте www.di.mmoma.ru

ДИ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ДИАЛОГ ИСКУССТВ

Кандинский в конце жизни очень хотел нарисовать гуся, но не решился.

На обложке: Виталий Комар, Александр Меламид. Стихи о смерти. Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2011

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.
© ДИ. Все права защищены

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС
82688 в каталоге «Газеты. Журналы»

ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ АГЕНТСТВА
По России: «Информ-Система», www.informsystema.ru
«Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», www.periodicals.ru

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.
Тираж 1500 экз. Подписано в печать 29.01.2019

Отпечатано в типографии ООО «БУКИ ВЕДИ», 115093, Москва, Партийный переулок, 1, к. 58, стр. 2

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ
Манана Попова, Василий Церетели, Алексей Новоселов, Вероника Кандаурова, Юрий Копытов

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

главный редактор
Александра Рудык

зам. главного редактора
Нина Березницкая

редакторы
Светлана Гусарова
Сергей Гуськов

дизайнер
Дмитрий Дьяков

корректор
Александр Образумов

цветокорректор
Дмитрий Борков

менеджер по рекламе и распространению
Арина Романцевич

стажер
Ксения Енина

перевод
Татьяна Ильина

над номером работали
Инна Баженова
Александра Володина
Ильдар Галеев
Дмитрий Галкин
Евгения Гершкович
Борис Гройс
Джо Дэвис
Михаил Каменский
Виталий Комар
Мария Ласкина
Александр Меламид
Павел Отдельнов
Павел Пепперштейн
Валерий Подорога
Сергей Попов
Зинаида Пронченко
Илья Саморуков
Кирилл Светляков
Яна Сидоркина
Сергей Хачатуров
Ильдар Якубов

Фото предоставили
Музей современного искусства «Гараж», Государственная Третьяковская галерея, KHM-Museumsverband, In Artibus Foundation, Phenomen IP, Eye Filmmuseum

АДРЕС РЕДАКЦИИ
117049, Москва,
Гоголевский бул., 10
e-mail: di@mmoma.ru
www.di.mmoma.ru

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

директора ММОМА
Зураба Церетели

руководителя отдела развития
Киру Сакарелло-Церетели

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25
Гоголевский, 10
Ермолаевский, 17
www.mmoma.ru

Сеть магазинов «Республика»
1-я Тверская-Ямская, 10
Цветной бул., 15, стр. 1
(ТЦ «Tsvetnoy Central Market», 1-й этаж)
Новый Арбат, 19
Мясницкая, 24/7, стр. 1
Красная площадь, 3
(ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Ленинградское ш., 16а, корп. 2 (БЦ «Метрополис»)
www.respublica.ru

Книжный магазин МСИ «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
www.garagemca.org

«Масорет». Еврейский музей и центр толерантности
Образцова, 11, стр. 1а
www.jewish-museum.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
БЦ «Новоспасский двор»
www.rusrealart.ru

Книжный магазин «Фаланстер»
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
www.falanster.su

«Порядок слов» в Электротеатре
Тверская, 23, фойе театра

«Монитор box»
Н. Сыромятническая, 10, стр. 10

ЦВЗ «Манеж»
Манежная пл., 1

«Москва»
Тверская, 8
www.moscowbooks.ru

Книжный магазин Московского музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5/25
www.muar.ru

Музей Анатолия Зверева (AZ)
2-я Тверская-Ямская, 20-22, стр. 2
www.museum-az.com

«Серовин и Коров» Музей русского импрессионизма,
Ленинградский пр-т, 15, стр. 11

Книжный магазин РОСИЗО-ГЦСИ. Зоологическая, 13
ВДНХ, павильон «Книги»
Проспект мира 119, корп. 516
www.knigi516.ru

Центр фотографии имени братьев Люмьер
Болотная наб., 3, стр. 1
www.lumiere.ru

ГВЗ «Ковчег»
Немчинова, 12

Moss boutique hotel
Кривоколенный пер., 10

Brick design hotel
Мясницкая 24/7, стр. 3/4

СтандАрт отель
Страстной бул., 2

L'appartement
Кузнецкий мост, 12

Проект «Рихтер»
Пятницкая, 42

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Книжный магазин в Главном штабе, Государственный Эрмитаж
Дворцовая пл., 2

Сеть магазинов «Республика»
www.respublica.ru

«Порядок слов»
Наб. реки Фонтанки, 15
Наб. реки Фонтанки, 49а, на Новой сцене Александринки
www.wordorder.ru

Книжный магазин «Гараж» в Новой Голландии
Наб. Адмиралтейского канала, 2

«Подписные издания»
Литейный просп., 57

Книжный магазин «Фаренгейт»
Маяковского, 25

НИЖНИЙ НОВГОРОД

Futuro Gallery
Рождественская, 6

ЦСИ «Арсенал»
Кремль, 6

ВЛАДИВОСТОК

ЦСК «Хлебозавод»
Семеновская, 9

РОСТОВ-НА-ДОНУ

«Книжный»
Кировский пр-т, 51

ТЮМЕНЬ

«Никто не спит»
Республики, 22

РАЗМЕЩЕНИЕ РЕКЛАМЫ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА
+7 (916) 131-36-61
arina@mmoma.ru

Журнал «Диалог искусств» в социальных сетях:

www.facebook.com/dimmoma

www.instagram.com/di_mmoma

#di_mmoma

МУЗЕЙ СИДУРА
SIDUR MUSEUM

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

издание ммома
ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЕГОР РОГАЛЕВ, ЕВГЕНИЯ СУСЛОВА ICONS*

15.02.–17.03.2019

*ОТОБРАЖЕНИЯ

правительство москвы
департамент культуры города москвы

московский музей современного искусства

музей вадима сидура
улица новогиреевская 37а

+7 495 918-51-81
www.mmoma.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЦЕСС

10 Анонсы. Выставки
16 Анонсы. Театры
18 Без меня разберутся. *Беседа Нины Березницкой и Инны Баженовой*
24 Сказки Андерсона. *Александра Рудык*
30 Мудборд. Павел Отдельнов

ТЕМА: ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ ФУТУРОЛОГИЯ

34 Провайдеры культурной идентичности. *Борис Гройс*
36 Исповедуя консерватизм. *Ильдар Галеев*
38 Место искусства. *Александра Володина*
43 Хвост виляет собакой. *Сергей Гуськов*
46 Резиновый мир победил. *Сергей Гуськов*
49 Держать слово. За модернизм! *Илья Саморуков*
56 Диффузия будет нарастать. *Кирилл Светляков*
60 Реальность – это настоящий вопрос. *Беседа Ильдара Якубова и Джо Дэвиса*
68 Плач философа. *Валерий Подорога*

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

70 «Малевич умер, но дело его живет». *Евгения Гершкович*
74 Ян Шванкмайер. Алхимическая свадьба. *Сергей Хачатуров*
78 Очарованные собой. *Зинаида Пронченко*

ОБЗОРЫ

84 Наталья Стручкова. *Мария Ласкина*
94 Чувствую себя диптихом. *Беседа Александры Рудык и Виталия Комара*
102 Искусство – полная ерунда. *Беседа Александры Рудык и Александра Меламида*
110 Выбор художника. *Виталий Комар и Александр Меламид*
112 Бесконечные разговоры об искусстве. *Михаил Каменский*
118 Евреи не гадают. *Яна Сидоркина*
122 Новое состояние живого. *Дмитрий Галкин*
126 Иван Николаев. *Сергей Гуськов*
130 Новый пейзаж. *Нина Березницкая*
134 Книжная полка Сергея Попова
138 Summary
142 Светская хроника
144 Арт-проект. Письмо художника А. Меламида

в моём конце — моё начало. в моем начале — мой конец.
and my beginning is my end. my end is my beginning.

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
13.2 –
24.3.2019

JAAN TÕOMIK
ЯАН ТООМИК
ЯАН ТООМІК

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
фонд культуры эстонии
посольство эстонии в москве
министерство культуры эстонии
московский музей современного искусства

куратор:
виктор мизиано

18+

московский музей современного искусства
гоголевский б-р, д. 10

+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

ММОМА | московский музей современного искусства moscow museum of modern art

яан тоомик
«чайки»
видеоинсталляция,
2004 г.

АВТОРЫ

АЛЕКСАНДРА ВОЛОДИНА
Младший научный сотрудник Института философии РАН, магистр философии, культуролог.

ИЛЬДАР ГАЛЕЕВ
Галерист, издатель и коллекционер, знаток отечественного искусства первой половины XX века.

БОРИС ГРОЙС
Философ и теоретик культуры. Автор множества текстов и книг, посвященных современному искусству.

МИХАИЛ КАМЕНСКИЙ
Искусствовед, социолог искусства, арт-менеджер, журналист. Кандидат философских наук, член-корреспондент РАХ.

ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА
Доктор философских наук, заведующий сектором аналитической антропологии Института философии РАН.

ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
Кандидат искусствоведения, кинокритик, историк искусства.

ИЛЬЯ САМОРУКОВ
Кандидат филологических наук, научный сотрудник самарского Музея Модерна, критик, куратор.

КИРИЛЛ СВЕТЛЯКОВ
Искусствовед, куратор выставочных проектов.

ЯНА СИДОРКИНА
Специалистка по творчеству группы «Инспекция „Медицинская герменевтика”», создательница ВК-паблика и телеграм-канала «Ты сегодня такой Пепперштейн», художница, музыкантка.

ИЛЬДАР ЯКУБОВ
Художник и куратор работает в области Art&Science, Media Art. Преподает Digital Art в ИТМО и Дальневосточном Федеральном Университете.

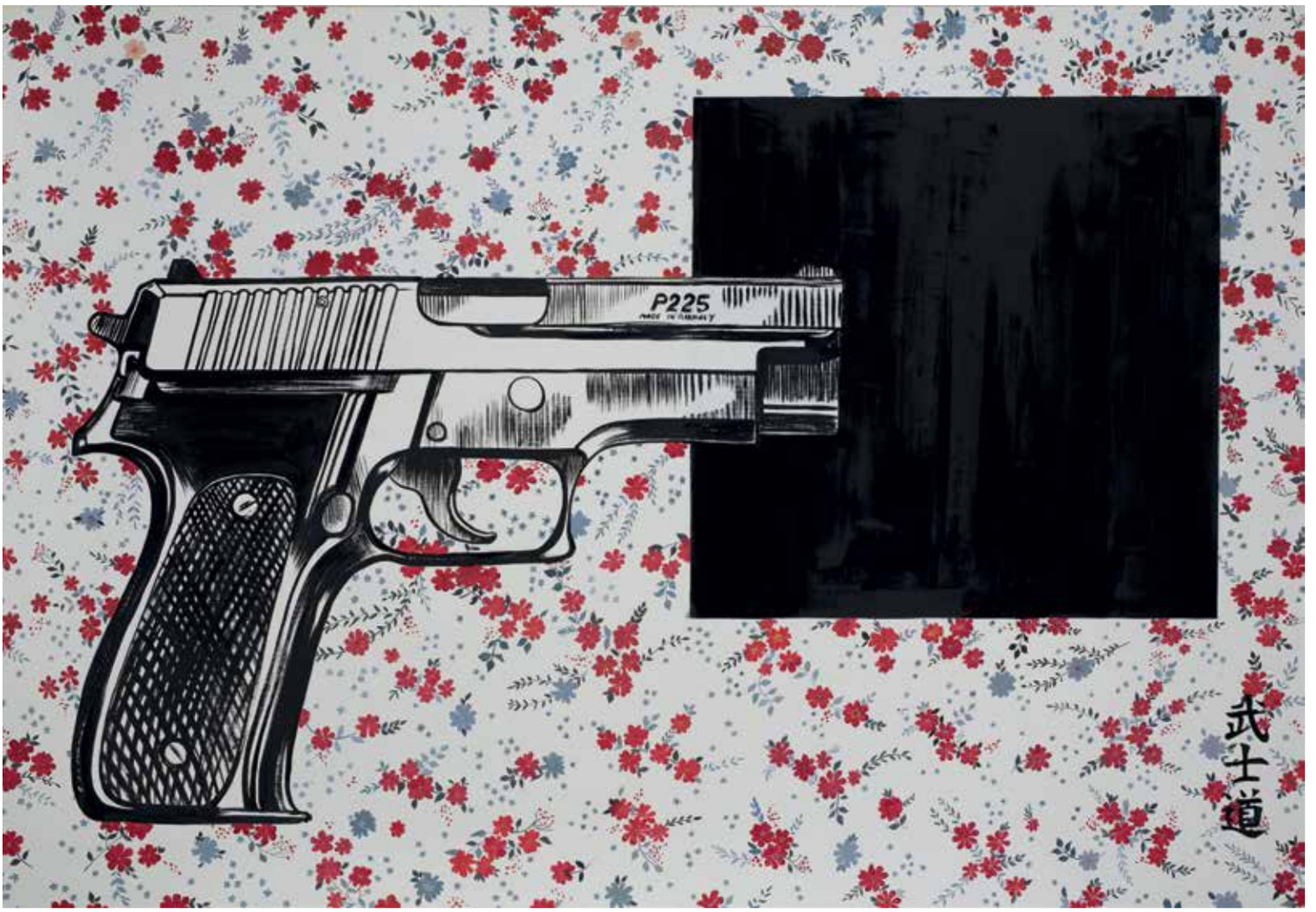
Реклама

18+

ВЫСТАВКА

ПАВЛА ПЕППЕРШТЕЙНА «ЧЕЛОВЕК КАК РАМКА ДЛЯ ЛАНДШАФТА»

28 ФЕВРАЛЯ — 2 ИЮНЯ



Павел Пепперштейн. Бусидо. Из серии «Философские категории». 2018. Холст, масло. Предоставлено художником

«РАШИД АРАИН. РЕТРОСПЕКТИВА»
8 МАРТА — 26 МАЯ

«БЮРО ПЕРЕВОДОВ»
8 МАРТА — 15 МАЯ

МУЗЕЙ «ГАРАЖ»
В ПАРКЕ ГОРЬКОГО

УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ,
Д. 9, СТР. 32

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ
GARAGE
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

+7 (495) 645-05-20
GARAGEMCA.ORG

@GARAGEMCA
#МУЗЕЙГАРАЖ

АНОНСЫ

до 24 февраля
АНДРЕЙ КУЗЬКИН. ДАР ЗАБВЕНИЯ, ИЛИ ФОРМУЛА ПУСТОГО МИРА
ЦТИ «Фабрика»
Переведеновский пер., 18
Кузькин придумал формулу пустого мира без любви, бога, истины, без всего, что дает надежду и согревает в трудные минуты. Формулу, которая реально работает: ложь, страх, смерть. Замыкает эту триаду забвение.

до 10 марта
ПРОМЗОНА
ММОМА
Петровка, 25
Несколько лет Павел Отдельнов изучал промзону бывших химических производств Дзержинска. В руинах заброшенных цехов автор увидел объекты, хранящие время. Через призму истории своей семьи и завода художник поднимает вопрос, как жить с прошлым.
Проект ММОМА совместно с галереей «Триумф». При поддержке Фонда Бёлля.

до 27 февраля
ПРОТОАЛФАВИТ
Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
Владимир Наседкин создал тотальную инсталляцию для исследования изобразительного языка, его истоков и развития. Совокупность простейших знаков, образов-символов древних алфавитов, рождает бесконечный ряд культурных воспоминаний – от примитивных архаических петроглифов, христианских и астрологических символов до абстрактных картин.

до 1 марта
АРТ ↔ ВСЕ *
Галерея PROUN MOSCOW
Нижняя Сыромятническая, 11, корп. 2
Выставка АРТ ↔ ВСЕ* проходит в формате открытого аукциона, где за каждый объект зритель может предложить все, кроме денег. Это может быть собственная работа, услуга, предмет или не имеющая материальной формы идея. Прототипом выставки стала ярмарка Art TrucTroc & Design в Брюсселе.

*кроме денег

до 11 марта
ОБЩИЙ СТОЛ
ЦСИ Винзавод
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
На выпускной выставке резидентов «Открытых студий» на Винзаводе художники попытались объединить выставочное и рабочее пространства в одно. Решение простое и приятное, все гости приглашаются за один накрытый стол, что создает возможность диалога незнакомцев.

до 3 марта
STUDIO 54 AND OTHERS
KGallery, СПб., наб. Фонтанки, 24
Представить, как выглядела тусовочная жизнь Нью-Йорка 1970-х, можно по фотографиям, сделанным Алланом Танненбаумом. Энди Уорхолл, Майкл Джексон, Труман Капоте и другие на танцполе среди party animals. Роскошь и безумие, бурлеск и разгул свободных нравов.

до 14 марта
ЭТО ЯБЛОКО
ММОМА
Гоголевский, 10
Алена Терешко наблюдает за собственным телом: скользит взглядом, фиксируя случайные моменты, ракурсы, фрагменты. Она и зритель, и автор, видимый и видящий, размышляющий о трудности разделения субъекта и объекта. Проект проходит в рамках Программы поддержки молодого искусства ММОМА.

до 17 марта
ICONS*
ММОМА / Музей В. Сидура
Новогиреевская, 37А
Евгения Суслова и Егор Рогалев углядели новую модель события в фоновом режиме. Это подтолкнуло их пересмотреть модели восприятия и решить проблему «слепоты изменения». По мнению художников, пора превратить личность в «вещь, которая наконец-то живет, которая больше не понимает жизнь, а просто переваривает ее».
*отображения

до 24 марта
ЯАН ТООМИК. В МОЕМ КОНЦЕ – МОЕ НАЧАЛО. В МОЕМ НАЧАЛЕ – МОЙ КОНЕЦ
ММОМА
Гоголевский, 10/1
Эстонский видеохудожник, перформансист, живописец и режиссер неустанно ищет контакт с самим собой и способ коммуникации с миром. Жизнь и смерть, реальность и сновидения, трудности общения с социумом – сквозные темы художника. Скульптуры, видео и живопись, представленные на выставке, охватывают 20 лет творчества. При поддержке Министерства культуры Эстонии.

до 31 марта
АБСТРАКЦИОНИЗМ В ИТАЛИИ. УМБЕРТО МАРИАНИ
Эрмитаж, Главный штаб
СПб., Дворцовая площадь, 6/8
Работы Умберто Мариани исследуют иллюзии света и тени в складках ткани, чью роль может исполнить даже лист свинца. Решая проблему «осязаемости» холста, Мариани выработал собственный узнаваемый пластический язык.

до 17 марта
ГАБИ ХЕРБШТЕЙН. КАРНАВАЛ ДЬЯВОЛОВ
в рамках «Мода и стиль в фотографии 2019»
Центральный Манеж
Манежная площадь, 1
Аргентинская художница Габи Хербштейн фотографировала народный праздник La Diablada, который ежегодно проводится в провинции Жужуй на севере Аргентины и длится восемь дней и девять ночей. В нем причудливо сплетены индейские и испанские культурные традиции.

до 1 апреля
АННА ФРАНК. ДНЕВНИКИ ХОЛОКОСТА
Еврейский музей
и центр толерантности
Образцова, 11/1А
Письменных свидетельств Катастрофы осталось мало. Истории шести девушек – Анны Франк, Элен Берр, Евы Хейман, Мэри Берг, Элизабет Кауфманн и Рутки Ласкер – восстановили по сохранившимся дневникам и личным архивам. Исторические и эмоциональные образы из дневников дополнены работами Кифера, Балки, Болтански, Нитча, Мецгера.

до 18 марта
КСИЛОГРАФИЯ ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ
ГРМ, Михайловский замок,
СПб., Садовая, 2
Продолжение проектов Русского музея, посвященных гравировальным техникам, в рамках которых музей показывает коллекцию – от книжной иллюстрации богослужебных книг до журнальной графики, от народного лубка до авторской гравюры. Экспонаты позволяют проследить развитие ксилографии в России с конца XVII в. до наших дней.

до 31 марта
ДЭВИД БОУИ. ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УПАЛ НА ЗЕМЛЮ
Центр фотографии
им. братьев Люмьер
Болотная наб., 3, стр. 1
Сцены съемок фильма «Человек, который упал на Землю» руки легендарного Стива Шапиро, окончательно закрепившего за Боуи образ инопланетного существа. Среди них немало портретов музыканта, которые были на обложках его альбомов.

до 1 апреля
СОЛОМОН ЮДОВИН. БЛОКАДНАЯ ГРАФИКА
ГРМ, Строгановский дворец
СПб., Невский пр., 17
Художник пережил в Ленинграде первую, самую суровую блокадную зиму. Чтобы прокормиться, работал в госпитале санитаром, но находил силы создавать рисунки, монотипии, гравюры. Эти трагические работы – доказательство и преступления внешнего врага, и собственной власти, допустившей медленное уничтожение ленинградцев.

до 14 апреля
БУМ! БАМ! ИГРА С ШЕДЕВРАМИ: ОТ АНРИ МАТИССА ДО МАРИНЫ АБРАМОВИЧ
Еврейский музей и центр толерантности
Образцова, 11/1А
Семейный проект выстроен как аттракцион, где нужно залезть на лестницу, пригнуться, съехать с горки или заглянуть в шкаф. А там – Бэкон, Абрамович, Кифер, Малевич. Современное искусство без страха его не понять.

до 2 июня
РОЛЕВЫЕ ИГРЫ
Музей Эрарта
СПб., В.О., 29 линия, 2
Сесиль Плезанс исследует роли, которые мы играем в жизни, Для эмоционального погружения в творчество французской художницы создана атмосфера пип-шоу: посетители подглядывают за произведениями в глазок.

18 февраля – 5 мая
ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ. КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДА РЕГИОНАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ. 1900–1930. ЧАСТЬ III
Центр Гейдара Алиева
Баку, пр. Гейдара Алиева, 1
Первые две части с большим успехом показали в Москве в 2016 и 2017 годах. Теперь выставка приехала в Баку. Экспозиция знакомит с искусством авангарда из двадцати музеев, собранным куратором Андреем Сарабьяновым. Проект организован Еврейским музеем и центром толерантности, Центром Гейлара Алиева и ММОМА.

до 10 мая
ЯВЛЕНИЕ ГЕРОЯ. В ПОИСКАХ МИХАИЛА БУЛГАКОВА
РИК, пр. Мира, 123б
В зале выстроены несколько инсталляций – интерьеры из романов Булгакова – буквально, дотошно, следуя тексту. Это с одной стороны. С другой, документация: рукописи, записные книжки, письма правительству, аудиозаписи, помогающие понять образ автора внутри и вне книг, сколько себя он отдает герою и сколько оставляет себе.

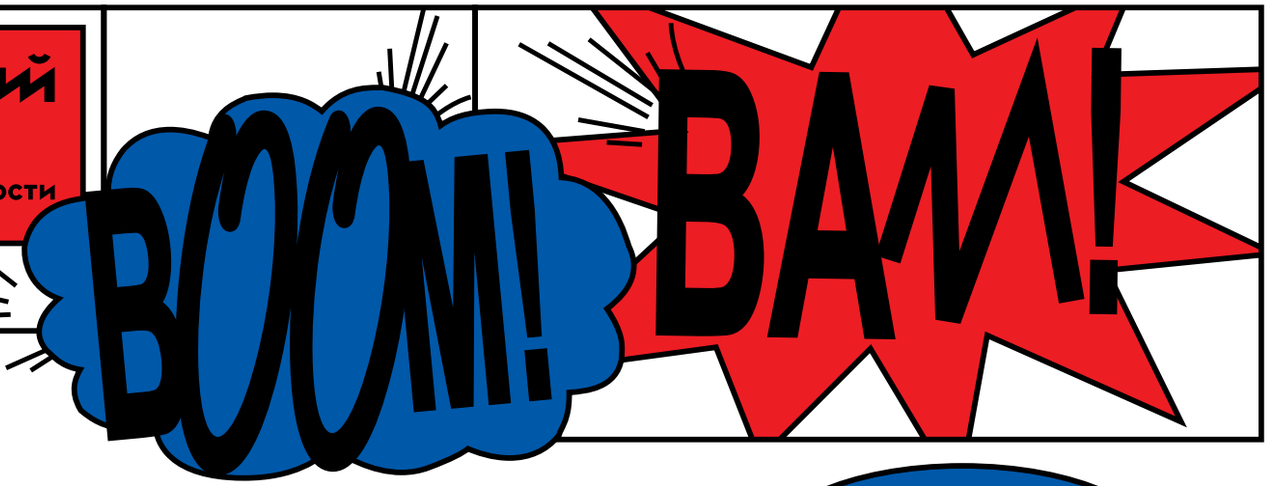
до 28 июля
НИЧЕГО, КРОМЕ ГАРМОНИИ
In Artibus
Пречистенская наб., 17
Монографическая выставка Владимира Вейсберга приурочена к 95-летию со дня рождения. Художник традиции работал по строгим правилам классической живописи и видел своей целью постижение ее законов. Можно увидеть около 100 произведений из собрания Инны Баженовой и ГМИИ им. А.С. Пушкина.
Интервью с Ин ной Баженовой на стр. 16.

27 февраля – 14 апреля
FLOWER POWER. АРХИВ
ММОМА
Гоголевский, 10/2
«Агентство сингулярных исследований» (Анна Титова и Стас Шурипа) покажут историю о тайном обществе, которое в течение 2,5 веков пыталось изменить мир с помощью цветов и паранормальных способностей. Тщетно. Совместный проект ММОМА и галереи «Триумф».

до 19 мая
НИКОЛАЙ МЕЩЕРИН. ВЫХОД ИЗ СУЕТЫ
Музей русского импрессионизма
Ленинградский пр., 15, стр. 11
Николая Мещерина интересовали поиски света и цвета, которыми было увлечено французское искусство конца XIX века. В своем имении Дугино он вел подробный дневник наблюдений, писал серии этюдов на закате и рассвете. Впервые серию показывают вместе, как и оригинальные фотоотпечатки Мещерина, экзотическое по тем временам увлечение.

5 марта – 20 мая
ФРЭНСИС БЭКОН, ЛЮСЬЕН ФРЕЙД И ЛОНДОНСКАЯ ШКОЛА. *ГМИИ им. А.С. Пушкина, Волхонка, 12*
Российский зритель знаком с творчеством Бэкона и Фрейда. Но возможности оценить масштаб, особенности и новаторство Лондонской школы пока не было. Выставка знакомит с работами других ее участников – Франка Ауэрбаха, Дэвида Бомберга, Рональда Китай, Леона Коссофа, Майкла Эндрюса, развивавших традицию фигуративной живописи.

Еврейский музей
и центр толерантности



ВЫСТАВКА ДЛЯ ВСЕЙ СЕМЬИ

ИГРА С ШЕДЕВРАМИ: ОТ АНРИ МАТИССА ДО МАРИНЫ АБРАМОВИЧ

0+

14.02 — 14.04.19

МАЛЕВИЧ ДЕЙНЕКА КАТТЕЛАН ЛИХТЕНШТЕЙН ЯКОВЛЕВ ЛАМБАРТ МАКЛАРЕН РАЙЛИ КИФЕР БРОДСКИЙ ФРАНК КАМНИТЦЕР УЛАЙ АБРАМОВИЧ ГОНЧАРОВА ПИРОСМАНИ ПИВОВАРОВ ДЖАКОМЕТТИ БЭКОН КЛЯЙН КАНДИНСКИЙ ПИКАССО МАТИСС ФИЛОНОВ

при поддержке: «САФМАР» БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД

партнер: МАНЕЖ

УЛ. ОБРАЗЦОВА, 11, СТР. 1А +7 495 645 05 50 JEWISH-MUSEUM.RU

8 марта – 26 мая
РАШИД АРАИН. РЕТРОСПЕКТИВА. *МСИ «Гараж»*
Крымский Вал, 9, стр. 32
Критик идеологических и политических основ западного модернизма покажет раннюю живопись, политические работы 1970–1980-х, абстрактные рельефы последних лет и специально сделанную для Москвы скульптуру.

15 марта – 18 августа
ИЛЬЯ РЕПИН
Новая Третьяковка
Крымский Вал, 10
Третьяковка готовит очередной блокбастер – выставку нашего живописного «всего» Ильи Ефимовича Репина. 180 живописных полотен и более 130 графических работ. Покажут и то, что посетители, все как один с детства знакомые с художником, никогда не видели. Пора занимать очередь.

21 марта – 12 мая
ГЕНРИХ ХУДЯКОВ
ММОМА
Петровка, 25
Имя несправедливо забытого мастера советского неофициального искусства возвращается на должное место. Его первая персональная выставка раскроет творчество литератора-авангардиста. Худяков – великий экспериментатор, в жизни которого значение имел только случай. Отсюда цветограммы, системы лабиринтов, наборы символов, смыслы которых зачастую понятны только автору.

21 марта – 26 мая
КОМАР И МЕЛАМИД
ММОМА
Петровка, 25
Когда-то арт-критик Артур Данто на примере творчества прославленного дуэта объяснял читателям, что такое современное искусство. Создатели соц-арта отметились в разных жанрах – живопись, перформанс, инсталляция, театр и т.д. Выставка станет ретроспективой дуэта, который распался в 2004 году, после почти тридцати лет совместной работы. Интервью с художниками на стр. 94 и 102.

22 марта – 21 апреля
АНГЕЛ ТВОИХ СНОВ ПРОЛОМИЛ ПЕЙЗАЖЕМ СТЕНЫ ЦАРСКИХ ДВОРЦОВ
ММОМА / Музей В. Сидура
Новогиреевская, 37А
Не спешите в музей на открытие, оно пройдет в другом месте в форме перформанса. Алексей Таруц задумал это для дестабилизации властных отношений центра и периферии. В музее же Александра Сухарева покажет 5-канальную аудиоработу. Техника ее производства связана с практикой сеансов удаленного видения. Экскурсии будет проводить актер-перформер.

28 марта – 28 июля
ОЧЕВИДНОСТЬ. РЕТРОСПЕКТИВА СЕМЕНА ФАЙБИСОВИЧА
Новая Третьяковка
Крымский Вал, 10
Трудно назвать еще одного столь же последовательного «обличителя язв» нашего времени, как Семен Файбисович. Активная гражданская позиция не мешает художнику демонстрировать и изрядное владение живописными приемами. Есть над чем подумать и чем порадовать глаз.

3 апреля – 30 июня
РОБЕРТО МАТТА И ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
Эрмитаж
Главный Штаб
СПб., Дворцовая площадь, 6/8
Художник-космополит, родившийся в Чили, ни разу окончательно не примкнул ни к одному из течений в живописи, экспериментировал на стыке искусства и науки, хотя часто его причисляют к сюрреалистам. Матта одним из первых ввел в работы принцип биоморфизма, изображая природные организмы как элементы функциональных технических устройств.

23 апреля – 9 мая
МИХАИЛ КУЛАКОВ И ОСНОВОПОЛОЖНИКИ НОВОГО ИСКУССТВА В РОССИИ 1950–1960-Х
ММОМА
Гоголевский, 10/1
Михаил Кулаков объединил две тенденции, характерные для оттепели: увлечение последними достижениями американского и европейского искусства и поиск возможностей выражения мистических и религиозных откровений.

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

tg triumph gallery

правительство москвы
департамент культуры города москвы

российская академия художеств
московский музей современного искусства
галерея «триумф»

АГЕНТСТВО СИНГУЛЯРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ (СТАНИСЛАВ ШУРИПА, АННА ТИТОВА) FLOWER POWER*. * СИЛА ЦВЕТОВ АРХИВ

АГЕНТСТВО СИНГУЛЯРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ (СТАНИСЛАВ ШУРИПА, АННА ТИТОВА) НА ТРИБУНЕ 2018 КОЛЛАЖ

AGENCY OF SINGULAR INVESTIGATIONS (STANISLAV SHURIPA, ANNA TITOVA) ON THE TRIBUNE 2018 COLLAGE

27.02–14.04.2019

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
+7 495 690 68 70 WWW.MMOMA.RU GOGOLEVSKY 10/2

0+

АНОНСЫ ТЕАТР

7 февраля
БАРОККО
Музыкальный манифест
Гоголь-центр
Казакова, 8
Слова Жиля Делеза «Герои барокко прекрасно осознают, что не галлюцинация симулирует реальность, а сама реальность – галлюцинаторна» вдохновили Кирилла Серебренникова. Шедевры барочных композиторов вместе с текстами французских философов. Генделя, Монтеверди, Перселла, Рамо, Люлли, Вивальди исполнят певцы молодежной программы Большого театра и актеры Гоголь-центра.

17, 24 февраля
АЙ ФАК
Виктор Пелевин
Меркурий Тауэр, Москва-Сити
1-й Красногвардейский пр-д, 15, 4 этаж
Спектакль-трагедию Константина Богомолова и мастерской Брусникина по мотивам романа Пелевина «iPhuck 10» разыграют в Золотой башне. Там появится галерея с работами Джикии, Латышева, Мачулиной, Пахома и других. Сюжет строится вокруг отношений человека с искусственным интеллектом, маргинализации секса и «гипсового» искусства.

16 февраля
ПАРАСОМНИИ
Электротеатр Станиславский
Тверская, 23
Жанр пьесы трудно определить: мюзикл ли это, концерт с отдельными номерами, перформанс, который разворачивается на территории памяти. Композитора Дмитрия Курляндского и художницу Веру Мартынов варианты трактовок не смущают. Они реконструируют на сцене воспоминания, в которых далекое и близкое, свое и чужое сплетаются в единый узор.

2, 3 марта
ЛЕТЕЛИ КАЧЕЛИ
Константин Стешик
Театр Практика
Б. Козихинский пер., 30
Спектакль о взрослении. Герою уже 35, но переход в жизнь взрослую каждый осуществляет со своей скоростью. Отсутствие внутренней опоры замедляет. За ощущение жизни без почвы под ногами отвечает художник Ксения Перетрухина. «В пьесе есть важная мысль: человеку необходимо на что-то опираться. Адепты анархии, панка и рока опирались на разрушение, а теперь и разрушать нечего, не с кем бороться. Мы сидим на обочине, в каком-то придорожном кафе и пытаемся завести механизмы выработки смыслов в постсмысловом пространстве», – говорит режиссер Марфа Горвиц.

6, 17 марта
ДОЖДЬ В НОЙКЁЛЬНЕ
Пауль Бродовски
Театр Практика
Б. Козихинский пер., 30
Мегаполис влияет на своих жителей, провоцирует их на поступки, ведущие к неожиданным, роковым последствиям. По замыслу режиссера Полины Золотовицкой, место – главный герой, задающий динамику и сюжет. Оно довлеет над всеми, превращаясь в коллективную галлюцинацию. Нет виноватых, есть только выпущенная энергия, страсть, которая приводит в итоге к случайной смерти.

14, 15 марта
УТОПИЯ
Михаил Дурненков
Театр Наций
Петровский пер., 3
Постановщик Марат Гацалов, художник Ксения Перетрухина, композитор Сергей Невский показывают историю жителей обычной глубинки. В спектакле люди живут бок о бок с «Утопией», прогоревшим кафе, которое вместе со всем антуражем и атмосферой 1990-х хочет возродить предприниматель из Москвы. На что авторы намекают понятно, а как с этим жить – не очень.

27, 28 марта
ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ
Электротеатр Станиславский
Тверская, 23, Малая сцена
Спектакль режиссера Светланы Великановой, ученицы Кнебель, во многом – дань старому театру и преданным ему людям. Молодые художники Сергей Рябов и Вера Ахмеджанова превратили сцену в продолжение зрительного зала. Перед зрителями – игра в театр, со старинными романсами и красивыми платьями, но все в ней по-настоящему: и жизнь, и слезы, и отрезвляющий финал.

12–14 марта
ПРАВО НА ОТДЫХ
Андрей Стадников
Читальный зал Центральной научной библиотеки СТД
Страстной бул., 10
Еще одна премьера Мастерской Брусникина. Музыкальный байопик о советском поэте, драматурге, киносценаристе, авторе песен Александре Галиче. Спектакль о противостоянии художника и власти, из которого первый вышел победителем. В основу пьесы Стадникова легла стенограмма заседания Союза писателей СССР об исключении Галича из состава организации.

14, 17–21 марта
ИНДИВИДЫ И АТОМАРНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ
Творческая лаборатория «Угол» (Казань)
Лаборатории ФОРМА ЛАБ
Москонцерт, Пушечная, 4
Спектакль-эксперимент режиссера Всеволода Лисовского, который устал от языка искусства и обратился к точным наукам. Актеры, читающие под битбокс учебник по математике, все время сбиваются на поток сознания. Лисовский разочарован: «на самом деле математика ничуть не компактнее, чем речь».

БЕЗ МЕНЯ РАЗБЕРУТСЯ

Первого марта состоится вручение VII Премии The Art Newspaper Russia. Издатель газеты, соучредитель онлайн-издания Russian Art Focus, учредитель фонда In Artibus Инна Баженова рассказала о трудностях выбора между хорошим и лучшим и о том, что любой результат далек от первоначального замысла.

Интервью: Нина Березницкая

Нина Березницкая: В сфере искусства любая крупная инициатива отождествляется с ее основателем. Вас уже можно считать человеком-институцией?
Инна Баженова: Лучше называть меня инициатором создания институций. Конечно, я не обладаю всеми знаниями, которые нужны для того, чтобы управлять и фондом, и газетой, и премией, и новыми проектами. Я стараюсь привлечь к работе людей, которые разбираются в этих вещах. Мне интереснее учиться, участвовать в запуске процессов.

НБ: В одном из интервью вы сказали, что чувствовали себя не очень комфортно с иностранными языками, поэтому купили газету.
ИБ: Мы не покупали газету, мы запустили ее с нуля. Мы договорились о франшизе, создали российскую версию. Купили всю сеть чуть позже. Для сообщества это был востребованный проект. То есть мы руководствовались не только личными резонами, но и общественной пользой.

НБ: Чем для вас измеряется успех начинаний?
ИБ: Наверное, успешность можно измерить интересом к проекту, его влиянием.

НБ: Вы реагируете на критику?
ИБ: Раньше воспринимала болезненно, ведь я искренне вкладывала свои усилия, средства. Сейчас как-то очерствела. В реальности нельзя быть перфекционистом и нельзя удовлетворить все вкусы, даже собственные. У каждого свое видение, со временем я стала спокойно относиться к этому. Даже перестала смотреть на себя со стороны. Раньше трепетно относилась к каждой мелочи. Теперь меня больше интересует картина в целом. Поэтому я стала решать крупноформатные задачи, не переживать из-за каждого шажочка на этом пути.

НБ: Год назад вы говорили, что газета отнимает три дня в неделю, и это – показатель не поставленного на поток дела. Как вы сейчас распределяете время? Что будете делать, если когда-нибудь все бизнес-процессы наладятся?
ИБ: На газету времени трачу уже меньше, и это хорошо. Но не могу сказать, что стала меньше тратить времени на искусство. У меня есть фонд, коллекция, связанная с этим светская жизнь. Произошло перераспределение времени в пользу коллекции. Наверное, это та интимная область, к которой у меня пока осталось трепетное отношение. Если бы времени стало больше, наверное, я занялась бы собой – спортом, прогулками, читала бы интересные книжки.

НБ: Как менялись ваши предпочтения в коллекционировании?
ИБ: С русских художников XX века до французских старых мастеров и древнего Китая и обратно. Только что с ГМИИ мы открыли выставку Владимира Вейсберга. Этот художник всегда был значимым для меня, и могу сказать, что хорошо его знаю и чувствую. Вейсберг – важная фигура, для меня его искусство – одна из высших точек развития живописи XX века в мировом масштабе. Хочется эту точку зрения продвинуть здесь и, может быть, со временем и на Западе.

НБ: Современное искусство не полюбили? В каком случае предпочтете современное классике?
ИБ: Современное – часть культуры, но работа с коллекцией – это движение в сторону познания, усложнения. А современное искусство для меня – движение в сторону упрощения, своеобразной периферии. Оно менее концентрированное. Это быстрое потребление идеи, текста, нарратива. Оно бывает очень привлекательным, но с ним я себя ограничиваю, как с фастфудом.

НБ: Что ищете в произведении?
ИБ: Наверное, глубины. С количеством лет, в течение которых смотришь на картину, увеличивается глубина проникновения в нее. Вейсберга, например, я готова рассматривать бесконечно. Его

< Инна Баженова. Фото: TANR

^ Статуэтка Сергея Шеховцова

искусство раскрывает саму способность восприятия.

НБ: Ваш новый проект – англоязычное издание о российском искусстве Russian Art Focus, издаваемое совместно с Дмитрием Аксеновым. Почему выбрали онлайн-формат? Зачем это вам и миру?
ИБ: Ник Ильин со вторым учредителем, нашим новым партнером Дмитрием Аксеновым, пришли с идеей такого издания. То, что они выбрали нас – признание профессионализма. TANR, все же, делается для российского читателя. С появлением русскоязычной версии английское издание стало чаще писать о России, но явно недостаточно для удовлетворения запроса интернациональной профессиональной аудитории о более подробном освещении новостей из России, русском искусстве, замечательных музеях.

У издания пока не очень широкая аудитория, но на него сразу же подписались основные европейские институции, коллекционеры. Сейчас работаем над расширением круга подписчиков.

НБ: Вы влияете на редакционную политику своих изданий?
ИБ: Лично я нет. Есть редакции во главе с главными редакторами, они отвечают за содержание. Единственное – занимаясь параллельно коллекционированием и выставочной деятельностью, я стараюсь оперативно делиться с ними информацией о новых проектах фонда In Artibus.

НБ: Как по-вашему, есть ли будущее у печатной прессы?
ИБ: Хотелось бы, конечно, это знать! Очевидна тенденция перехода информационного потока в интернет. Мы, конечно, стараемся следовать этим трендам. В ближайшее время, думаю, ничего не изменится, но лет через двадцать, скорее всего, уже не будет никаких печатных СМИ.

НБ: Может ли издательский продукт сейчас быть прибыльным?
ИБ: Европейские редакции The Art Newspaper существуют более-менее безубыточно. Только российскую нужно поддерживать. У нас получился такой гуманитарный проект. Можно, конечно, его оптимизировать. Но пока работа приносит профессиональное удовлетворение и радость, и получается неплохой продукт. Не знаю, сколько это продлится, но пока держимся на плаву.

НБ: Зачем и кому нужно профессиональное экспертное мнение в мире, где каждый сам себе медиа, а самые рейтинговые тексты – «10 женщин художниц, которых вы должны знать» или «главные выставки года»?
ИБ: Самое читаемое – самое поверхностное, и в этом ничего плохого нет. Сейчас каналы доставки правды или лжи многочисленны и изощрены. Поэтому становятся важны авторитетные издания, которые дают пусть и субъективную точку зрения, но не ангажированы финансово и политически. Мы же не только фильтруем информацию, выбирая 10 главных выставок сезона, но и занимаемся аналитикой, которая нужна тем, кто уже знает рейтинги.

НБ: Вы захотели разобраться в искусстве и стали коллекционером, захотели знать мировые новости и купили газету. Чего не хватает в нашей системе искусства, что вы могли бы сделать?
ИБ: Мои проекты вырастали из интереса, а не из чувства

^
Генеральная репетиция. Представление в трех актах. Работы из коллекции V-A-C, MMOMA, Kadist. Номинация «Проект года». Фото: V-A-C

>
Владимир Вейсберг. Венера и кактус. 1957. Холст, масло, Собрание Инны Баженовой

долга. Было интересно узнавать новости мирового искусства на русском языке – сделали газету TANR. Стало интересно рассказывать о наших новостях западному читателю – запустили Russian Art Focus. Так же и фестиваль фильмов The ART Newspaper Russia FILM FESTIVAL: собираем все, что было снято об искусстве, и показываем на нескольких площадках. Если в нашей системе искусства чего-то и не хватает, думаю, с этим и без меня разберутся. По сравнению с тем, как живет западный мир искусства, конечно, нам есть к чему стремиться. У нас, например, арт-рынок существует лишь благодаря отдельным деятелям и пока что не опирается на широкую аудиторию. Популяризировать искусство легче в обществе, которое уже готово тратить средства и время на «культурные излишества». Наверное, хорошо бы улучшить экономическую ситуацию в целом (*улыбается*), ввести в законодательстве поощрительные механизмы по отношению к меценатам.

НБ: Номинанты премии – герои ваших публикаций, прошедшие отбор редакции. Ко всякому рейтингу есть много претензий.
ИБ: Если честно, у меня самой очень много претензий. К сожалению, не получается сделать так, как хочется. Внутри редакции есть противоположные точки зрения по поводу всех номинантов. И результат всегда и всех не устраивает.

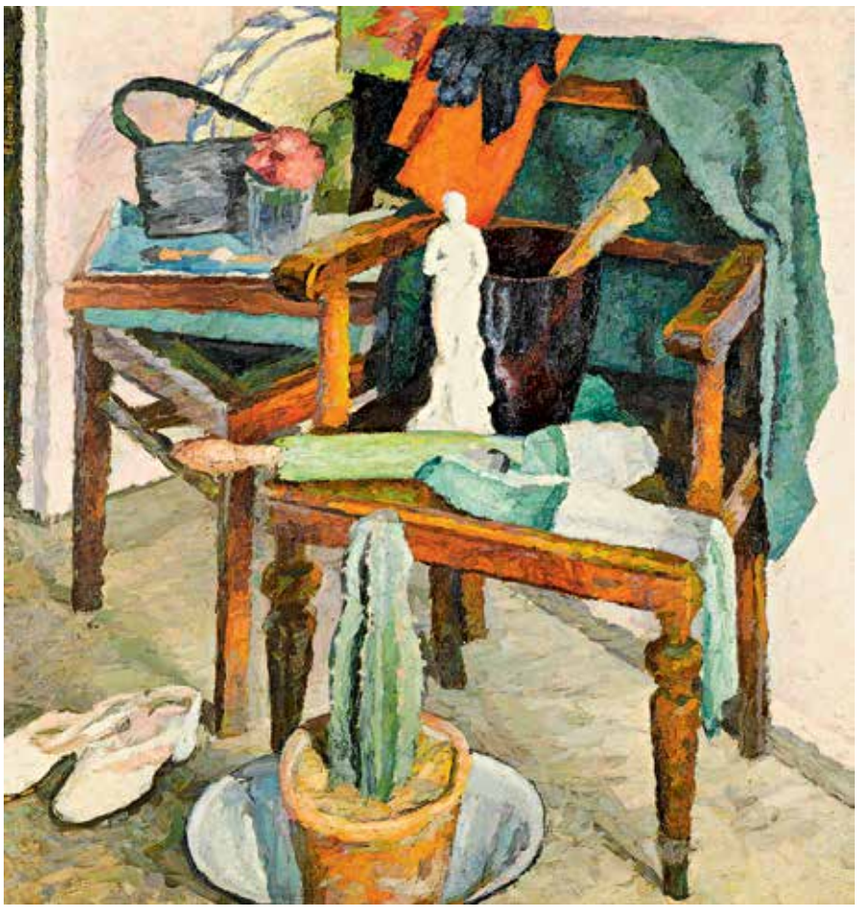
НБ: В чем особенность вашей премии и что нового будет в этом году?
ИБ: У премии нет денежного выражения, наградой является номер, который мы посвящаем номинантам и победителю. Пишется музыка, специально для этого события создается перформанс. И, конечно, скульптура Сергея Шеховцова.

Команда бессменная – режиссер Алексей Агранович, художник Кирилл Преображенский, сценограф Анна Наумова. Вручение премии пройдет в Гостином дворе. Мы благодарны Департаменту культуры Москвы за помощь в подготовке события.

В этом году в лонг-листе по семь номинантов вместо пяти, слишком много значимых событий, из которых все труднее выбирать.

НБ: В лонг-листе номинации «Музей года» всегда одни и те же институции. Нет ли в этом…
ИБ: Конъюнктуры? Нет, потому что это неизбежность. Я уже говорила, что никто не может соревноваться с Эрмитажем, Пушкинским музеем или Третьяковкой. Но, помимо них, мы стараемся отметить важные события в менее крупных музеях. Например, шорт-лист в этом году включил Музей истории Витебского народного художественного училища и Государственный музей современного искусства – коллекция Костаки (в составе Организации музеев изобразительных искусств MOMus) в Салониках и Музеи Московского Кремля.

НБ: Номинация за «Личный вклад» также вручается за достижения последнего года?



ИБ: Как правило, да. Но иногда мы с удовольствием подытоживаем какой-то период. Например, Стелла Кесаева получила премию в 2016 году, но она была комиссаром биеннале десять предыдущих лет. В этом году в список номинантов в этой категории вошли основатель частного Музея русской иконы Михаил Абрамов, основатель Музея Международного нумизматического клуба Вагит Алекперов, основатель фонда V-A-C Леонид Михельсон, основатель и генеральный директор Музея AZ Наталия Опалева, основатель благотворительного фонда «Искусство, наука и спорт» Алишер Усманов, основатель и директор Центра творческих индустрий «Фабрика» Ася Филиппова.

НБ: Главная и наверное самая сложная номинация – «Проект года»?

ИБ: Одна из самых сложных, поскольку выбрать из огромного количества достойных проектов те, что войдут даже в лонг-лист, нелегко. Определить трех претендентов на включение в шорт-лист еще сложнее, но редакция справилась, и он получился отличный – «Генеральная репетиция. Представление в трех актах. Работы из коллекции V-A-C, MMOMA, Kadist», трехчастный проект в Тейт Модерн, Эрмитаже и Третьяковской галерее «В будущее возьмут не всех» Ильи и Эмилии Кабаковых и беспрецедентный по составу экспозиции «Русский путь. От Диониссия до Малевича» в Музеях Ватикана.

НБ: Расскажите подробнее о «Реставрации года». Это ведь настоящее признание для специалистов, обычно «невидимых».
ИБ: Это наиболее узко специализированная категория, очень важная, поскольку мы награждаем людей, которые в буквальном смысле собственными руками сохраняют памятники и произведения искусства для будущих поколений. Один из номинантов – дворцово-парковый ансамбль Ораниенбаум (в составе Государственного музея-заповедника «Петергоф», где в 2018 году были открыты отреставрированные дворец Петра III, Китайский дворец, убранство церковного павильона и интерьеры покоев Воронцовой в Большом Меншиковском дворце. ГМИИ им. А.С. Пушкина вошел в шорт-лист за изучение и реставрацию скульптур из фонда перемещенных ценностей – «Иоанна Крестителя» Донателло и «Бюста Франческо дель Неро» Джулио Маццони. Третьяковская галерея провела уникальную реставрацию знакового объекта русского авангарда – «Летатлина» Владимира Татлина.

НБ: С какой номинацией в этом году было сложнее всего?
ИБ: В этот раз в редакции было как никогда много дискуссий о «Книге года» – как и в случае с выставками, в 2018 году вышло очень много важных трудов. Подытожив аргументы всех членов жюри по каждому претенденту, в шорт-лист включили фундаментальное исследование Анны Вяземцевой «Тоталитарное искусство Италии», вызвавшую горячие споры книгу Аркадия Ипполитова «Просто Рим. Образы Италии XXI» и внушительную «Историю страны Рембрандта» Ольги Тилкес.

НБ: За кого вы болеете?
ИБ: У меня, конечно, есть фавориты, но кто победит – узнаем первого марта на церемонии вручения Премии в Гостином дворе. [ДИ]

ММОМА
Московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

При поддержке посольства Государства Израиль в Российской Федерации

ISRAEL 2017-18
THE JUBILEE YEARS

Посольство Государства Израиль в РФ

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Московский музей современного искусства

Московский музей современного искусства
ул. Петровка, 25
+7 495 6906870
www.mmoma.ru

27.11.2018
— 3.3.2019
ПЕТРОВКА 25

12+

Радиопартнер
100.1 FM

Профильный медиапартнер
THE ART NEWSPAPER RUSSIA

Стратегический медиапартнер
ЛЕХАИМ

Официальный партнер
OK!

Медиапартнеры
ARTANDHOUSES
Robb Report
VANDERLust
ИСКУССТВО

Куратор
Косме де Барананьо

Жак Липшиц (1891 — 1973)

Ретроспектива

Разборная фигура: Танцовщица. 1915. Дерево. Единственный экземпляр. Израильский музей, Иерусалим. Дар Юлиы Липшиц Фонду «Американское друзья Израильского музея» в честь Тедди Коллека

СКАЗКИ АНДЕРСОНА

«Это как фильм Уэса Андерсона, только вместо Тильды Суинтон – мумия землеройки», – говорили зрители, выходя из Венского музея истории искусств, где американский режиссер вместе с женой Джуман Малуф попробовали себя в роли кураторов. Разбираемся, почему это хорошо.

Текст: Александра Рудык

Качество есть не более чем способ распределения количества*

Историю создания выставки «Мумия землеройки в саркофаге и другие сокровища Музея истории искусств» можно восстановить подробно. Несколько лет назад блистательный куратор венского музея Джаспер Шарп нашел в нью-йоркском книжном магазине каталог выставки Raid the Icebox I, with Andy Warhol.

В предисловии к изданию коллекционер и меценат Джон де Менил задается вопросом: «Что будет, если важный современный художник выберет произведения на выставку из запасников?». Ответ узнали сотрудники и посетители трех музеев США, между которыми гастролировала собранная куратором Уорхолом выставка с 1969 и 1970 годов. Идея выставки, где традиционный куратор заменен яркой творческой личностью, смело допущенной в фонды, легла в основу проекта венского музея, запущенного в 2012 году. Нынешняя экспозиция – его третий выпуск.

В 2015 году Шарп приглашает чету Андерсон в музей, чтобы провести им вип-тур. Гости приходят и начинают рассказывать ему сами, лучше, чем опытные экскурсоводы. Шарп думает: вот оно, предложу им сделать выставку. Андерсон после вспоминал на открытии: «Мы с женой любим этот музей и приезжаем сюда регулярно. Приглашение было честью, и мы с готовностью согласились сделать все от нас зависящее, чтобы поддержать это великолепное заведение».
На каком-то этапе подключается передовой фонд Prada, миланское отделение которого примет сиквел выставки этой осенью. Затем Уэс Андерсон и Джуман Малуф отправляют мейл хранителям. Ищите, говорят, нам все зеленое, круглое и чучел животных побольше – будем выбирать. В следующий раз, два или тысячу два (сложно даже представить, сколько времени нужно на изучение коллекции в 4 миллиона экспонатов, охватывающих период 5 000 лет) они приезжают отбирать экспонаты. По щучьему велению из фондов извлекаются египетские, греческие и римские древности, картины Старых мастеров, предметы Имперской Оружейной палаты, монеты из отдела нумизматики и прочие экспонаты, большинство из которых никогда не покидало стен запасников. А еще хотим new commissions. Пусть, например, эму снесут нам новенькие блестящие зеленовато-синие яйца прямо к вернисажу. Хранители получают сверхурочные, безропотно соглашаются. На прием в честь открытия приезжает Тильда Суинтон с мужем и любовником. Публика ликует. Если это и не легенда, то приукрашенная правда, но история искусств терпела и не такое. Яркий и понятный образ звездных кураторов работает на популяризацию музейной коллекции. А профессиональные снобы, лишенные легкости подхода и чувства юмора, – «здесь нет этикеток!», «истории предметов», «больших мастеров бессовестно вешают в один ряд с авторами средней руки» и «как же больно на это смотреть» – пусть выпьют холодной воды.

Компактную экспозицию, включающую 430 предметов, распределенных по восьми небольшим

* Владимир Набоков. Под знаком незаконнорожденных, 1947.

Мумия землеройки в гробу и другие сокровища, Музей истории искусств (Вена), до 28 апреля

комнаткам, открывает стена с портретами. В левом нижем углу неприметно висит картина фламандского мастера Франца Франкена Младшего: перед зрителем стол, классические статуэтки мужчины и женщины перемешаны с ракушками, чашкой, миниатюрным голландским натюрмортом, над столом висят пейзажи, возрожденческая картина поклонения волхвов младенцу Иисусу, чучело рыбы и морского конька. В арочном проеме, попавшем немного «в кадр», за столом видно двух благородных мужей, возможно, обитателей дома, беседующих у окна. Работа – тонкий намек на дальнейшее выставочное построение, где, как в изображенном на картине доме XVI века, смело намешаны стили и эпохи, шедевры и поделки, бытовые предметы и музейные драгоценности. Намешаны не ради, собственно, намешания, а ради создания ребуса из символов и знаков, который человеку XXI века с ходу не разгадать.

Это для внимательных. Остальным первыми в глаза немедленно бросаются изображения испанца Петруса Гонсалвуса и его детей, известных своей болезнью гипертрихозом, чрезмерным ростом волос на лице и шее (около 1580 года). Затем женщина у окна Якоба Вреля 1654 года и бородатый человек, смотрящий через окно, руки нидерландского живописца Самуэля ван Хогстратена 1653 года. Лица с портретов пристально смотрят на зрителя, а он (ясное дело, с усмешкой, волосатые люди же!) на них. Ситуация неловкая. Смешливый посетитель против стены полных достоинства людей сам становится экспонатом кунсткамеры и, прочувствовав это сполна, спешит двинуться дальше. Кстати, экспозиция устроена в освобожденном под нее зале настоящей Кунсткамеры, в которую можно пройти прямо отсюда, посмотреть на другие диковинки и заодно на несколько прекрасных рисунков Малуф.

А дальше чего только нет: зеленая комната с зеленой римской вазой III века,

индонезийским охотничьим луком, средневековыми книжными миниатюрами с людьми в зеленых одеждах, чучелами пяти зеленых птиц и с зеленым платьем, которое носила в 1970-х годах исполнительница роли Гедды Габлер из пьесы Генрика Ибсена. В другой комнате изображения животных со всего мира, всех веков и из всех материалов (объект, картина, скульптура, чучело, иллюстрации в естественнонаучной энциклопедии), от египетских и римских скульптур до упомянутых яиц эму. Перед ними под стеклянным колпаком на отдельном постаменте торжественно стоит малюсенький саркофаг с мумией землеройки (IV век до нашей эры), давший название выставке. Согласно Плутарху, землеройка в древнем Египте получала божественные почести, потому что была слепа, а тьма древнее света. Странный объект, возбуждающий фантазию, наверняка затерялся бы в традиционных залах древностей.

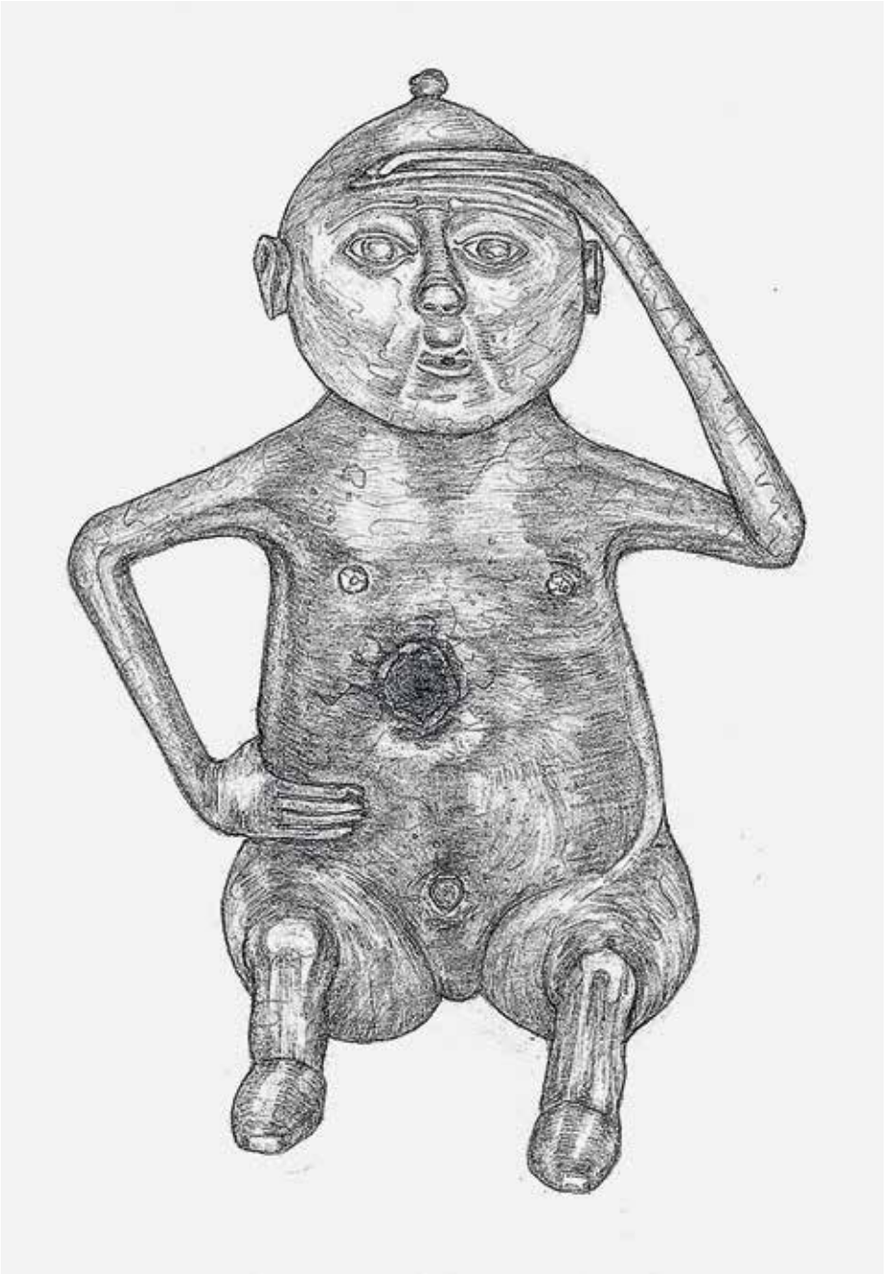
Предметы, подобранные по цвету, форме или дизайну, на глазах обрастают связями. В ситуации дефицита информации начинает работать воображение. Вот испанская коробка для хранения париков, а рядом футляр для короны короля Италии. Было бы приятно, если бы Уэс Андерсон, Джаспер Шарп или хранитель того или иного предмета рассказали побольше

<
Джуман Малуф и Уэс Андерсон. Фото: KHM-Museumsverband

<
^
Экспозиция выставки «Мумия землеройки в саркофаге и другие сокровища Музея истории искусств». Фото: KHM-Museumsverband

о том, кто же из эксгерцогов и императоров Габсбургов его купил, зачем, где ставил и как использовал. Но голливудский куратор, как и его не менее творческая жена (Малуф – автор костюмов и декораций и один из лучших книжных графиков современности по версии The Time) – фантазеры. Фантазировать предлагается и зрителю, а он и рад. Вместо скучающих посетителей, случайно забредших от шедевров Брейгеля в залы Кунсткамеры, здесь несмолкаемые смешки, споры и щелчки смартфонов – настоящее признание. Не праздник ли – открытие на всю широту закрытых до сих пор дверей волшебных подземелий, где среди гор сокровищ навсегда поселились мысли и вкусы титулованных коллекционеров, радость ремесла и тайны природных чудес.

Выставка «Мумия землеройки в саркофаге и другие сокровища Музея истории искусств» насквозь интуитивна, напрочь лишена этикетажа, академизма, историзма и прочих золотых музейных стандартов. Но именно поэтому она работает. Работает как встряска, заставляет размышлять, думать, додумывать, искать. К точно такому же эффекту стремятся современные кураторы, вставляя классические произведения в современные экспозиции, или художники с «неуемными амбициями», вроде Дэмьена Херста, придумавшего целый мир II в. (проект «Сокровища затонувшего„Невероятного“»). Поэтому проект Андерсона и Малуф не просто развлекает невзыскательную публику, а вполне соответствует общей тенденции современных поисков доставки смысла и удовольствия. [ДИ]



^
Джуман Малуф. Воздуходувка. Бумага, графика. Фото: KHM-Museumsverband

Зверев Шагал Космачев

AZ MUSEUM

выставка

Птица-Тройка и ее пассажиры

19.03/18.08

МУЗЕЙ AZ
2-я Тверская-Ямская, 20-22

www.museum-az.ru
+7 495 730 5526

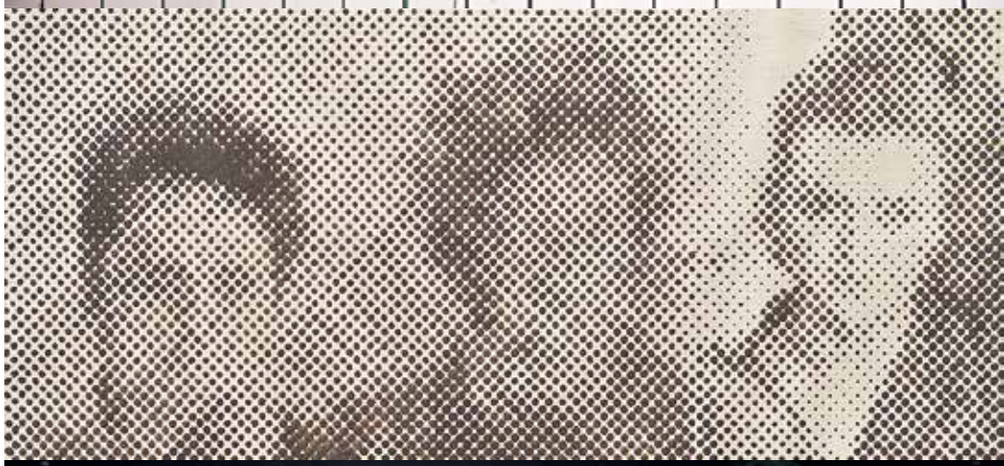
РЕКЛАМА

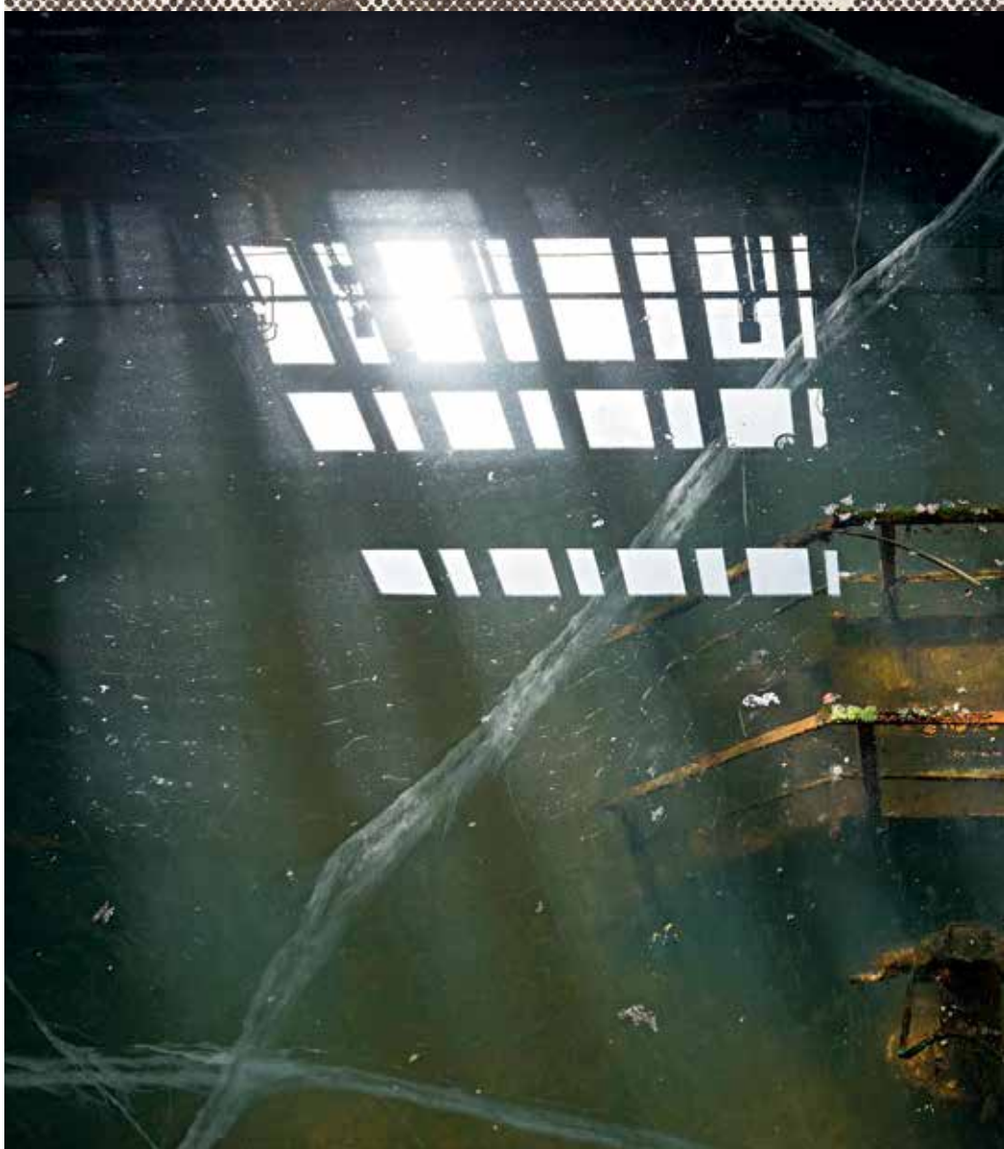
6+

ПАВЕЛ ОТДЕЛЬНОВ

Недавнее прошлое оказалось как будто стертым. От гигантских заводов остались руины. От рабочего поселка, в котором жили мои предки, уже нет почти никаких следов. В истории, которые вспоминает моя бабушка, сегодня трудно поверить. Она рассказывала, как работала в войну на производстве химавиабомб и оргстекла для авиации. Рабочие жили на заводе, ночевали на лестничной клетке, потому что, если возвращаться в поселок, был риск опоздать. За опоздание давали тюремный срок. Мой проект «Промзона» о забвении, о том, как реальные исторические события превращаются в мифы, а природа отвоевывает созданное человеком. Деревья прорастают через бетонные плиты и разрушают здания. И вся советская история, возникшая как миф, так и не осуществилась, превратившись в античные руины. Свидетельства реальности парадоксальным образом теряют документальные свойства, переформатируются, усредняются, подстраиваются под общепринятые представления, превращаются из истории в легенду. [ДИ]

ММОМА, Петровка, 25
до 10 марта





MMOMA Pro

Образовательная программа об экспериментальной музыке и современной культуре

Образовательный центр ММОМА
ММОМА Education Center

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

Тел.: +7 495 690 6870
E-mail: edu@mmoma.ru

edu.mmoma.ru/mmoma-pro/ema-expo
#mmomapro
#mmomaedu

ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ ФУТУРОЛОГИЯ

Прогнозы и вранье

Джо Дэвис. Самособирающиеся часы. 1995. Эскиз

ПРОВАЙДЕРЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Три тезиса о трендах, самоощущении художника в обществе и о сохранении культурной идентичности через сопротивление духу времени.

Текст: Борис Гройс

Сдвиг внимания от формы к содержанию – единственный очевидный тренд. Начиная с конца XIX века и вплоть до недавнего времени искусство понималось как создание новых форм. В этом смысле ничего произойти не может, так как мы сегодня исходим из того, что все формы допустимы. Но содержание меняется со временем. Под содержанием следует понимать позицию художника, то, что он хочет сказать в своем искусстве и за его пределами. Не зря в сетевой культуре художник сегодня понимается как контент-провайдер, то есть производитель содержания.

Современное искусство, как и вообще искусство, зависит от смены социальных установок и общественных движений. Сама по себе технология не играет такой уж существенной роли. Искусство реагирует не на технологию, а на самоощущение человека в обществе – в том числе и в отношении технологии. При этом меланхолия и депрессия могут быть динамичными силами, двигающими искусство вперед. Вспомним хотя бы эпоху романтизма и в особенности искусство декаданса. Искусство имеет преимущество по отношению к другим видам деятельности – оно предполагает индивидуальное авторство, то есть ответственность отдельного человека за то, что он сделал. Поэтому

Глобализация с самого начала была фикцией. Просто теперь это стало лучше осознаваться

для искусства является центральным вопрос о том, как себя чувствует индивидуум в обществе, в котором он живет. Изменение этого самоосознания и определяет темп развития искусства. Художник, конечно, неизбежно рефлектирует не только субъективные состояния, но и общественную атмосферу, в которой он живет. Характерно, что инновации в искусстве исторически совпадали с социальными и политическими переменами. Достаточно вспомнить искусство авангарда до и после Первой мировой войны и художественные движения, тесно связанные с революцией 1968 года.

Говоря о глобализации, надо учесть, что не существует глобальных культурных институций. Музеи, университеты, галереи имеют национальную принадлежность и подчиняются национальным законодательствам. Глобализация с самого начала была фикцией. Просто теперь это стало лучше осознаваться. Это осознание связано с тем, что субсидирование искусства в последнее время идет в большой степени через локальные, региональные организации. Все больше городов строят у себя музеи современного искусства и выставочные помещения, организуют биеннале и т.д. Отсюда возникает задача локального самоопределения в глобальном контексте, поиск локальной идентичности. Искусство все больше вовлекается в этот процесс. Здесь художник представляет не столько себя самого, сколько свою локальную культурную идентичность.

В этом отличие нашего времени от авангардных эпох. В то время художники участвовали в движениях авангарда или концептуализма 1960-х годов, которые они рассматривали в исторической перспективе как этапы на пути развития транснационального глобального искусства. Их групповая лояльность имела глобальную универсалистскую перспективу. Сегодня речь идет, скорее, о защите и охране индивидуальных культурных идентичностей, унаследованных от прошлого. Глобализм выступает здесь не в качестве обещания нового мира, а в качестве угрозы стандартизации и потери культурной оригинальности.

Поэтому лояльность по отношению к традиционным культурным идентичностям, столь характерная для современного искусства, является антиподом авангардной групповой лояльности. Здесь художник не столько стремится совпадать с духом времени, сколько противостоять ему с целью сохранить от исчезновения унаследованные формы художественной практики. Впрочем, в каждую эпоху эти художественные практики переопределяются с тем, чтобы остаться привлекательными как для их носителей, так и для окружающего мира. В свое время Католическая церковь формулировала культурную политику как сохранение своей идентичности в изменяющемся мире. Можно сказать, что современное искусство унаследовало эту стратегию. Эта аналогия становится еще более очевидной, если учесть, что сегодня художники все более и более говорят о необходимости служить своему сообществу, помогать бедным, бороться против социальной несправедливости. Здесь этика служения заменяет эстетику поведения. Так что искусство не хочет сегодня идти в ногу со временем, но, оказывая сопротивление духу времени, оно неизбежно реагирует на него и приспосабливается к нему. [ДИ]

ИСПОВЕДУЯ КОНСЕРВАТИЗМ

От избранного к равному.

Текст: Ильдар Галеев

Мировая музейная практика такова: существуют консервативные музеи старого искусства и институции современного искусства с авангардными идеями. У каждой своя стратегия, своя тактика, и, как говорил Киплинг, им никогда не сойтись. Не думаю, что в России надо заново выдумывать колесо. Такие музейные институции, как Метрополитен, Тейт Модерн все придумали за нас. Берем и пользуемся. Конечно, мировые институции, которые продолжают пропагандировать модернистское старое искусство, допускают в своей деятельности экспозиции, скажем так, «обновленного плана», в которых всегда можно найти идеи нового подхода к старым традициям, к старым именам. Но никогда эти подходы не заслоняют основное содержание, то, чем старое искусство так ценно. Поэтому все инновации, которые там случаются, находятся в определенных рамках и не выходят за них.

Конечно, эксперименты допустимы. Эрмитаж еще до появления отдела новейших течений проводил выставки, объединяющие классику и современное искусство. Например, Микеланджело и Мэпплторпа, двух признанных гениев разных эпох. Это вызывало изумление, удивление. Но смелый подход не стал стратегией музея, скорее его лабораторией.

Я достаточно консервативно отношусь к экспозиционным новаторствам, исповедую чистоту жанра. Если берешься за большого мастера, интерпретации и трактовки не должны быть чрезмерными. Поэтому люблю выставки, которые проводят британские музеи – Национальная галерея, Национальная портретная галерея, Тейт Модерн или Тейт Британ. Эти институции очень осторожно проявляют компаративный метод, связывая старое с новым. Они предлагают зрителю, окунаясь в среду старого искусства, познать еще и новое – такие круги по воде в виде современных художников. Это осторожный и взвешенный подход к проблеме репрезентаций.

Мне не очень нравятся тематические репрезентации, когда под выбранную тематику подверстывается творчество совершенно

противоположных, несхожих, никак не пересекающихся линий творчества, когда в жертву тематике приносится деятельность мастеров. Поэтому считаю, что музеи старого искусства должны исповедовать консерватизм. Консерватизм – это совсем не плохо. Нудное, многократное осмысление необходимо. Чтобы понять весомость старого искусства, взвесить все за и против.

Хотя даже на крупных площадках с мировой славой все больше популистских проектов. Вероятно, их делают для кассы, распространения информации с помощью соцсетей. В этом есть логика, но она от лукавого. Идея популяризации всегда манипулирует сменой регистров восприятия.

Весь мир идет по пути упрощения. Это касается поп-музыки, которая активно использует сэмплы из классических произведений. Литература становится все более упрощенной, прошла пора прозы для высоколобых. Причина этому – движение по вектору коммерциализации и упразднения всех форм элитарного искусства. Надо отдавать себе отчет – мы вступили в эпоху эгалитарного искусства. От избранного к равному. Это видно и в европейских музеях – по текстам, экспозициям, сувенирным магазинам. Все сделано для того, чтобы любой посетитель почувствовал – искусство близко ему, оно не для избранных.

К этому надо относиться спокойно. Так растет популяция получивших инъекцию искусства. Когда она вырастет до невероятных размеров, начнется обратный процесс – наступит новый век авторского кино, музыки для немногих, театров, литературы и, конечно, музейных экспозиций для посвященных. После эпохи популяризации всего и вся неизбежно придет время создания элитарных групп.

В этом новом прекрасном мире рейтинги старых мастеров вряд ли будут пересмотрены. Повторение XIX века, когда открыли Вермеера, не случится. Уж если Джузеппе Арчимбольдо объявили провозвестником сюрреализма, он им и останется. Никакого другого персонажа из второго или третьего регистра объявить пророком уже не получится. Пересматривать будут рубеж XX–XXI века. Небольшая дистанция, отделяющая нас от этого времени, позволяет творчески переосмысливать художников 1930-х годов, обнаруживать в них пластические открытия, приписываемые 1960–1970-м. Ревизия обычно происходит с искусством 60-летней давности. Думаю, лет через пять-десять мы будем по-другому относиться к движениям живописи 1950–1970-х годов. Этот процесс уже начался.

Путешествуя по миру, я с удивлением обнаружил некоторую смену ориентиров в живописном пластицизме. Как ни странно, на первый план выходят фигуративисты, академические реалисты, завоевывающие все больше внимания кураторов и публики. Такие, например, как Эрик Фишл, Питер Дойг. Кто бы мог подумать лет десять назад, что на аукционах цены на произведения Дойга сравняются с произведениями абстрактных экспрессионистов. Это невозможно было представить, разрыв между ними был огромен, как и между Де Кунингом и каким-нибудь представителем нового реалистического направления. Я вижу в этом смену ориентиров, которые почти наверняка проявятся и у нас, только чуть позже. Не берусь делать прогнозы, кто из аутсайдеров станет звездой, но не исключаю, что последние станут первыми. [ДИ]

МЕСТО ИСКУССТВА

От описания пространства к его производству.

Текст: Александра Володина

Захватывая все новые публичные и частные пространства, языки и средства выражения, искусство сегодня способно существовать в совершенно различных режимах – от глобальных до локальных. Резкий контраст мегавыставок мирового масштаба и маргинальных, полупроявленных и эфемерных инициатив (и легкость, с которой камерные проекты могут стать частью гигантской мозаичной конструкции мегавыставки, а потом выскользнуть из нее обратно) заставляет задаваться вопросом, может ли искусство, неизбежно имманентное глобализированному миру, находить или создавать территории, позволяющие взглянуть на этот мир извне? Искусство сегодня все чаще стремится обойти (а то и подорвать) механизмы централизации и стать прекрасно провинциальным. Одна из причин тому – расцвет мегавыставок-биеннале, начавшийся в 1990-е годы благодаря политической и экономической либерализации, совершенствованию коммуникационных и транспортных технологий. Это привело к тому, что арт-сфера обзавелась множеством кочующих «центров притяжения». Раньше такими центрами служили крупные города вроде Нью-Йорка или Лондона, сегодня они формируются скорее деятельностью знаменитого куратора, чем «гением места». Виктор Мизиано в «Пяти лекциях о кураторстве»

заметил, что наш способ мыслить арт-сферу и действовать в ней исходя из координатной сетки «центр/периферия» подразумевает, что актуальное искусство имеет отныне один универсальный глобальный язык и ориентиры, благодаря которым возможно сравнивать разные объекты и практики.

В процессе такого перевода экстенсивная динамика биеннале апроприирует разные стратегии переживания опыта современности, разворачивающиеся в локальных контекстах. Со времен знаковой выставки «Маги земли», которую в 1989-м провел в Центре Помпиду Жан-Юбер Мартен, пригласив к участию художников из стран Африки, Латинской Америки и Азии наравне с европейскими и американскими современниками, незападные художники обязательно экспонируются в рамках Документы, Манифесты и Венецианской биеннале. Однако подобные проекты неизбежно попадают в замкнутый круг экзотизации другого, поскольку, как подсказывает постколониальная теоретическая оптика, их механика строится на представлении о том, что локальные инициативы выкристаллизовываются и узнают себя в диалоге, переговорах или конфронтации с глобальными арт-процессами. В качестве экзотического чужака на мировой арт-рынок выходило то русское искусство, то китайское, затем пришел черед Ирана, Ближнего Востока и Африки. Само понятие современного искусства, таким образом, выступает в качестве универсальной идеи, служащей мерилом различных культур. Попытка создать общую концептуальную сетку для разговоров о мультикультурализме сталкивается с противоречием, поскольку любая концептуальная сетка сама по себе является продуктом конкретного культурного контекста – в данном случае западного. «Экзотические» выставки, организуемые в новых региональных центрах с участием ведущих художников, привлекают особое внимание за счет своего инновативного потенциала и гибридной структуры. Среди таких региональных центров Бразилия с биеннале в Сан-Пауло, множеством галерей и собственной традицией стрит-арта, Турция – Стамбульская биеннале, ЮАР – биеннале в Йоханнесбурге. Стоит упомянуть и Гану: как в ряде других стран, современное искусство в Гане почти лишено государственной поддержки, однако в Аккре действует нашумевшая Gallery 1957 и создаются некоммерческие проекты по продвижению местных художников, в том числе и в формате передвижных выставок, путешествующих по стране. В Лагосе (Нигерия) работают галереи Mydrim, Nike, Omenka и Terra Kulture, в Боготе, столице Колумбии, проходит крупнейшая в Латинской Америке международная ярмарка современного искусства. Нельзя забыть и о Пекине с множеством галерей и резиденций в арт-районах Coachangdi и Songzhuang. Аналогичным образом в России в последние годы включаются в общий процесс региональные арт-центры – Пермь, Казань, Екатеринбург, Нижний Новгород, Воронеж, Владивосток. В рамках исследовательских выставочных проектов (триеннале российского современного искусства в «Гараже» в 2017-м, Nemoskva, 2018–2022) эксперты путешествуют по российским городам, формируя срез той современности, которая способна пройти придирчивый отсев кураторов из «метрополии». Балансируя между делокализацией (через глобальный язык «белого куба», иронии, новых технологий и трендов) и релокализацией, создающей новые связи с собственным прошлым, такие проекты стимулируют постоянное

переизобретение культурной идентичности – но в то же время, включаясь в общие политико-экономические процессы, становятся не орудием эмансипации, а средством производства новых товаров. Культурная идентичность, произведенная местными художниками и попавшая на глобальный рынок, тоже функционирует как товар, и следующая волна молодых художников часто стремится ее оспорить и революционизировать. Отличный пример тому – состоявшаяся в 2015 году в Берлине групповая выставка WASAK! Filipino Art Today, в противовес сформировавшемуся экспортному имиджу филиппинского искусства высвечивающая проблемные, зыбкие и руинированные формы жизни своей культуры.

ОПИСАНИЕ МЕСТА

В связи с этим все интереснее становятся точечные стратегии ускользания, позволяющие искусству дистанцироваться от общемировых процессов и в то же время не утратить то свойство аутентичности, которое связано с сопричастностью не столько месту, сколько коллективному переживанию современности. Пристальная художественная рефлексия фокусируется на конкретном, частном пространстве, безусловно периферийном в своей материальной конкретности – ведь центр всегда умозрителен. Осмысляя пространство с помощью недавно приобретенного инструментария, будь то технического, научного или минимизированного «нулевого письма» повседневного опыта, искусство схватывает его динамическое измерение: место не выступает в качестве статичного объекта, оно всегда находится в процессе появления или исчезновения. Перформативное искусство, связанное с конкретным местом, указывает на неуловимость проживаемого там опыта и совокупность пересекающихся траекторий. Подобным образом работает, скажем, инсталляция Ай Вэйвэя Straight – многотонный пласт арматурных прутьев, оставшихся после обрушения зданий в результате землетрясения в провинции Сычуань. Это попытка путем перевода с одного пространственного языка на другой указать на то непередаваемое с помощью коммуникации переживание, которое случилось в конкретное время в конкретной точке пространства. Вместо иллюстрации к переживанию смерти детей мы имеем дело с указателем на «место тяжести». Это след переживания, который становится видимым и производит другие переживания. Волнообразная линия разрыва внутри массы арматурных прутьев обладает мрачным потенциалом обрушения, способного воспроизводиться снова и снова.

Как делать искусство, чтобы оно не было спекуляцией? Как говорить о невидимом и невозможном?

Художественные стратегии «критики без дистанции», то есть внешнего взгляда, одновременно включенного в конкретную пространственную ситуацию и выключенного из клише универсальных тем и спекуляций, могут быть различными. Искусство разворачивается в режиме «полевого исследования» – работы с непосредственным переживанием, которое не поддается объективации. Ситуация

переживания не присваивается и не анализируется, но создается в акте искусства. Эта идея, безусловно, близка размышлениям Н. Ментманн о современном искусстве как производстве социального пространства, а также теории реляционного искусства Н. Буррио, которое он определяет как зону гибридизации и «область производства внешних полю искусства отношений... между индивидами или группами, отношений между художником и миром, а также, учитывая транзитивность, отношений между зрителем и миром»*.

Так локальное арт-сообщество превращается в самоорганизующуюся лабораторию, примеров чему множество – это и пространство Дзаттере (площадка фонда V-A-C в Венеции), и проекты Тистера Гейтса в заброшенных зданиях Чикаго, и Дом Культуры Розы в Санкт-Петербурге. Часто такие лабораторные проекты, исследующие и создающие локальные практики, эфемерны и краткосрочны – как Lastik Project (галерея, открывшаяся на месяц летом 2017 года в Стамбуле в качестве арт-зоны, альтернативной грядущей 15 Стамбульской биеннале) или проект «Квартирное искусство как домашнее сопротивление» в рамках параллельной программы Манифесты-10, посвященный практикам неофициальной художественной жизни Петербурга.

ПРОИЗВОДСТВО МЕСТА

В рефлексии о локальной и конкретной материальности художник включается в игру с критической дистанцией: как делать искусство, чтобы оно не было спекуляцией? Как говорить о невидимом и невозможном? Так происходит поворот от описания к производству места: например, через захват иного, внешнего искусству языка или своего рода картирование (работа не с символами, а со знаками-указателями). Обе эти стратегии встречаем у Таус Махачевой. Первую – в проекте ASMR Spa на Ливерпульской биеннале: в этой инсталляции благодаря заимствованию инструментария косметологии открываются новые возможности чувственного взаимодействия с произведениями искусства и переживания их руинирования. Вторую – в работе «Байда», где серия фиктивных и аутентичных «рамок»-указателей (видеосъемка, интервью, этикетаж) не повествует об опыте пребывания на дагестанской рыбацкой лодке, действующей в серой зоне законодательства, но лишь маркирует место этого опыта, недоступного для коммуникации. Интересно, что искусство как указатель невидимого может быть более или менее герметичным. Речь идет как о следе события (пороховые картины Цая Гоцяна, созданные пиротехническими взрывами), так и следе-вторжении, который начисто лишен какой бы то ни было истории в результате радикальной минимизации средств («партизанские» инициативы уличного искусства и не-мейнстримный стрит-арт – к примеру, серии маленьких голубых точек на улицах Гента).

Поиски способов художественной работы с «нервом современности», которая не превращалась бы в универсализирующую гуманистическую риторику, особенно заметны сегодня в связи с темой миграции. Избегая приемов эмоционального шантажа и присвоения голосов тех, чье право на субъективное высказывание ущемлено,

художники обращаются к знакам-указателям и фигурам умолчания – как кураторы выставки The Potosí Principle, остраняющие проблемы эксплуатации с помощью инструментария эстетики барокко, или как Мунир Фатми в инсталляции D'où vient le vent? (Откуда дует ветер?), размышляющий о диалектике присутствия и отсутствия. Встреча с невозможным опытом другого, впрочем, осуществима и за пределами человеческого. Постгуманистические эксперименты сегодня привлекают все большее внимание; один из самых заметных отечественных выставочных проектов такого рода – «Опыты нечеловеческого гостеприимства» (ММОМА, 2017), где художники исследовали виртуальные возможности различных сцепок технологии и природы, предлагающих нам новые формы переживаний – камерные, уникальные и захватывающие.

Обращаясь к языку иных областей знания и форм жизни, искусство создает гибридные территории, куда можно сбежать из дихотомии центра и периферии и открыть множество альтернативных точек взгляда. Может быть, так мы и получаем возможность увидеть нечто действительно новое – в искусстве, которое производит пространства для невероятных экспериментов и невозможных переживаний. [ДИ]

* Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2016. С. 31.

ХВОСТ ВИЛЯЕТ СОБАКОЙ

Фотоагрегаторы оживили искусство, а потом его поработили. Но это неточно.

Текст: Сергей Гуськов

Агрегаторы фотодокументаций выставок появились прозаически. В конце нулевых редакторы сайтов, связанных с искусством, смекнули, что можно не париться по поводу рецензий. Куда проще выложить снимки с выставки с небольшим пояснением из пресс-релиза, а выводы пусть делает читатель. Сначала некоторые издания даже нанимали фотографов. Галереи и кураторы со своей стороны решили, что надо пойти навстречу процессу, стали организовывать съемку сами, в идеале до открытия, и рассылать виды экспозиции заинтересованным медиа. По мере того как умирали большие культурные издания, появлялись нишевые СМИ, посвященные исключительно сбору фотографий с выставок. Один из пионеров этого движения – запущенный в 2008 году сайт Contemporary Art Daily.

Параллельно и даже чуть раньше возникли платформы, предлагающие видеотрансляции с открытий, качественно снятые репортажи из мастерских художников и с выставок. Некоторые из этих изданий (например, Art21 или VernissageTV) существуют до сих пор, но они проиграли конкурентную борьбу с фотографией, оказавшись тупиковой ветвью эволюции. Собственно с документацией эти редакции больше и не работают – за ними остались интервью (единственное, что там стоит смотреть) и непонятно зачем сделанные съемки толп

Эту выставку сделали, чтобы ее опубликовали на «Цветнике»!

зрителей с восхищенными или кислыми лицами.

Меж тем фотоагрегаторы пережили интересную трансформацию. Contemporary Art Daily превратился в крупную площадку, сотрудничающую с галереями, музеями, выставочными залами и биеннале. Естественно, создавать вторую такую же платформу с тем же контентом было бы как минимум странно. Возникли независимые проекты со скромным бюджетом – бельгийский ArtViewer, российский Tzvetnik, португальские Aujourd'hui и O Fluxo и другие. Где-то фотографии экспозиций – только раздел (правда, достаточно объемный), а где-то – почти весь сайт. Каждый со своими особенностями, они создали интернационал из экспериментальных площадок и artist-run spaces с собственной повесткой, далекой от музейно-галерейного мейнстрима. Такая позиция вскоре сделала эти проекты если не законодателями мод в художественном мире, то теми, на кого ориентируются молодые пассионарии. Некоторые из этих радикалов даже договорились до следующей максимы: если работ художника нет на этих фотоагрегаторах или хотя бы в Instagram, то его в принципе нет как художника. Наличие сайта у художника уже давно не обсуждается, он должен быть – и точка.

На интернет-площадках появляются не только традиционные снимки, но и видео, и гифки, и интерактивные панорамы, хотя привычные съемки экспозиции по-прежнему составляют большую часть контента. Почему фотография? Вероятно, причина в том, что многие из создателей независимых платформ вели блог в Tumblr как художники, а позже увидели триумфальное шествие Instagram. И как художники хотели показать выставки полностью, а не парой картинок в дополнение к рецензии. Как это выглядит? Один объект отдельно, второй объект, третий; три расположенных вдоль одной стены объекта, вторая стена, угол из двух стенок и т.д. Но главная причина другая. Фотоагрегаторы вернули наше внимание к экспозиции, взяв за основу типовой способ документации (сравните, например, со съемкой из архивов MoMA, где так делали еще в 1930-х). К 2010-м в критике выставочного медиума художественное сообщество заигралось настолько, что перестало видеть экспозицию, а часто и выстраивать ее. Художники начали мыслить исключительно работами и теряться в пространстве. И тут – бах! – снова вернулись объектность, экспозиция, работа с пространством. Это стало большим достижением, важной вехой второй половины 2010-х годов в России. Которую заметили не сразу.

Однако выяснилось, что у фотоагрегаторов есть сильные побочные эффекты. Документация стала диктовать искусству, как выглядеть. Хвост начал вилять собакой. И к настоящему моменту процесс зашел далеко.

Проблема первая. Представьте: вы художник, у вас нет особых знакомств, вам сложно попасть в галерею, музей или на биеннале (во всяком случае, на достойных условиях). И вот вы просматриваете сайт-фотоагрегатор выставок, видите ходовые темы, какие материалы используются чаще, какие формы и фактуры в топе и т.д. При достаточном уровне сообразительности, путем сочетаний и перестановок довольно быстро можно собрать модную выставку. Остается добавить немного оригинальных моментов, «авторского стиля» – и вуаля,

проект готов, пусть даже показывается в никому не известном пространстве, так даже лучше. Далее нужно задокументировать результат и разослать на сайты с фотографиями экспозиций. Скорее всего, это сработает (повторюсь, так как это важно: при достаточной ловкости). К сожалению, сам принцип построения подобных сайтов порождает описанную выше объектно-экспозиционную комбинаторику, способную трансформироваться в новые формы своеобразного художественного оппортунизма и карьеризма.

Проблема вторая. Уже несколько лет обсуждается «тлетворный» эффект Instagram. Слово instagramable по отношению к искусству медленно, но верно становится ругательством. Люди приходят на выставку – в том числе профессиональная публика на вернисаж, – но не смотрят на искусство, а фотографируют его. И выигрывают, по новым правилам, художники, чьи работы соответствуют формату Instagram: влезают в кадр так, что все элементы хорошо видны, они зрелищны, забавны или чудны (да, мы вернулись к миру «кабинетов диковинок»). Многие художники пытались поломать эту логику, создавая невыносимо странные объекты и «неуловимые» перформансы – но тут в Instagram появились истории и другие инструменты, загоняющие и их в новые Прокрустовы ложа. У фотоагрегаторов экспозиций похожее действие: они точно так же вырабатывают строгие форматы. Например, самым распространенным типом пространственных решений на модных выставках стали, скажем так, дискретные экспозиции, состоящие из объектов среднего и небольшого размера. Так их проще отснять. Тотальные инсталляции и слишком большие предметы (если это конечно не паблик-арт) в этой борьбе проиграли, так как их невыгодно делать с точки зрения детальной документации. Парадоксальным образом одни и те же силы вначале вернули нас к экспозиции (после десятилетия активизма, нонспектакулярности и «разваливающихся» выставок), а потом установили в этой сфере единообразие, которое – в перспективе и если его последовательно поддерживать – хуже невнимания к роли этой самой экспозиции.

Все чаще слышны высказывания вроде «эту выставку сделали, чтобы ее опубликовали на „Цветнике“» и продуманная, последовательная критика фотоагрегаторов. Возникло противодействие. Нашлись те, кто вызов принял. И это хорошо. Кто-то опять старается делать вещи, которые невозможно задокументировать. Кто-то ищет слабые места в устоявшихся форматах и господствующих медиумах. Совершенно ясно, что в скором времени нас ожидают новые дискуссии и новые формы. И это нисколько не умоляет важность критикуемых теперь фотоагрегаторов – свою роль они сыграли и в историю искусства вошли. Кстати, сами эти сайты продолжают трансформироваться. Там становится больше текстов, диалогов. Возможно, нынешняя критика по отношению к ним завтра будет не актуальна. Ничего не происходит только с Contemporary Art Daily. Это тот самый мамонт, на примере которого мы сможем рассказать историю сегодняшнего дня через пару-тройку лет, когда художественный ландшафт кардинально изменится. [ДИ]

РЕЗИНОВЫЙ МИР ПОБЕДИЛ

Одним выставкам – долгие месяцы, другим – считанные часы. Как время стало привилегией.

Текст: Сергей Гуськов

«Уникальную выставку Валентина Серова продлили еще на неделю», – сообщали в середине января 2016 года российские СМИ. Когда объявленный срок подходил к концу, Третьяковская галерея приняла решение «в связи с ошеломляющим интересом москвичей и гостей столицы» отложить закрытие ретроспективы художника еще на день. При этом сама выставка шла уже четыре месяца, с начала октября 2015-го. В 2017 году тот же музей на десять дней продлил выставку шедевров из ватиканской Пинакотеки, а два выходных дня, попавших на этот период, были объявлены рабочими. В прошлом году также из-за наплыва посетителей время работы двух следующих блокбастеров ГТГ – ретроспектив Василия Верещагина и Ивана Айвазовского – было увеличено ежедневно на несколько часов. Упор на выставки-хиты заставил музейное руководство пересмотреть рабочий график и планы, а главное, отношение ко времени в целом. В момент написания этой статьи пришла новость – ГТГ продлевает время работы выставки Архипа Куинджи. На самом деле Третьяковка, обратившись к бронебойному пиару и блокбастерам, просто не смогла просчитать точных последствий своих действий, но справедливости ради, вряд ли кто-то другой смог бы это сделать. Российские музеи во главе с ГТГ вступили на неизведанные берега и только

начинали изучать ситуацию. На данный же момент выводы сделаны, а решения найдены. Во всяком случае, на некоторое время.

Мировой опыт показывает: хиты крадут время. В марте 2017 года в The Art Newspaper вышла колонка Джулии Гальперин под названием «Больше выставок, меньше проблем». Начиналась она с констатации свершившегося факта: в погоне за аудиторией американские музеи стали делать больше выставок (с 2007 по 2015 год – на 7,4%, с 8,8 до 9,5 в год), при этом продолжительность выставочных дней за тот же период также увеличилась – почти на 25%. (Одновременно расширяется площадь музеев – это стоит запомнить.) Причем речь идет о потоке исключительно блокбастеров. Постепенно они отняли внимание зрителей у менее звучных, «обычных» проектов.

Впрочем, наибольший удар пришелся по современному искусству. На почти любой российской биеннале через неделю после вернисажа пусто. Исключения редки – и связаны обычно не с самими проектами, а с какими-то дополнительными факторами (если, например, она проходит в популярном месте). Обязательно не работает какое-нибудь видео или интерактивная инсталляция – зачем тратить электричество и без того маленький бюджет, раз никого нет. Только статус обязывает устанавливать срок такой выставки в месяц-два, а то и больше. Показательный случай: в 2015-м время работы 6-й Московской биеннале сократилось по независящим от нее причинам до десяти дней, когда, к тому же, на площадке каждый день происходили разные события, а потому и посещаемость была более-менее сносной. И мы запомнили это событие как неподдельный успех. Прозвучало даже предложение завершить историю биеннале на такой мажорной ноте.

Галереи тоже не могут себе позволить, опять же по статусу, разбирать выставку сразу после того, как реальный ажиотаж поутих, а это случается обычно через пару дней после вернисажа. Но и они начали меняться, оживляя свой выставочный план. К примеру, «Триумф» стал делать однодневные проекты, перформансы, показы. Что касается независимых и экспериментальных площадок, им нет необходимости ради статуса размазывать выставку на несколько недель. В идеале вечер вернисажа – это все, что нужно. Можно конечно не демонтировать экспозицию еще пару дней, чтобы дошли те, кто по каким-то причинам отсутствовал на открытии. Но даже эти лишние два дня могут показаться блажью и тратой драгоценного времени. В идеале нужно четыре часа – условно с 19:00 до 23:00, после чего все идут веселиться. А на следующий день экспозицию разбирают. Так всегда работали квартирные галереи. Теперь к такому образцу стремятся почти все независимые площадки. И скоро его достигнут. Эти же принципы постепенно приходят в музеи. Там ведь не только хиты: для всего остального время сокращают.

Итак, блокбастеры работают дольше, чтобы вместить растущую армию зрителей, а художественные эксперименты – короче, чтобы так же привлечь максимум своей нишевой аудитории, ведь опоздаешь на час – и больше никогда не увидишь – казалось бы, неплохая мотивация. Однако оба этих процесса привели к своего рода квантовому эффекту: следствие стало влиять на причину. Как ни продлевай выставку Серова, все равно посетителей будет больше, чем предполагалось, и они сломают дверь. Даже так: увеличивающиеся сроки проведения проектов могут привести как одно из ключевых условий

Стоят ли многомесячные блокбастеры того, чтобы музей, буквально набитый посетителями, лопнул?

к взрывному росту аудитории. Недавно с этим столкнулась туристическая сфера. Вначале популярные города делали все, чтобы угодить туристам. Теперь они тщетно пытаются обуздать бушующий поток из людей, буквально ставят препятствия – вводят налоги, убирают популярные достопримечательности (реальная история из Амстердама), ограничивают передвижение тем или иным образом. Вернемся к музеям: они расширяются, и пока есть запас прочности, но у всего есть точка насыщения. И в определенный момент нужно будет вернуться к вопросу времени – стоят ли многомесячные блокбастеры того, чтобы музей, буквально набитый посетителями, лопнул? Время снова ограничат, и, возможно, довольно строго.

К чему ведет этот квантовый эффект в случае независимых проектов? Наиболее радикальные сокращаются до совсем смешного срока – условно, часа. Раз участники или организаторы изначально исходят из небольшого отрезка времени, нет смысла занимать какое-то более-менее формализованное пространство типа artist-run space или галереи. Проще привезти объекты на природу, выставить во дворе или подъезде – вариантов много. Так делали молодые московские художники и кураторы в рамках проекта Dungeons'n'Stuff, который однажды проходил под Метромостом, в другой раз – на даче у одного из участников. Или коллективный проект «Опытное поле», несколько раз проходивший в поле под Балашихой, каждый раз всего несколько часов. А Сергей Лоцманов, например, снимает коворкинг на вечер, раскладывает работы, зрители смотрят, потом он их собирает и уходит. Потусить, поговорить, выпить вина и разойтись. В таких условиях бессмысленно делать что-то громоздкое, сложное, многосоставное. Выигрывают объекты относительно маленькие, легкие в транспортировке, фотогеничные. Или же они найдены на месте проведения выставки, апроприируются авторами, а потом там же и остаются. Или это совсем простые перформансы. Может, художники станут делать, как Александр Петрелли – носить с собой работы и показывать при случае? Или как группа «ЕлиКука» – делать по десятку вернисажей за полчаса? Можно много чего придумать. Резиновое время сделало резиновым и пространство. Экспериментальные площадки стремятся к дематериализации, пока музеи, специализирующиеся на блокбастерах, разбухают. Будет ли у этого украденного времени предел? И когда маятник качнется в обратную сторону? Когда независимые проекты снова захотят развиваться в некой перспективе, а не походить на мыльные пузыри? Будем надеяться, как можно скорее. Дальше исчезать некуда. [ДИ]

ДЕРЖАТЬ СЛОВО. ЗА МОДЕРНИЗМ!

Новая редакция истории искусств, готовая к применению.

Текст: Илья Саморуков

В течение последних лет реактуализирован разговор о модернизме. Начавшись как отдельные высказывания, он со временем перерос в мощное движение, от которого уже нельзя отмахнуться привычным «все это в прошлом». На последней Берлинской биеннале язык и практики модернизма адаптируются под совершенно чуждые им политические послания и не просто выдерживают, но и придают вес этим идеям. Два последних года шла работа над чтением под новым углом и выстраиванием иной хронологии модернизма в России – не только его финальной точки, но и исходной. Нужно выделить кураторскую и теоретическую работу Нади Плунгян и Александры Селивановой, в частности, серию выставок в галерее «На Шаболовке». Плунгян участвовала также в создании выставки «Модернизм без манифеста» и открыла посвященную «неомодернизму» рубрику в разделе «Искусство» на Colta.ru. Кроме того, в издательстве «Новое литературное обозрение» вышла книга «Эпизоды модернизма. От истоков до кризиса», написанная Александрой Новоженовой и Глебом Напреенко. Эти инициативы означают необходимость работать над новой редакцией истории искусства и выходят на идеи и практики сегодняшнего дня. Редакция попросила Илью Саморукова, который считает, что модернизм вполне себе жив, рассказать об этом явлении.

РЕТРОМАНИЯ

Прошло уже более ста лет с момента, когда зритель при взгляде на реди-мейд, кубистическую или абстрактную картину спрашивал себя (или другого): «А искусство ли это?». Почти полвека современный мир называют постмодернистским. Постмодернизм – это обобщенное название художественных объектов, мыслительных стратегий и способов восприятия, которые появились после того, как модернизм стал каноном. Постмодернизм, преодолевая последний, тем не менее напоминает о нем. Частое использование самой приставки «пост» при попытке схватить суть очередного «нового» художественного явления превратилось в рутинизированный теоретический прием. Построк, постминимализм, постконцептуализм, пострейв, постирония, постправда, – все условно закончилось, хотя многое еще здесь. Наступило пока не проявленное «после». Это вызывает желание отбросить приставку «пост» и переоткрыть то, что было до.

Если говорить об эстетике, то определяющим для модернизма фактором, согласно мысли американского критика Клемента Гринберга, выступает фиксация на самом медиуме (носителе) искусства. Именно в недрах модернизма зародилась маклюэновская теория медиа с формулой «медиум и есть сообщение», которая станет одной из главных угроз «эстетической автономии». Медиумов стало так много, что любое сообщение просто размазывается по множественным поверхностям и отменяет категории, ради которых герои модернизма готовы были жертвовать жизнью. В этой цифровой «рассеянности, растерянности и пористости»[1] обращение к традиции модернизма через внимание к формам его реабилитации выглядит как некий жест сужения информационного поля или медиума, выводящий из созерцательной перспективы в деятельностную. Чем бы ни был модернизм, он, как и марксизм, предполагает веру в изменение ситуации. Он не нуждается в дополнительной рекламе, но в некотором смысле нуждается в защите. Что же значит быть модернистом (метамодернистом, неомодернистом, ремодернистом) в начале XXI века?

ЗАЩИТА

Невозможно мыслить – всерьез – с помощью терминов: «классицизм», «романтизм», «гуманизм», «реализм»... Бутылочными этикетками нельзя ни опьяняться, ни утолять жажду.
Поль Валери

В приведенной цитате не упоминается модернизм. Значит ли это, что этой этикеткой все-таки можно утолить жажду или опьяниться? В первой половине XX века термин «модернизм» еще не закрепился в академической традиции. Это случилось в 1950-е годы, после Второй мировой войны, и во многом связано с интеллектуальными усилиями того же Гринберга и его «исторической апологии модернизма». В контексте российского современного искусства идеи Гринберга начали закрепляться лишь в начале XXI века.

«Модернизм пришел к пониманию того, что искусство самодостаточно в своей эстетической ценности и оно не должно учить,

прославлять кого-либо или что-либо, пропагандировать те или иные идеи. Оно имеет право держаться в стороне от религии, политики и даже морали. Такое понимание искусства сохраняется и теперь, более того, именно идея „чистого искусства“ составляет внутреннюю сущность искусства во все времена и только модернизм смог вынести эту идею наружу»[2].

Защита модернизма – это защита идеи «эстетической автономии» и специфики художественного медиума (например, абстрактной живописи) в противовес усилившемуся после расцвета концептуализма повороту к постмедиальности (например, у Марселя Бротарса в трактовке ученицы Гринберга Розалинд Краусс) и постмодернистской отмене культурных иерархий и категории вкуса, которая для Гринберга была главным критерием определения качества искусства. Защита вкуса или качества – это консервативная позиция, особенно в ситуации «экстаза коммуникации» эпохи интернета, но она удерживает искусство как некую специфическую деятельность по созданию новых форм чувственного. Модернистская риторика защиты полна веры в силу искусства, чего не хватает постмодернистской критике. Атака на модернизм – например, со стороны левой американской критики – строится на разоблачении модернистских приемов как риторических и идеологических эффектов. Но и она не отрицает важность выбора своего медиума и возможности переосмысления этих медиумов. Защищать модернизм – значит защищать силу медиума, то есть использовать этот медиум для изменения визуального строя реальности через воздействие на сферу символического – «изменять мир и изменять себя».

НАПАДЕНИЕ

В сериале «Демон революции» (2017), снятом в честь столетия события, есть сцена игры в шахматы революционера Владимира Ленина и дадаиста (дадаизм – одно из имен модернизма) – Тристана Тцара. Последний после короткого философского разговора посвящает первого в дадаисты. Ленин прикладывает модернистскую маску к лицу.

В Советском Союзе термин «модернизм» в массовой печати носил негативное значение. Советская критика вела с модернизмом политическую борьбу, а марксист Лифшиц писал почти в ленинском стиле: «Одним словом – бывают хорошие модернисты, но не бывает хорошего модернизма»[3].

Политическая утопия уже случилась, и буржуазные идеологии, которые строятся на индивидуальной свободе и эстетических утопиях, могут повредить «лик сущего», поэтому модернизм для Лифшица – идеологический враг. Тем не менее уже в XXI веке словосочетание «советский модернизм» («совмод») не выглядит как оксюморон. Советские архитекторы все-таки стали модернистами, а Лифшиц в 1960-х вряд ли мог предполагать, что его критика сама станет объектом институционального современного искусства на выставке «Если бы наша консервная банка заговорила» в музее «Гараж» (2018).

На площади рядом с Самарским краеведческим музеем им. П.В. Алабина, построенным в 1989 году для Самарского филиала Центрального музея В.И. Ленина, одним из самых поздних зданий

советского модернизма, стоит памятник Владимиру Ульянову. Он напоминает, что Ленин ходил когда-то по улицам Самары, прожил тут около пяти лет в начале 1890-х, написал здесь свою первую статью «Новые хозяйственные движения в крестьянской жизни». Этот памятник Ленину – памятник герою эпохи модерна, который последовательно действовал в императиве изменения мира. В этом смысле любой памятник Ленину можно считать памятником модернизму, который понимается как действие. Памятник Ленину напоминает и о дадаисте Тцара.

ДЕЙСТВИЕ

Слово «искусство» первоначально означало способ действия и ничего больше. Это безграничное понимание вышло из обихода.
Поль Валери

Пример почти марксистского и, в той же мере, модернистского определения искусства от крупного поэта, которое вполне можно использовать и сегодня: «...искусство в этом значении есть качество способа действия (вне зависимости от объекта), которое предполагает неравноценность методов, а следовательно, и результатов, обусловленную неравноценностью исполнителей»[4].

Модернистский импульс, который еще не знает, что он «модернистский», акцентирует внимание на искусстве как на деятельности по созданию чувственных объектов или процессов. «Эстетическая автономия» на проясняющем языке Валери называется «бесполезностью». Таким образом, искусство в модернистском понимании можно определить как деятельность по созданию чувственных объектов или процессов. Живопись, музыка, поэзия модернизма должна оказывать воздействие. По крайней мере, у нас есть представление об этом воздействии, которое оно оказывало на зрителей в прошлом. Канонизацию модернистских объектов, включение модернистских имен и стратегий в корпус образовательных программ можно рассмотреть как институциональное доказательство силы воздействия определенного типа творчества и устойчивость пресловутых «модернистских мифов» (Р. Краусс), несмотря на их прицельную деконструкцию со стороны ниспровергающей пост(анти)модернисткой критики. Это чувственное воздействие вовсе не обязательно предназначено зрителю. «Непонятность» абстрактного искусства массам – общее место консервативной критики. Но искусство в этом «автономистском» удержании прежде всего оказывается уделом художника («творца», но не зрителя), а красота из режима незаинтересованного кантовского восприятия переходит в ницшеанское «обещание счастья», которое предполагает чувственный аффект (Д. Агамбен).

Делать что угодно, но так, что это будет искусством

Чувственное рационализируется историками искусства, которые превращают факты появления объектов и их создателей в стройные нарративы. В этих рассказах всегда есть сюжет изменения, конфликта, перехода из одного состояния в другое. Эти нарративы, несмотря

на их «постмодернистский» крах, вписывают очередной продукт институции (выставку) в историю искусства.

В конце 2018 года в самарской галерее «Виктория» открылась выставка уральского искусства «Приручая пустоту». Исходя из экспликаций и самих объектов, искусство этой территории описывается как движение от модернизма к постмодернизму. У искусства должна быть своя история. Выставка не гарантирует получение эстетического удовольствия, но экспликации и кураторские тексты позволяют ее понять. Или медиаторы объяснят. Задача институций – готовить публику. Задача художника – «делать что угодно, но так, что это будет искусством» (Т. де Дюв).

Модернизм сосредотачивается на самом создании, на проблемах усвоения или переоткрытия самого средства искусства (медиума). Основная фигура модернизма – художник. Фигуры постмодернизма – куратор и зритель. Современные технологии, казалось бы, позволяют каждому быть художником, но эта версия «художника» восходит к буржуазному романтику, который хочет прежде всего самовыразиться и получить признание, а вовсе не освоить медиум. Слово «романтизм» в обыденном языке уже не всегда связывается с искусством. Мы слышим «романтический ужин», но не модернистский. Модернизм – это саморефлексивное искусство, которое все-таки остается искусством. Если операционально упростить противостояние между модернисткой и постмодернистской повесткой, достаточно противопоставить режим деятельности (делать) и режим восприятия (смотреть).

ИМЕННО ЭТО Я И ИМЕЛ В ВИДУ

Британский стакизм (от англ. stuck – застревать) – показательный пример актуализации модернистской версии искусства. Подобный призыв к низовому и подчеркнуто внеинституциональному творчеству выглядит как ретроманский способ критики одной из самых мощных, коммерциализированных и влиятельных арт-систем. Удивительно, но стакистская риторика «новой искренности» начала XXI века напоминает антимодернистский иконоборческий энтузиазм Лифшица 1960-х: «Ремодернизм берет на вооружение основные принципы модернизма и по-новому применяет их, делая основной упор на видении в противоположность формализму. <…> Ремодернизм отвергает постмодернизм как неспособный дать ответы на вопросы человеческого бытия. <…> Ремодернизм воплощает собой духовные глубины и смыслы и знаменует окончание эры научного материализма, нигилизма и духовного банкротства. <…> Нам больше не нужны тупые, скучные и бессмысленные нарушения соглашений в искусстве. То, что нам нужно, не ново, но вечно»[5].

Стакизм и ремодернизм призывают вернуться к фигуративной и примитивистской живописи на любых материальных поверхностях. «Не рисуешь – не художник», – заявляет лидер стакистов и ведущий практик британского Lo-Fi Билли Чайлдиш. Бойсовский императив («каждый человек – художник»), который стал для институционального современного искусства почти догмой, опровергается при помощи ретроманского внимания к «старому» материальному медиуму

(картине). Примечательно, что Чайлдиш более известен как идеолог музыкальных практик. Именно его обращению к прошлому мы обязаны появлением таких мировых знаменитостей, как группа The White Stripes, возродившая гаражный рок.

Смотри, опять бьют женщину на Сенной.
Смотри, опять ты смотришь,
А еще зачем ты нужен?
Расстели идеалы и цели, словно газету на стол,
С них удобнее пить, с них удобнее нюхать.
А я такой оптимист, что никто не понял, какой.
А ты был такой пацифист и такой гуманист,
И вдруг началась жизнь.

Цитата из песни «Вещь» (привет объектно-ориентированной философии и новому материализму) петербургского барда Григория Полухутенко, блестящий пример добросовестной и глубокой работы с тем самым «медиумом». В данном случае это песенный медиум, который в когнитивном смысле воздействует на слушателя сильнее, чем визуальный образ, и почти мгновенно в ситуации прослушивания доказывает, что «волевое» лирическое высказывание возможно. Критика модернистских мифов – «самовыражения», «воли», «прорыва» – так или иначе отделяет нас от наслаждения искусством, которое все-таки предполагает аффект. Зачем вообще заниматься искусством (быть художником), если оно не включает специфический, присущий только ему регистр ощущений? Это ощущение возникает, когда художник, принимая постмедиальный поворот, все же выбирает «свой» медиум. В этот момент он становится «модернистом» и актуализирует его наследие. В интервью журналу «Афиша» Полухутенко обозначил свое творческое кредо. Здесь важно, что это слова художника, а не теоретика: «Существует заданность определенная, и все, что остается человеку, – хорошо или плохо вписаться в канон в зависимости от его интеллекта и обаяния. А мне неинтересны обаяние и интеллект. Мне интересно, когда человек делает хоть что-то свое – пусть даже это плохо сыграно или плохо записано. Мне интересна воля. И я против всего этого постмодернизма – дескать, все придумано. Это бред. Есть просто страх человека выйти из своей зоны комфорта, разорвать душу не по канону. Такая трусость внутренняя. А творение – это процесс, у которого нет условий»[6].

Блогер-кинокритик Евгений Баженов, более известный как Бэд Комедиан, высвечивает цинизм современной киноиндустрии. Его обзоры с миллионными просмотрами можно считать доступными и отформатированными для аудитории YouTube критическими высказываниями. Он создает разоблачающие видео в ответ на низкое качество массовой кинопродукции, защищает качество, наглядно обосновывает свои вкусовые суждения и показывает нестыковки, несоответствия жанровым канонам. В одном из обзоров российской комедии он неожиданно вспомнил Томаса Элиота, еще одного крупного модерниста: студенты спросили у автора «Бесплодной земли», что он имел в виду. Он ответил, отказавшись прояснять смысл: «Да. Именно это я и имел в виду». Еще один пример «встречи» с модернизмом.

Мы знакомы с модернизмом по нарративам, но, если знания о нем не актуализируются, они сжимаются до общих мест, которые вовсе не обязательны, если мы встречаемся с искусством для получения специфических и постоянно обновляющихся режимов чувственного. Другое дело, когда перед художником, человеком, который решился связать свою жизнь с полем искусства как «эстетической автономией», встает вопрос, к какой традиции себя отнести и что писать в экспликациях к своим работам. В 2019 году модернистские ответы в духе Элиота кажутся более перспективными и духоподъемными.

Что значит «быть модернистом» сейчас? Быть художником, который определился со своим медиумом[7]. К таким наблюдениям приводит предложенная попытка анализа явлений последнего времени, которые обобщенно можно назвать возвращением модернизма. Но чем чаще встречается слово, тем оно больше обесценивается. Повестки обновляются. Хотя, наверное, траектории совпадений и встреч могут привести и к апологии постмодернизма или постинтернета. Изобретение форм будущего тоже закреплено именно в модернистской традиции. Но модернизм, если обратиться к его главным агентам, например, Эзре Паунду с его хрестоматийным «Make it New»[8], призывает не к разрыву с традицией (на этом настаивал и Гринберг), а к ее обновлению. Обновление традиции – это и есть работа с прошлым. [ДИ]

[1] Куртов М. Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического // https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11653-rasseyannost-rasteryannost-poristost-tri-rezhima-esteticheskogo.
[2] Greenberg C. Modern and Postmodern. 1979 // http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html (перевод Веры Отдельновой по https://veritsa.livejournal.com/5563.html).
[3] Лифшиц М.А., Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия. 1968. М. С. 191.
[4] Валери П. Об искусстве: Сборник. М.: Искусство, 1993. С. 92.
[5] Чайлдиш Б., Томсон Ч. Ремодернизм. Тезисы 2000 года // contemporary-artists.ru/Remodernism.html.
[6] Григорий Полухутенко. Интервью журналу «Афиша», 2012 // daily.afisha.ru/archive/volna/archive/poluhutenko_trees/.
[7] Куртов М. Как выбрать свой медиум // technotheologistinlove.wordpress.com/2017/01/09/how-to-choose-your-medium.
[8] Michael N. The making of «Make it New» // https://www.guernicamag.com/the-making-of-making-it-new.

ДИФФУЗИЯ БУДЕТ НАРАСТАТЬ

Жанр выставки истощен. Что дальше?

Текст: Кирилл Светляков

ИЛЛЮЗИЯ КОНТАКТА

Зритель, вступающий в пространство музея, часто оказывается пассивным созерцателем, забывает о себе, о своем теле. У него появляется характерный фрустрированный взгляд. Есть разные способы привести такого зрителя в сознание, пробудить в нем эмоции. Современные методы подачи материала только на это и ориентированы.

Конечно, люди устали от классических музеев с картинами, классического искусства большого формата в тяжелых рамах, тизеров насилия, через которые изображаются все духовные подвиги… Посетитель чувствует давление власти, исходящее от таких картин. И музей готов прийти на помощь. Вот вам выставка-квест, выставка, созданная театральным или кинорежиссером, интерактивная выставка. Нажал на кнопку, и все закрутилось – это, конечно, событие, но очень примитивное. Иллюзия контакта, а не настоящий контакт. Правильное действие зрителя – производить разные смыслы, рефлексировать о себе, об увиденном. А побегать в музее, нагнуться, подпрыгнуть – подмена настоящего участия. Зрителю начинает казаться, что от него требуют активности телесной, но все наоборот. Ментальная активность блокируется физическим

действием. То же происходит с большими ретроспективами классических художников, напоминающими постановку пафосных греческих трагедий в современной версии. Это способствует посещаемости, но упрощает месседж. Начинается бесконечный разговор в превосходных степенях. Как только мы переходим на такой уровень, начинаем врать. К этому, правда, все привыкли. Придя на блокбастер, посетитель получает набор дизайнерских зрелищных решений, которые не имеют прямого отношения к выставке и материалу. Все чаще продается оболочка события, а что внутри – не суть важно. Каждый, сказав «вау!» и сделав селфи в правильном месте, думает, что организаторы постарались и деньги за билет потрачены не зря.

Обращение к чувственному обычно происходит в виде удара – короткими громкими сообщениями и яркими эмоциями. Хотя придуман отличный ход – каждое событие в качестве компенсации отсутствия серьезного смыслового поля предлагает образовательную программу. Хочется надеяться, что этим быстро переболеют и лет через пять-десять как кураторам, так и зрителям снова захочется серьезного разговора.

Традиционный катарсис, из которого посетитель выходит измененным, надо готовить. У современного человека много источников информации, и картина – не самый активный из них. Визуальная культура скорее нейтральна, в ней эмоциональная реакция приходит через понимание, которое дают и экскурсия, и чтение этикеток. Зритель, конечно, может получить эмоцию от того, что перед ним полотно огромного формата с яркими цветами, но это, скорее, удар. Ты оглушен, но что открылось в итоге?

КРИЗИС ЖАНРА

Все институции стараются производить эмоцию: и театры, и музеи «выводят зрителя на новый уровень восприятия». Это нужно институции. Искусству это не нужно. Оно развивается само по себе. Новые технологии, обращенные к старому, изнуренному искусству, ничего ему не добавляют.

Мы живем во время, когда выставочные форматы доведены до крайности, что свидетельствует о кризисе, истощении самого жанра выставки. Выставка провоцирует художников на создание глупо-зрелищных бессмысленных произведений. Есть кураторы, которые говорят художникам: делайте каталоги, книги, не надо заниматься выставками. Искусство, которое способно существовать вне выставочных форм, может оказаться более живым и приспособленным к ситуации будущего. Оно не превращается в развлечение. Движение вперед я вижу в изобретении и развитии вневыставочных форм.

Изобретение таких форм было одним из важных достижений московских концептуалистов, например их манипулятивные объекты и альбомы. Они предполагали контакт со зрителем, их нужно было трогать, листать. А на недавней выставке Кабаковых с ними было невозможно взаимодействовать. Возникло противоречие самого жанра альбома и современной выставочной практики. Мало кто из зрителей смог догадаться, что и самому Кабакову когда-то было очень непросто обращаться, например, с большими планшетами в мастерской – перетаскивать и расставлять их. Некоторые планшеты не пролезали ни в окна,

Не надо врать. Дома у нас не музей. Сюда пришли, чтобы оказаться в другом пространстве

ни в двери. Эти обстоятельства выставка не смогла объяснить.

Я видел попытки погружения зрителя в пространство мастерской на выставке Бэкона и Джакометти в фонде Бейелера год назад. В кураторской подаче было желание исследовать и понять, в какой ситуации проявилось их искусство, а не экспонировать произведения с оборванными контекстами. В одном из залов выставки кураторы наметили контуры мастерских обоих художников и в своей интерпретации исходили из параметров этих мастерских.

Возможность сравнивать и есть способ вовлечения. В Третьяковской галерее мы готовим выставку про застой. На ней будет много того, что должно побудить зрителя к сравнению материала. Раздел соц-арта будет сделан как травести зала официального искусства. Много других пародийных образов – например, шкаф как универсальная форма эпохи, и, соответственно, появится тема вхождения в него, пребывания внутри шкафа как символ времени.

ТРЕНДЫ, ЗА КОТОРЫМИ БУДУЩЕЕ

Тренд, который будет активно развиваться – искусство, сливающееся с окружающим пространством. Когда приезжаю в отель Мондриан в Лондоне, не всегда понимаю, это музей современного искусства или отель, наполненный дизайнерскими объектами. Или на острове Тессима в Японии я был в отеле, который как бы продолжает музей, и где проходит граница между ними, не очень понятно. Отель-музей, торговый центр – музей, такие формы только начинают развиваться. Диффузия будет нарастать. Я недавно писал концепцию для небольшого музея Саратовского аэропорта. Представил, что это не аэропорт, в котором есть музей, а именно музей-аэропорт. Посетитель музея может улететь из экспозиции туда, куда ему захочется, даже в прошлое и в будущее. Музей располагает возможностью его туда отправить.

Еще одна история про выпадение из пространства. Из нашего, обыденного. Я делал с Арсением Жиляевым выставку «Музей пролетарской культуры». В качестве материала он использовал свои известные полки, киндер-сюрпризы, чеканки. Я с большим пылом объяснял зрителям: представляете, вы вернетесь после выставки и увидите свой дом как музей. А мне отвечали: «Не надо врать. Дома у нас не музей. Сюда пришли, чтобы оказаться в другом пространстве».

А вот история выпадения из не нашего обыденного: выставка под названием «Интуиции» на последней венецианской биеннале в Палаццо Фортуни, построенная как квест из разнородного материала – в исторических шкафах скрывались работы Де Кирико, Жоана Миро. Такой вариант не-выставки: произведения как бы органично пребывали в дворцовом пространстве, их никто не демонстрировал. Зритель должен был сам заметить, открыть. Что-то не являлось экспонатом, но воспринималось таковым в силу самого загадочного пространства. Очень интересный эксперимент.

Зритель, как правило, хочет увидеть то, что не видел раньше, получить новый опыт. В России, думаю, еще долго будут относиться к пространству выставки как месту выпадения из реальности.

Но способов такого выпадения много, музей на этом поле проигрывает однозначно. К музею как ускорителю времени стремились футуристы в начале XX века. Сейчас эти ускорители не работают, кажутся занудными и спроецированными на прошлое. Даже молодые художники, попадая в пространство музея, оказываются вовлечены в разговор о прошлом. Новейшее оборудование и технологии не помогут преодолеть инерцию. А перепридумать музей как ускоритель времени – это правильная задача.

Я вижу еще одну важную тенденцию – диффузию материала художественного и нехудожественного. Это не провокативное столкновение, как в начале XX века у Ларионова или сюрреалистов, столкновение бытовой вещи и художественного произведения, а понимание художественного произведения как одного из феноменов культуры и сопоставление его с технологиями, артефактами, продуктами природы. Выставка «Сады», которую я видел в Гран-Пале в Париже два года назад, была сделана на совмещении такого материала. Тут Дюрер, а рядом образцы почв из инсталляции современного художника и образцы древесины из Музея естественной истории. Художники и кураторы явно мыслили себя какими-то антропологами, даже инопланетянами, которые смотрят на человеческую цивилизацию извне, и для них нет иерархии искусства и неискусства.

В подобном антропологическом подходе я вижу перспективу понимания музея как лаборатории по моделированию современной культуры, созданию художественных ценностей, и зритель должен понимать, что он участвует в этом процессе. [ДИ]

РЕАЛЬНОСТЬ – ЭТО НАСТОЯЩИЙ ВОПРОС

Коррекция генома по мобильнику и другие способы улучшения мира.

Интервью: Ильдар Якубов

ДЖО ДЭВИС
Родился в 1950 году. Пионер биоарта, ученый, художник. Первым применил технологию лазерной резки в скульптуре. В 1981 году был принят в Центр перспективных исследований Массачусетского технологического института (MIT) как научный сотрудник и лектор. Перевел руны, означающие жизнь или землю, в последовательность аминокислот, синтезированную и вставленную в геном кишечной палочки – работа «Микровенус» (1986). Отправил радиосигнал с записью сокращений вагинальных мышц танцующих балерин Бостонского балета в созвездие Тау-Кита и в другие места Вселенной, чтобы рассказать инопланетянам о нашей репродуктивной системе, в проекте «Вагинальная поэтика» (1986–1987). Еще одно послание в космос с последовательностью нуклеотидов самого распространенного на Земле протеина, участвующего в фотосинтезе, перекодированного в звуковой сигнал на собственном iPhone использовал в проекте RuBisCo Stars (2009). Вырастил колонии микроорганизмов, находящихся в гималайской соли возрастом более 250 млн лет. Создал «Звуковой микроскоп», переводящий визуальную информацию в звук, чтобы слушать музыку живых клеток (2000). Разместил карту Млечного Пути в ухе трансгенной мыши («Млечный Путь», 2002). Теорию о самозарождении жизни из первичного бульона проиллюстрировал разобранными на части часами в банке с водой. Часы намного проще клеток,

но за годы они не смогли собраться в работающий механизм. Инициировал создание искусственнго северного сияния с помощью электронной пушки. В настоящее время работает с Биологической лабораторией Томаса Шварца в MIT, где генетически модифицировал шелкопрядов для производства сверхпрочного биоминерализованного трансгенного шелка (2011), а также инициировал проект «Астробиологическое садоводство» (2016), создавая организмы, способные выживать во внеземных средах. В конце прошлого года Джо Дэвис посетил Москву как участник кинофестиваля о науке и технологиях «Политех360».

Ильдар Якубов: Джо, всем интересны будущие тенденции и тренды. Что влияет на генерацию и пролиферацию тем и направлений Art&Science? Действительно ли тенденции и тренды Art&Science обусловлены зависимостью от институциональной поддержки?
Джо Дэвис: Институциональная поддержка полезна, но не обязательна. Сообщество DIY-биологов[1] довольно зрелое. Можно запросто заказать почтой недорогие наборы инструментов, которые позволят использовать самые современные технологии прямо в обычном гараже. Например, методика направленного редактирования геномов CRISPR совершенно доступна. Случается даже, что любительские исследования DIY-сообществ[2] приводят к открытиям, которые затем используются в крупных лабораториях по всему миру – как, например, некоторые новые флуоресцентные белки.

ИЯ: Ты рассказывал об одном из проектов, над которыми хотел поработать в будущем – регенерация полового члена мыши. Регенеративная биология требует серьезных финансов и представляет интерес для военных, которые выделяют большие средства на научные исследования. Как бы ты отнесся к восстановлению мышиных пенисов по заказу министерства обороны?
ДД: Я не рассматриваю регенеративную биологию как оружие. Это прежде всего способ устранить страдание. Военные финансируют широкий спектр проектов, и не все находятся на «темной стороне». Конечно, они заинтересованы в организации тотальной слежки или в военной авиакосмической отрасли, но также и во многих вещах, которые нельзя превратить в оружие. Но я бы рассмеялся над предложением принять деньги от военных для поддержки некоего проекта, который в конечном итоге может быть использован во вред. Однажды в Центр продвинутых визуальных исследований MIT, где я тогда работал, обратились BBC с просьбой сделать камуфляж для самолетов. Мы отклонили это предложение. Но получение денег из оборонного сектора для изучения процесса восстановления после травм, наверное, не вызвало бы у меня этических затруднений. До настоящего времени исследования были в основном посвящены нечеловеческим агентам, таким как иглистые мыши и аксолотли, но секреты, которые в результате будут раскрыты, должны применяться для помощи людям, вне зависимости от того, как травмы были получены.

ИЯ: Какие последствия несет доступность разного рода биотехнологий?
ДД: Рано или поздно ДНК можно будет секвенировать прямо на сотовом телефоне. Возможности обработки данных ДНК возрастают с такой скоростью, что эта технология в конечном итоге заменит интернет. Это может показаться в настоящий момент не очевидным, но интернет ожидает участь фотопленок и газет... Есть вопрос, а ответа нет в твоем мобильном телефоне? Протяни руку и сорви травинку.

ИЯ: Как насчет новой итерации старого доброго «средство коммуникации и есть сообщение»? Каково

сообщение, если средство коммуникации – травинка?
ДД: Весь земной биом будет доской объявлений, а сообщением – все знание. Мы вечно искали мифическое древо знаний. Сейчас это по сути интернет, верно? Теперь можно вернуться обратно к самому дереву.

ИЯ: Давай поговорим о доступности технологий. Есть много вдохновляющих новостей. Например, Four Thieves Vinegar используют технологии DIY для борьбы за доступность лекарств против фармацевтических корпораций. Но есть и серьезные опасения по поводу неправильного использования инструментов. И не нужно искать «страшного биохакера», потому что даже среди институциональных ученых, знающих все правила и ограничения, нет единого мнения, где лежит граница допустимого вмешательства. Хе Цзянькуй, китайский биофизик, получивший образование в США, применил технологию CRISPR[3] на эмбрионах, и уже растут две девочки с отредактированными генами. В недавнем выступлении на крупном международном саммите «Редактирование генома человека» он сказал, что есть еще несколько беременностей, над которыми сейчас работает его команда. Что думаешь об этом?
ДД: Мы живем в мире, полном спичек и заправочных станций. Неизбежно приходится полагаться на человеческую разумность. Что касается этого широко критикуемого случая применения CRISPR... Со временем мы генетически модифицируем людей, чтобы устранить болезни, увеличить продолжительность жизни и так далее. Но международный мораторий, запрещающий генетическую модификацию человека, действует по очень веским причинам. Сегодня нет полного понимания специфики мутагенеза CRISPR. Есть очень много вопросов, которые предстоит решить. Такой спорный случай не произошел бы в США или Западной Европе, вероятно, не произошел бы и в России. Думаю, парень серьезно поспешил.

ИЯ: Этого мнения придерживается большинство представителей научного сообщества. Но интересно, что в качестве собственной мотивации он указывает спасение мира. Продолжая тему спасения мира, последние вечера мы провели с тобой в лобби-баре, обсуждая философские вопросы со старшим барменом. Основной из них – стоит ли индивиду принимать активное участие в улучшении мира. Бармен ограничен в средствах и предпочитает не распыляться, ставя во главу угла благополучие себя и близких. В то время как ты чувствуешь внутренний призыв сделать мир лучше. Я бы такого не спросил, но уверен, многих твоих зрителей мучает вопрос: почему ты выбрал искусство как средство для спасения мира?
ДД: Я не делал заявлений по поводу спасения мира. Мне больше нравится идея, что я могу помочь сделать мир лучше. Не согласен с этим барменом по поводу заботы о близких и так далее. В некотором смысле, отказ от улучшения мира – подчинение собственного благородства принципу жадности, не так ли? Он явно добрая душа, и, в конце концов, я думаю, мы окажемся в зависимости от таких людей, как он.

ИЯ: «Подчинение благородства принципу жадности» звучит догматично! Думаю, я мог бы запросто обрисовать, как жадность бесконечно расширяет аппетиты к захвату и удержанию, постоянно занимая новыми заботами. Мне припоминаются исследования генетической базы жадности, может, нужно направить CRISPR в эту сторону?
ДД: Ха! Если бы это было возможно! Нет, я не думаю, что мы когда-либо уничтожим эгоцентричные качества, за которые так упорно держимся. Я думаю, что это продукты грубого и жестокого мира, в котором

человечество развивалось как вид. Однако у нас есть сердце и разум, позволяющие выбрать другой путь. В конце концов, мир никогда не становился лучше волею случая.

ИЯ: Есть мнение, что «большие нарративы», в том числе спасения мира, уходят из фокуса мира искусства. Многие критики видят самое интересное в небольшом и локальном. Как это соотносится с твоим ощущением того, что такое искусство и в чем его роль?
ДД: Могу говорить только за себя. Уверен, что искусство может играть важную роль в решении универсальных проблем. Я работаю в микромасштабе, а иногда и в макромасштабе – зависит от того, что я пытаюсь сделать. Помню, в молодости я как-то пошел против местного городского руководства, чтобы спасти свои скульптуры. Они хотели, чтобы я убрал их из своего двора, грозили выбросить их в Мексиканский залив в качестве домов для рыб и выставить мне за это счет. Я начал небольшую битву и выиграл ее. Но, видишь ли, я хорошо понимал, что это была битва против одного нелепого закона о мусоре на пустырях. Речь не шла о проблеме, которая меняет мир. «Я не хочу поджигать мир, я просто хочу зажечь огонь в вашем сердце», как пелось в старой песне.

ИЯ: Существует мнение, что улучшить мир, в котором мы живем, можно, создав новые миры. В этом ключе прорывы в области технологий виртуальной реальности кому-то кажутся многообещающими, а кому-то ужасающими. Информация, поступающая из виртуального мира, становится все более разнообразной и детальной – специальные приводы двигают конечностями, выделяются синтезированные запахи, перчатки позволяют трогать виртуальные объекты. Что думаешь о той поре, когда виртуальный опыт станет не отличим от реального?
ДД: Проблема с виртуальной реальностью заключается в первую очередь

Не думаю, что мы когда-либо уничтожим эгоцентричные качества, за которые так упорно держимся

в том, что мы еще не определились, что такое реальность.

ИЯ: Но разве создание искусственных миров не является одним из плодотворных способов исследовать то, что мы называем реальностью? Например, эволюционные алгоритмы – отличный пример того, как проектирование и изучение виртуальных систем выявляет некоторые важные идеи для понимания биологических процессов.
ДД: Я просто не знаю... Серьезно, реальность – это настоящий вопрос. Вся реальность существует в крошечный бесконечно малый момент. Мозгу требуется двадцать две миллисекунды, чтобы обработать то, что только что произошло, и к этому нужно добавить время задержки физического сенсориума – время оптической и сенсорной интеграций, время реакции. Вся реальность существует в крошечном промежутке между двумя световыми конусами прошлого и будущего. Интервал, в котором существует вся реальность, невероятно мал. Столетие назад физик Макс Планк открыл, как полагают, кратчайшие единицы пространства-времени, где могут применяться законы физики. 10^{-43} секунды – «момент реальности», но мы застряли где-то в конусе прошлого, потому что современная нейрофизиология не может понять, что такое реальность на самом деле. Таким образом, наша «реальность» – это в основном конструкт, галлюцинация, парадокс. Думаю, мы могли бы придумать несколько хороших художественных «тестов реальности», так ведь?

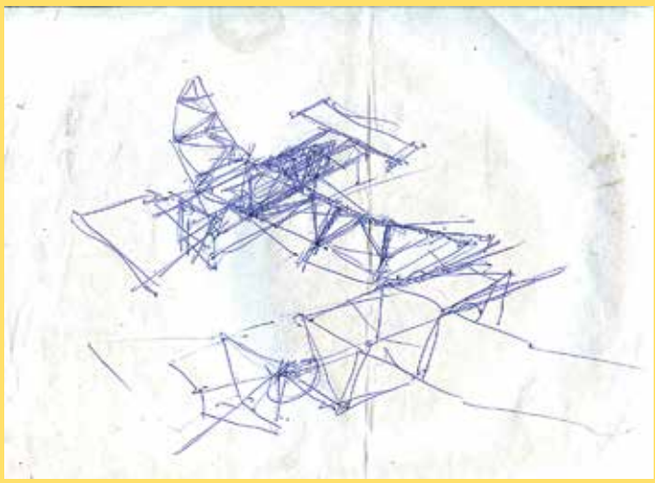
ИЯ: Да, легко. Если говорить о будущем, ты упоминал Временный институт, расскажешь о нем?
ДД: Я неутомимый защитник объединения знаний. Хочу создать временный исследовательский центр, который будет резонировать с идеями грандиозного синтеза знаний эпохи разума, новый европейский ренессанс. Идея в том, что искусство обладает особыми способностями охватывать разные области знания. Де-факто потенциальными участниками такого объединения являются сообщества художников и ученых со всей планеты. Министерство культуры Германии в Йене (Тюринген) предоставило для проекта роскошный особняк Виллу Розенталь на семь месяцев, начиная с августа 2019 года. Планируются ежемесячные конференции, несколько выставок и специальных публичных мероприятий, а также проекты с участием региональных промышленных и академических учреждений. Должно получиться очень необычное собрание умений и идей.

Я увлечен не только искусством и биологией, но и астрофизикой, космологией, палеонтологией и геологией, поиском внеземного разума. Нам внезапно стало доступно огромное хранилище знаний и практически мгновенные глобальные коммуникации. Многие ранее непроницаемые области искусства и науки уже начали процесс секуляризации. Проблема в том, что общественные институты также должны поддержать его. Но они не поспевают. Сейчас искусство и наука организованы так, что они не готовы сами по себе перейти к развитию, которое мне кажется неизбежным. Я надеюсь, что Временный институт объединения знания поможет решить некоторые из этих проблем. Мы сможем документировать проекты, и, если добьемся успеха, они не затеряются. Думаю, мы можем помочь вдохновить будущее.

ИЯ: Есть такая проблема в области современного искусства – «хвост виляет собакой». Важнее документация проекта для онлайн-аудитории, чем реальная выставка и работа, и все делается для того, чтобы быть крутым в сети. Многие обеспокоены тем, что оптимизация в социальных сетях часто становится неотъемлемой частью самой работы. И художники, желающие, чтобы их работы были замечены, вынуждены инстаграмировать ориентиры – с правильной формой и цветом, чтобы они выглядели круто на селфи. Будет ли у нас Instagramable Science Art, предназначенный для привлечения внимания?
ДД: Художникам нужно все время «выходить из коробки». Многие делают «издания» и «серии» ради дохода, но есть разница между прикладными практиками и искусством, которое исследует непредвиденное или неизученное. В этом разница между искусством и ремеслом. Что касается социальных сетей, они, конечно, мощный инструмент. Однажды я завел в Facebook страницу, благодаря которой за одну ночь решилась давняя научная проблема. Был миф, что некоторые саламандры никогда не болеют раком. Аксолотли – модельные организмы в регенеративной биологии – считались свободными от рака. Мне довелось работать над проектом с Эшли Сейферт и его колониями аксолотлей в Университете Кентукки, и я заметил меланомы (рак кожи) и очевидные внешние новообразования среди этих саламандр. Затем мы с коллегой Пирил Эрлер из Северо-Восточного университета сделали страницу «Демистифицирующий рак саламандры», где отметили, сколько саламандр было в данной колонии и сколько наблюдалось видов внешнего рака. Мы уведомили лаборатории регенеративной биологии по всему миру о нашей веб-странице, и многие предоставили свои данные. Оказалось, что саламандры болеют раком. Мы предоставили неопровержимые

доказательства, и это цитировалось в научной литературе. Не пришлось писать грантовые заявки – мы просто решили проблему. Но социальные медиа, опять же, это инструмент. У меня нет проблем с инструментами. Нужно также понимать, что несмотря на политическое и культурное влияние галерей и музеев, многие новаторские разработки в области искусства не сводимы к предметам, которые могут быть куплены коллекционерами или представлены на обычных выставочных площадках. Задача галерей и музеев – справляться с эволюцией в искусстве, а не ограничивать художников устаревшими рынками и архитектурами. Поэтому «Инвестиции и Ренессанс» – идеальная тема для обсуждения во Временном институте. Художники должны лучше понимать природу капитала и инвестиций и то, как взаимодействие искусств и наук может способствовать экономике в целом. [ДИ]

[1] DIY – сделай сам.
[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Genspace.
[3] Методика направленного редактирования генома.



<

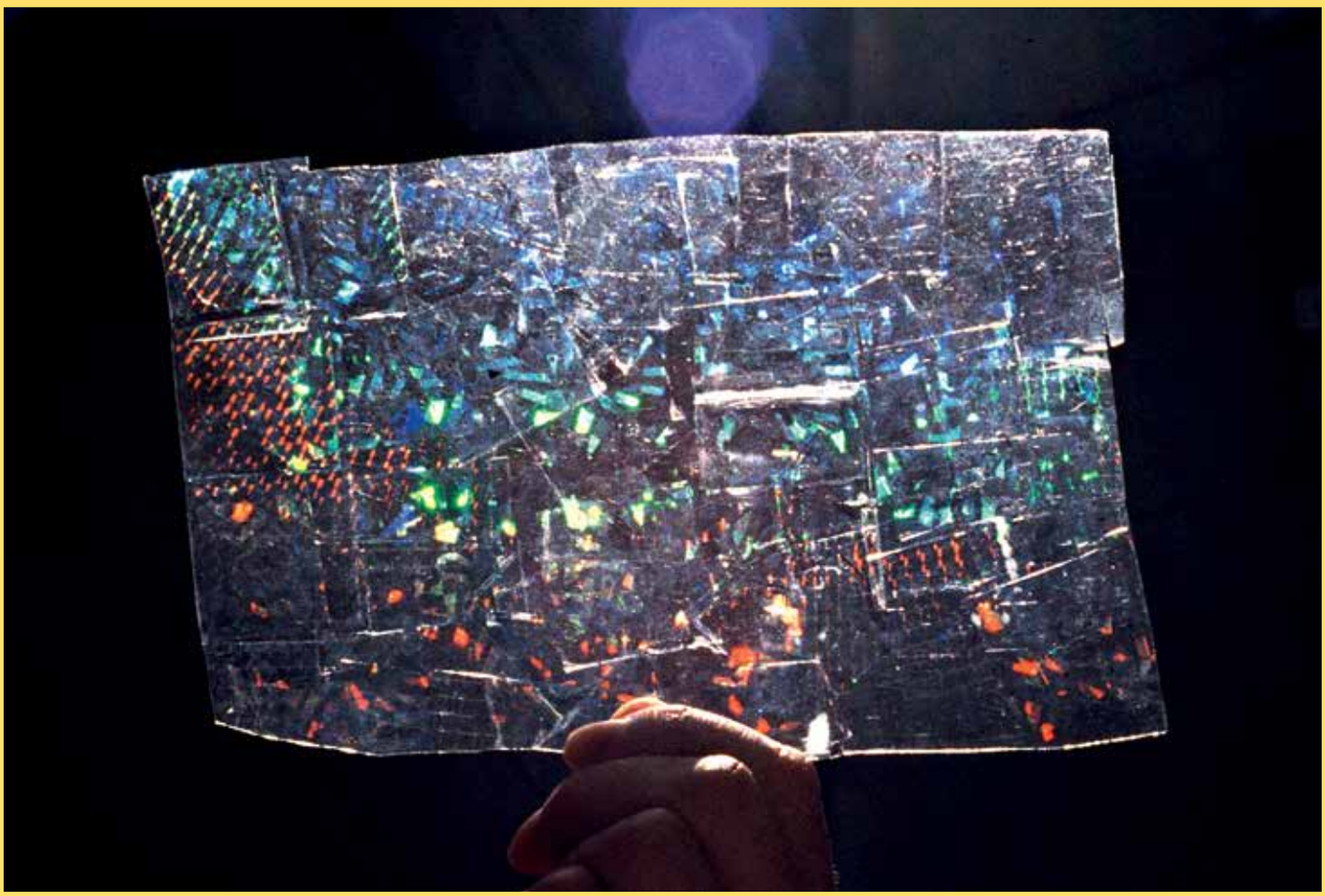
Джо Дэвис в образе Витрувианского человека

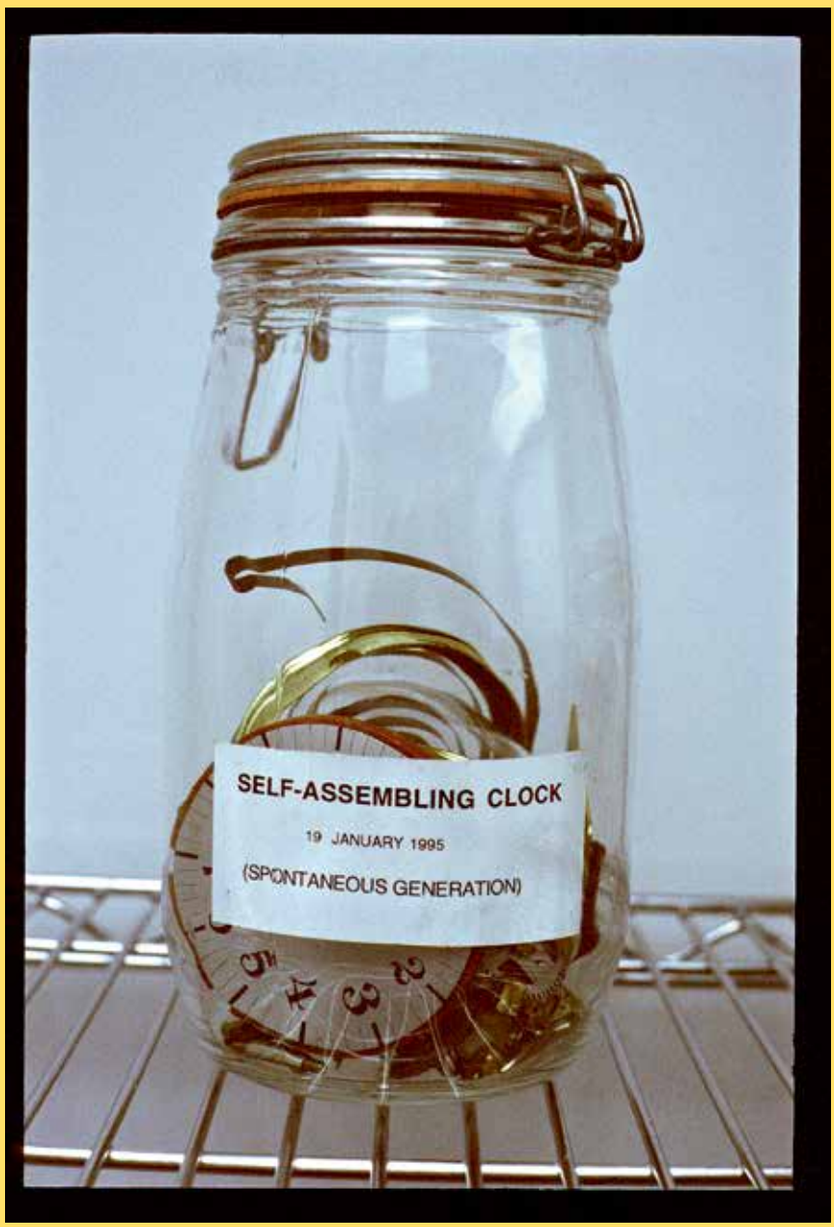
^

Frog Flying Machine. Схема

v

Голографическая кисть. 1989





^
Crystal Radio

>
Bombyx chrysopoeia. Генномодифицированная шелковая нить. 2011

>
Самособирающиеся часы. 1995–2001

Фото:
Джо Дэвис

ПЛАЧ ФИЛОСОФА

Заимствования, присвоения, повторы. Как наша суверенность оказалась под угрозой.

Текст: Валерий Подорога

Будущего у искусства нет, оно уже наступило. Объяснюсь. Наше время, которое мы делим на прошлое/настоящее/будущее, является человеческим (антропоморфно значимым).
Будущее существует только по отношению к тому времени, которое мы в силах присвоить. Однако если искусство сегодня (в своих актуальных формах) имеет устойчивую тенденцию к расчеловечиванию восприятия, то нашим временем мы все меньше располагаем.
То, что происходит с нами, пребывает в другом времени, на нас более не ориентированном, мы не можем им ни управлять, ни умирать. Нарастает случайность событий, они становятся еще более «случайными». Авторская позиция художника не нуждается в профессионализации, только в имени, которым его нарекает групповая или мировая молва. Художник более не мастер, у него нет тайн, а это страшит более всего. Если это так, – то утеряна его связь с высшими силами; действительно, кто будет оберегать его гений?

Эти тенденции, а я их даже негативными не могу назвать, указывают на ход событий в другом времени, которым мы больше не в силах распоряжаться. Что противопоставить повторяющемуся будущему? На мой взгляд, только все европейское прошлое, единственное время, которое еще можно спасти. Время другое – это время всюду

проникающей технологии замещения живых реакций на кратные «машинному» восприятию. Оно не противостоит нам, оно нас распыляет…

Лозунг дня: выход из новейшего постмодерного варварства все тот же – подражать древним! Главное здесь – подражать! А что древние? Древние – это мировой архив состоявшихся произведений искусства. Рубеж обороны. Потеря миметического чувства делает наше тело бесполезным для творчества. Надо снова учиться видеть, слышать, двигаться, ощущать, кричать, говорить… Мы больше не умеем подражать, мы только заимствуем и присваиваем, распространяем и повторяем, крадем и прячем. Не в силах научиться быть другим как собой, мы готовы быть всеми, быть вместе, но как быть одному не знаем. Услуги Сети делают иллюзию личного присутствия ежедневно-ежечасно-ежеминутно необходимой (один из вариантов нового бессмертия при жизни). Медленное человеческое время не возвращается, оно дробится и умирает в мнимых «присутствиях». Никто не любит одиночества.

Теоретики искусства ведут себя так, словно искусство завершилось, и они должны выполнить его последнюю волю – рассказать, как оно было

Теоретики искусства ведут себя так, словно искусство завершилось, и они должны выполнить его последнюю волю – рассказать, как оно было. Они устраняют базовый признак человеческого существования: нехватку реальности, замещая ее избытком всего, признавая, только возможное. И так будет всегда. Мы так быстро разучились замедлять свое время и ценить его; наша легендарная суверенность оказалась под угрозой…

Обрываю свое нытье, каждый из тех, кто прочитает эти заметки, может легко их продолжить, он знает как… [ДИ]

«МАЛЕВИЧ УМЕР, НО ДЕЛО ЕГО ЖИВЕТ»

Рынок искусства истерзан фальшивыми полотнами русского авангарда, которые продаются, едва высохнет краска. Музей «Ростовский кремль» смело окунулся в вопрос подделок на базе собственных фондов.

Текст: Евгения Гершкович

«По диагонали к левому нижнему углу спускается сужающаяся серо-коричневая полоса, посередине усиливающаяся в тоне. Фон белый». Это запись в инвентарной книге музея «Ростовский кремль» 1927 года о внешних признаках полотна «Хвост кометы» кисти Ольги Розановой, вскоре списанном и далее, вероятно, уничтоженном. В честь него назвали выставку в Ростовском кремле, дизайн экспозиции разработал архитектор Юрий Аввакумов.

Несколько слов о происхождении коллекции авангарда в музее-заповеднике: работы поступили из отдела Изо Наркомпроса в августе 1922 года. Их получению содействовала Любовь Попова, для которой Ростов город не чужой: здесь родился и работал ее муж Борис фон Эдинг, историк древнерусского зодчества. В рамках пропагандистского проекта по созданию музеев нового типа в регионах произошло распределение произведений «левых» художников. Ростов получил 59 произведений живописи, графики и скульптуры.

Коллекция представляет срез московского авангардного искусства 1910–1920-х годов. В нее вошли работы Роберта Фалька, Аристарха Лентулова, Петра Кончаловского, Александра Осмеркина, Василия Рождественского, Александра Шевченко, Владимира Баранова-Россине, Давида Бурлюка, Надежды Удальцовой, Александра Веснина, Ивана Клюна, Владимира Стенберга, Якова Паина, Николая Прусакова, Давида Штеренберга, Льва Юдина, Овсея Когана.

Между прочим, в процессе подготовки экспозиции «Хвост кометы» выяснилось, что автор деревянной «Головы» (ее могут помнить зрители московской выставки «До востребования» в Еврейском музее в 2016 году) вовсе не член парижской колонии «Улей» и погибший в Освенциме Моисей Коган, но его однофамилец, московский скульптор Овсей Иосифович Коган (1901–1963). Как справедливо отметила

на вернисаже директор Ростовского кремля Наталья Каровская, «для провинциального музея обладать такой коллекцией – огромное счастье и удача». В музей в 1922 году поступил в том числе холст под инвентарным номером 468, «Зеленая полоса», беспредметная работа Ольги Розановой, известная также под названием «Распыленный свет», по уровню мировой известности мало уступающая «Черному квадрату» Малевича. На выставке «Зеленая полоса» висит в «красном углу». Благодаря решению Юрия Аввакумова, преобразовавшему сводчатый зал, зеркальный архитектон «ловит» отражение розановской работы и «передает» ее каждому входящему зрителю.

В 1928 году раздел художников левых направлений был свернут, на месте картинной галереи открылась выставка «Наши достижения» к 13-й годовщине революции, 2 марта 1931 года арестован директор музея Дмитрий Алексеевич Ушаков. С тех пор коллекция авангарда томилась в запасниках в помещениях храма Григория Богослова – не лучшие условия для хранения.

Следующий виток внимания специалистов к собранию начинается во второй половине 1950-х. Тогда московский коллекционер Игорь Качурин посетил Ростовский музей. В статусе сотрудника Музея истории религии и атеизма АН СССР он провел ревизию фондов и сформировал списки произведений, предназначенных к списанию, которое, к счастью, не произошло. Предположительно в то же время у Качурина возникла еще одна «Зеленая полоса». По легенде ее, завернутую в газету, он принес Георгию Костаки, тогда начинающему коллекционеру русского авангарда. Ныне эта работа Розановой из коллекции Костаки находится в частном собрании в Швеции.

Современные сотрудники музея-заповедника предполагают, что в период до 1972 года из Ростовского кремля украдены подлинные и заменены фальшивыми две работы: «Самовар» Малевича 1913 года и «Беспредметная композиция» Поповой 1918 года. Обе подделки заняли центральное место в соответствующем разделе нынешней выставки. Подлинник Малевича хранится в нью-йоркском Музее современного искусства, Попова – в Музее современного искусства в Салониках (см. ДИ № 4-2018).

Новую дозу подделок музею принесли дары 2014–2016 годов видного деятеля русской эмиграции, известного мецената князя Никиты Лобанова-Ростовского. По этому поводу 22 мая 2018 года было возбуждено уголовное дело. Ранее приписываемые Илье Машкову «Натюрморт с камелиями, фруктами и вином», Жоржу Браку «Натюрморт с гитарой», Александре Экстер «Абстрактная композиция» и эскизы костюмов к спектаклю «Фамира-кифаред» Иннокентия Анненского висят в зале подделок под этикетками авторства неизвестного художника второй половины XX века.

Здесь мы имеем дело с компиляциями, к которым нередко прибегают мастера-поддельщики. О подобном упоминал немецкий историк искусства Макс Фридлендер, автор катехизиса антикваров и музейщиков, книги «Подлинник и подделка». «Даже если подделка – нечто более, чем корректная копия, ее легко разоблачить, сравнив с известными прообразами. Поэтому фальсификаторы предпочитают методы комбинирования: копируя по множеству оригиналов, они совмещают их в своем „неповторимом“

Овсей Коган. Голова. 1910–1921. Дерево, резьба

>
Варвара Степанова. Двое за столом. 1919–1921. Бумага, графика. ГМЗ «Ростовский Кремль»

произведении. Тем самым мошенники рискуют объединить в противоречивое целое неоднородные, плохо соответствующие друг другу части». (Пинокатека № 6–7 1998. С. 172–177. Пер. К. Светлякова).

Сотрудники Ростовского музея, окруженные скандалами, не удовлетворились формально-стилистическим анализом и прибегли к независимым технико-технологическим исследованиям, проведенным Институтом геологии докембрия, Государственным научно-исследовательским институтом реставрации, Научно-исследовательским независимым Центром экспертизы им. А.Н. Бенуа. Ученые-химики подошли к работе, как

криминалисты, анализируя пигментный состав художественных материалов и связующего вещества, и вынесли вердикт: все картины, на которых пало подозрение, написаны не ранее 1960-х годов. Был применен метод изотопного датирования, то есть определения техногенных стронция-90 и цезия-137, которые появились в атмосфере после ядерных испытаний в Японии в 1945 году. Этот способ датирования картин был запатентован исследователем русского авангарда Андреем Крусановым и искусствоведом Еленой Баснер. Последняя вместе с заместителем директора по науке Ростовского музея Сергеем Сазоновым курировала проект «Хвост кометы». Метод разрабатывался специально для русского авангарда, который возник в первой половине XX века, а во второй только подделывался.

На этой базе, а также на фоне мировых новостей – то «висбаденские» дилеры беспокоят, то Топоровский в Генте введет широкую общественность в заблуждение – решение дирекции «Ростовского кремля» поднять больной вопрос подделок достойно всяческого восхищения. Всякому гостю, взобравшемуся на крутое шатровое крыльцо Красной палаты, как витязю на распутье, предложен выбор из пары табличек-стрелок, расходящихся от электрического выключателя: «Подлинники» и «Подделки».

В день открытия выставки прошел круглый стол, для участия в котором в Ростов Великий прибыли главные эксперты по русскому авангарду, в их числе старший научный сотрудник ГТГ Ирина Вакар, заведующая кафедрой истории искусства и музееведения Уральского федерального университета Тамара Галеева, петербургский искусствовед Ирина Карасик, уже упомянутые Юрий Аввакумов, Елена Баснер и Андрей Крусанов, куратор Николас Ильин, социолог Анатолий Голубовский, коллекционеры Юрий Носов и Валерий Дудаков. Зав сектором химико-физических исследований НИНЦ Сергей Колюбакин наглядно, с помощью диаграмм и графиков представил результаты анализов. Его коллега из ГОСНИИРа Екатерина Морозова посоветовала обратить внимание на исследование Юрия Гринберга, Светланы Писаревой и Ирины Кадиковой «Анатомия русского авангарда. Взгляд из лаборатории», изданное в 2017 году и позволяющее проводить экспертизу на высоком уровне. Для зажигательной речи взял слово и Валерий Дудаков. Он похвалил ростовских музейщиков за дерзновенный шаг по экспонированию подделок. Однако досталось специалистам Третьяковской галереи Светлане Джафаровой и Марии Валяевой за выдачу спорных экспертных заключений. Многие из коллекционерского сообщества закивали.

«Малевич умер, но дело его живет», – заявил коллекционер, и, накалив обстановку в аудитории, перешел к перечислению периодов коммерческого интереса к русскому авангарду. Дудаков выделил несколько школ, занимавшихся изготовлением подделок и, таким образом, «засорившим коллекции Георгия Костаки, Абрама Чудновского, Якова Рубинштейна». «Московская школа» была самой плодовитой. Дудаков назвал имя художника, который, по его предположениям, мог быть замешан в деле ростовских фейков до 1972 года. Ныне покойный Ярослав Манухин, блестящий рисовальщик, «умел делать все, от Дюрера до Кандинского». В числе иных «школ» Валерий Александрович упомянул также «харьковскую», члены которой дошли до того, что «в конце 1970-х привозили работы еще не просохшими», и «ленинградскую», работавшую на основе образцов, каким-то путем поступавших к ней с оригиналов. Бум наступил около 1981 года после выставки «Москва – Париж», когда цены на авангард поднялись стократно и вещи стали нелегально перевозить на Запад.

На круглом столе ждали и советника министра культуры Кирилла Рыбака, но он не приехал. Зато на собрании присутствовал начальник ОМВД России по Ростовскому району Олег Егоров, рассказавший о том, что проводится проверка по факту заявления музея о двух поддельных картинах, находящихся в его фондах, в рамках уголовно-процессуального законодательства изучаются результаты научных исследований, опрашивается руководство. Егоров обещал экспертам, что вопрос о возбуждении уголовного дела будет решен своевременно. Удастся ли «Ростовскому кремлю» вернуть украденные вещи – один вопрос. Другой – насколько эффективно музей использует свой потенциал и готов ли к содержательно новому уровню дискуссии на тему, заявленную столь смело. [ДИ]

Хвост кометы. Произведения «левых» художников начала XX века,
ГМЗ «Ростовский кремль»,
Ростов Великий,
до 10 мая

ЯН ШВАНКМАЙЕР. АЛХИМИЧЕСКАЯ СВАДЬБА

Неугодный коммунистической партии чешский режиссер Ян Шванкмайер в 1970-е попал в черный список киномира, что не помешало ему уже в конце 1980-х стать влиятельнейшим режиссером. Силу его воображения и духа (сопротивляться приходилось не только партии) сполна можно оценить в Амстердаме.

Текст: Сергей Хачатуров

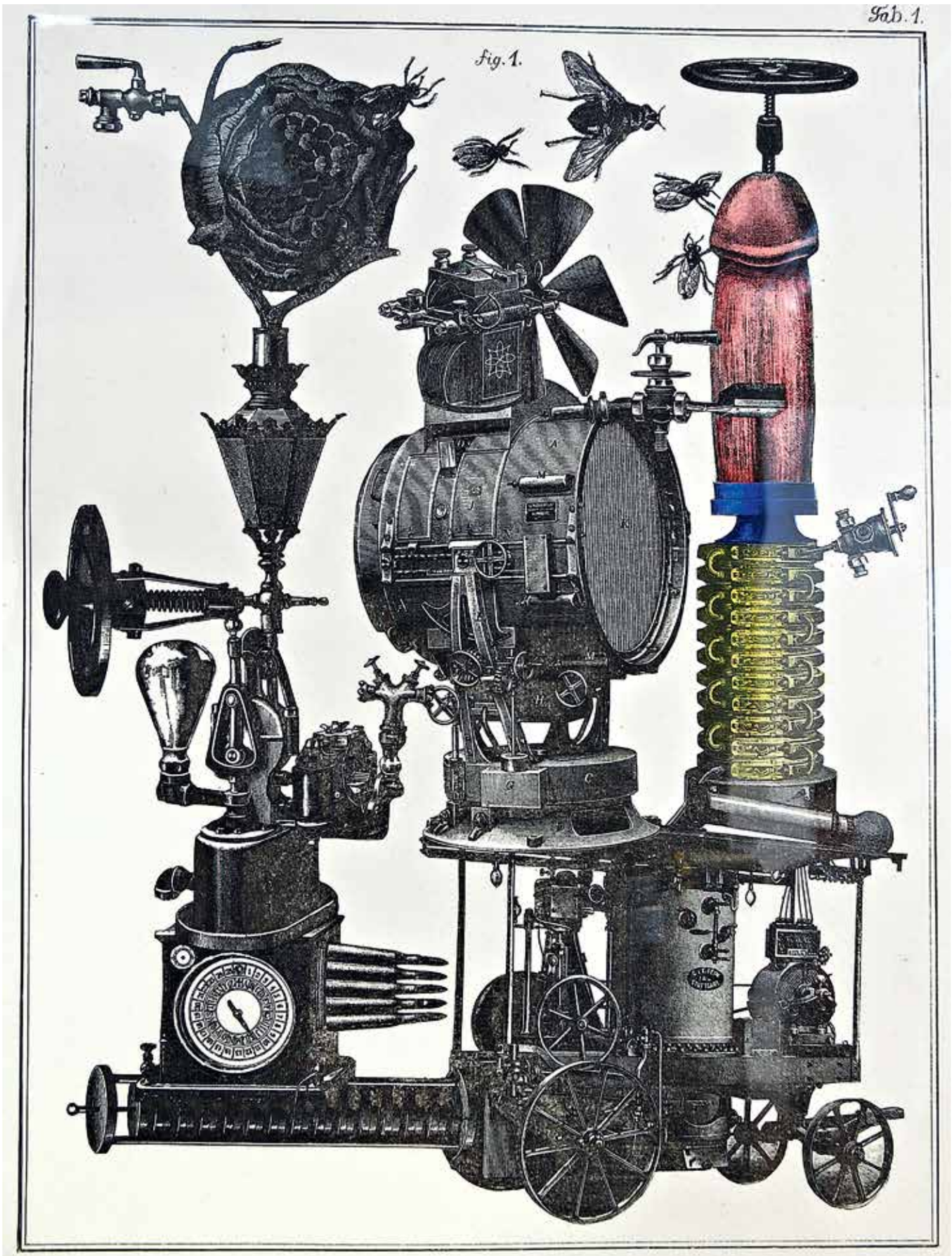
Чешский режиссер и художник Ян Шванкмайер считает целью творчества «триумф инфантильности». Почему именно его «Алиса в Стране чудес» оказывается конгениальной тексту Льюиса Кэрролла? Уверен, потому, что Шванкмайер отказывается от линейной логики повествования и предлагает зрителям блуждание в пространстве симультанных детских фантазий, страшилок и навязчивых идей.

Именно в этом пространстве можно подловить речь, ее обороты, идиомы в разных чудесных «идиотических» глупостях и несуразностях. Действо «Алисы» Шванкмайера происходит в крошечных комнатах, почти кукольных домиках. В них описанные Кэрроллом полеты среди домашней утвари, гигантские вырастания и мгновенные сжатия переживаются особенно убедительно.

В Голландии обожают тему игры размеров, раскрытия клапанов таинственных пространств. Кукольный домик – любимая игрушка голландских детей начиная с XVII века, с эпохи барокко. Выставка патриарха сюрреалистического кино в Амстердаме устроена по принципу бродилки в закоулках воображения. Внутренние помещения амбициозного по архитектуре музея Eye вытягиваются в искривленный коридор с нечеткой логикой движения. Каждый поворот непредсказуем, как во сне.

В сумраке коридора светятся экраны. Они не изолированы друг от друга, расслаивают пространство. Потому все короткометражки, что на них показывают, сливаются в единый шелест таинственного мира, где логика изгнана прочь и правят бал фантомы, фантазмы и навязчивые идеи.

Между экранами инсталлированы артефакты алхимической лаборатории Шванкмайера. Это гибридные останки разных зверорыб, тактильные скульптуры, стимпанковские коллажи и становящиеся лицами географические карты. Конечно, вслед за художником зритель


Tab. 1.
Fig. 1.

„Kaidan"

Švankmajer J. 2011

неминуемо обращается к истокам подобных «чудесатостей» – кунсткамерам и кабинетам курьезов. Название выставки «Алхимическая свадьба» является сокращением от «Алхимическая свадьба Христиана Розенкрейца в 1459 году», известного манифеста братства рыцарей розы и креста. Манифест был издан в 1616 году, его предположительно написал лютеранский богослов Иоганн Валентин Андреэ. Собственно, этот манифест – некая сверхпрограмма и «Алисы в Стране чудес», и искусства Шванкмайера. Герой скитается во сне, проходит суровые испытания. Венцом является участие в церемонии бракосочетания прекрасных Короля и Королевы. Причем распорядителем бала в древнем манифесте-романе оказывается Герцогиня.

В «Алхимической свадьбе» зашифровано послание: таинства натуры открывают путь в мир сверхчувственный. Этот конкретный манифест был также девизом ученой деятельности Рудольфа II, императора Священной Римской империи, жившего в Праге в эпоху маньеризма (XVI век). Он занимался алхимией, астрономией и оккультизмом, собрал Кунсткамеру, привечал художника Арчимбольдо. При пражском дворе была создана галерея составленных из стихий и даров природы портретов придворных Рудольфа II.

Именно эпоха Рудольфа II понимается во многом идейной платформой не только сюрреализма как метода искусства XX века в целом, но и возникшего в 1960-е годы объединения чешских и словацких сюрреалистов, членом которого был Ян Шванкмайер. В одном зале демонстрируется фильм Dimensions of Dialogue (1982). В нем клоунский баттл рассыпающихся в крошки, а затем собирающихся вновь голов Арчимбольдо.

Впрочем, можно и не вспоминать о великой теоретической базе искусства Шванкмайера, включающей и готические новеллы XVIII века, и нуар, и поп-арт, и технологию медийных кинотрюков. Приятно забыть обо всем и наслаждаться творящейся на экранах и в объектах выставки восхитительной пантомимой жизни, постоянной трансформацией обыденных вещей. Они словно в самом деле обретают душу и характер. Проговариваются о болезненных событиях истории (в частности, о Пражских событиях 1968 года, когда советские танки оккупировали столицу Чехословакии), коим были безмолвными свидетелями. Предметики из кукольного домика страдают, болеют, умирают, но и радуются, и ликуют.

Такая щедрость клоунады вещей, метаморфозы состояний, конечно, делают Шванкмайера предвестником многих алхимиков мировой анимации и кино: от Уильяма Кентриджа и Андрея Хржановского до Терри Гиллиама и Тима Бёртона. [ДИ]

Ян Шванкмайер.
Алхимическая свадьба
Eye Filmmuseum, Амстердам
до 3 марта

<
Ян Шванкмайер. Визуальный словарь. Мобильная иппсационная машина Roman, 1. 1972. Коллаж

<
История большого приключения. 1997–1998. Коллаж

^
Еда. 1992. Кадр из фильма

Фото © Eye Filmmuseum

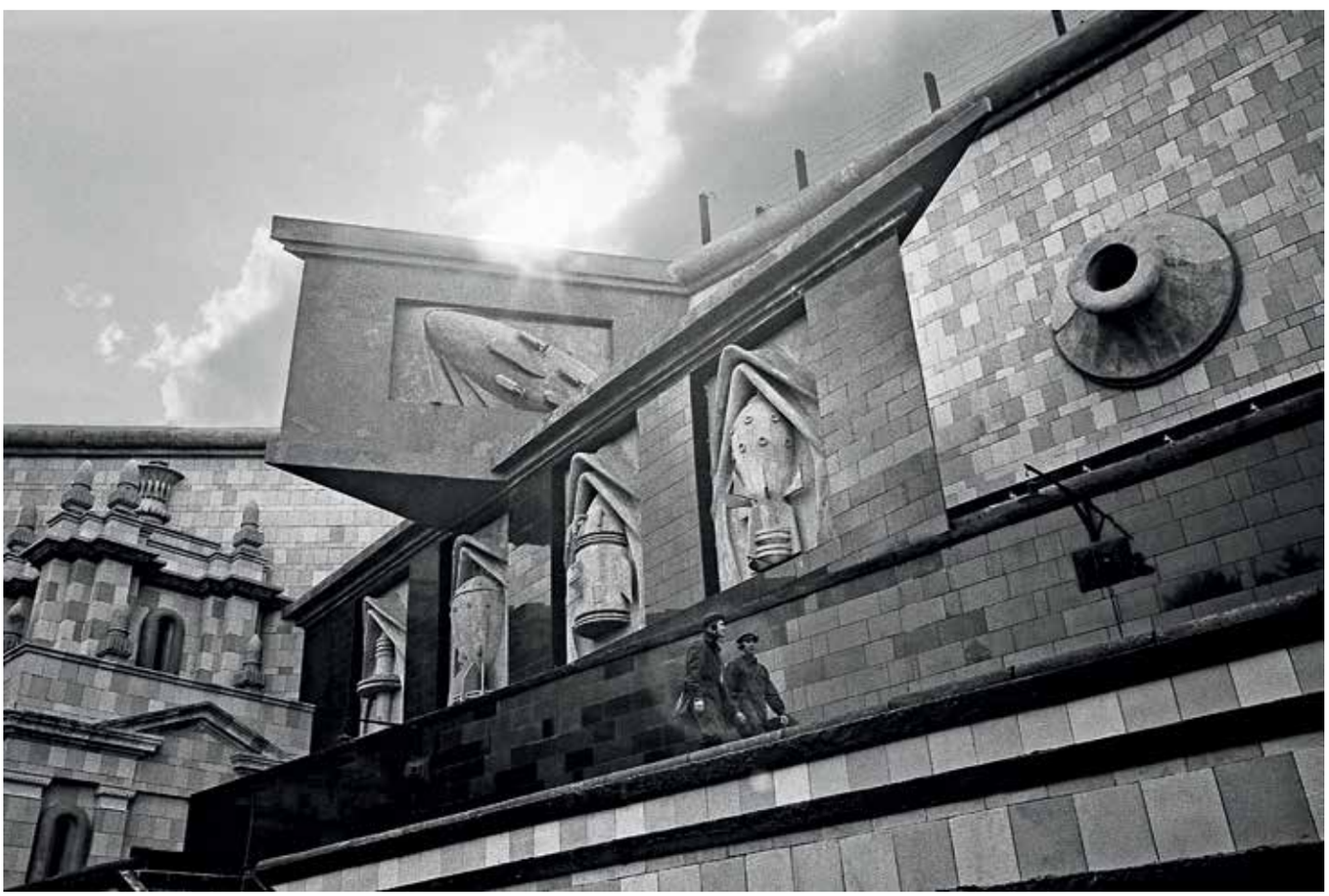
ОЧАРОВАННЫЕ СОБОЙ

«Что же такое ДАУ на самом деле?» – спрашивали мы у себя и у вечности в течение десяти лет, то с полемическим задором, то с дежурным интересом. Обыкновенный кинобайопик, многосерийная сага о homo soveticus или – мультидисциплинарный проект в области визуального икусства?

Текст: Зинаида Пронченко

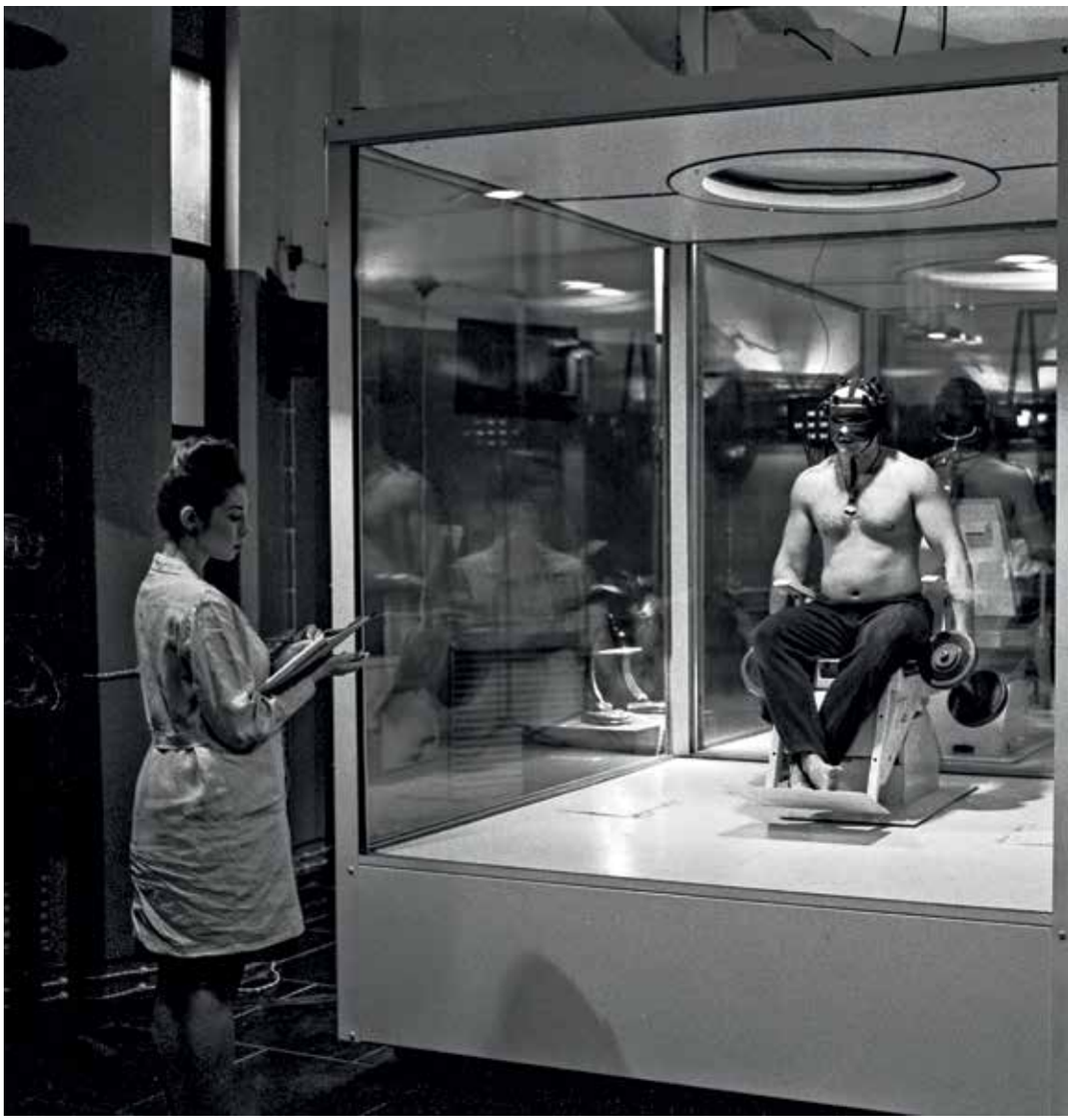
Ответ заставил себя ждать, но вот я в Париже среди первых свидетелей откровения от Ильи Хржановского. В лонгриде о ДАУ газеты The Guardian он заявляет: «Наш проект не о прошлом, а о настоящем, – взять хотя бы айфон, он же нас совершенно поработил, телефон знает про нас больше, чем мы сами». Однако, оказавшись внутри Театра де ля Вилль (из двух планировавшихся площадок Шатле и де ля Вилль по техническим причинам пока открыта лишь одна), я сразу понимаю, что от современности здесь только навязчивый маркетинг – обещанная иммерсивная инсталляция начинается с магазина сопутствующих товаров (в ассортименте консервированный венгерский горошек и лечо) и «учрежденского» буфета (в меню втридорога «гуляш по коридору» и «чай-жидок»). Соврисковый антураж, которым ДАУ оброс на этапе постпродакшена, увы, вопиюще не нов, и даже глубоко вторичен. Весь этот криптототалитарный китч (попурри из советских и постсоветских артефактов – бюсты вождей, чернильницы в форме гениталий, заржавевшие кастрюли и несвежие портки) мы имели счастье лицезреть тысячу раз и сто лет назад. В творчестве художников круга Тимура Новикова (недаром в одном из помещений красуется переходящее знамя Сергея Курехина Джону Кейджу авторства Сергея Бугаева Африки), в перестроечном кино, типа «Серп и молот» Сергея Ливнева, у московских концептуалистов. Ну, и очевидное – у Ильи Кабакова или Кристиана Болтански, который работает с тоталитарной эстетикой вообще. Де ля Вилль буквально завален этим барахлом, Хржановский, сколько бы ни величал себя пророком, наглухо застрял в «цивилизации досуга», в том самом 2005-м, точке отсчета его мегаломанской фантазии, и не заметил, что новая эра на дворе. Упаковка уже не равна завернутому в нее продукту. Тем удивительнее ремарки продюсеров ДАУ, утверждающих, что зрителю впервые предлагают не развлечение, а нечто глубоко драматическое, болезненный опыт не для слабонервных.

В этом Диснейленде, который



вся российская пресса тут же окрестила «парком советского периода», а Guardian назвала «сталинским шоу Трумана», кроме домино все же имеется кино. Те самые 13 фильмов, веб-сериал и пятичасовой opus magnum, основная картина, которую еще не смонтировали. С ее трейлером, а также с отснятым, но не пригодившимся материалом можно ознакомиться в специально оборудованных кабинках. С них и я начинаю свое путешествие во вселенную ДАУ, благо, показы на большом экране (в де ля Вилль два зала – театральный амфитеатр и небольшая подвальная комната) задерживаются. Тут же попадаю на новеллу «Саша Валера», про которую столько было разговоров. Документальное гей-порно, смакующее и full frontal протагонистов, бомжей, нанятых в ДАУ дворниками, и пенетрацию, и отправление нужд. Финальный монолог произносится из клозета. Волшебной смеси жизни и искусства, анонсировавшейся как главное ноу-хау Хржановского, в упор не наблюдаю. Известная теория о том, что кинематограф спасется лишь через verite, через погружение в неопрятную поэзию реальности, странным образом не имеет никакого отношения к экспериментам ДАУ. В изучении и неизбежной эксплуатации жизни Хржановский идет след в след хотя бы за покойным уже соотечественником Александром Расторгуевым.

Наконец, приглашают в зал. Гаснет свет, минут десять очень громко играет гимн СССР на разных языках, затем без предисловий начинается кино. Это ДАУ 7. В кадре Теодор Курентзис, одетый по моде 1930-х, и его подруга, греческая актриса Мария Нафпльоту. Оба как бы не играют, а присутствуют. В предложенных репрессивных обстоятельствах. Почти час они на греческом беседуют за бокалом коньяка об умершей любви. Ощущение странное. Драматургия, ракурсы съемки, – все предельно традиционно. Психологический реализм чуть хромает ввиду непрофессионализма Курентзиса, ему трудно абстрагироваться от камеры, но монтаж сглаживает шероховатости. Такое добротное реалити-шоу. Затем в интимное пространство вторгаются с улицы три женщины с внешностью греческих Парок. Они явились на собеседование, Дау (Курентзис) нанимает на работу горничную. Претенденток он зачем-то



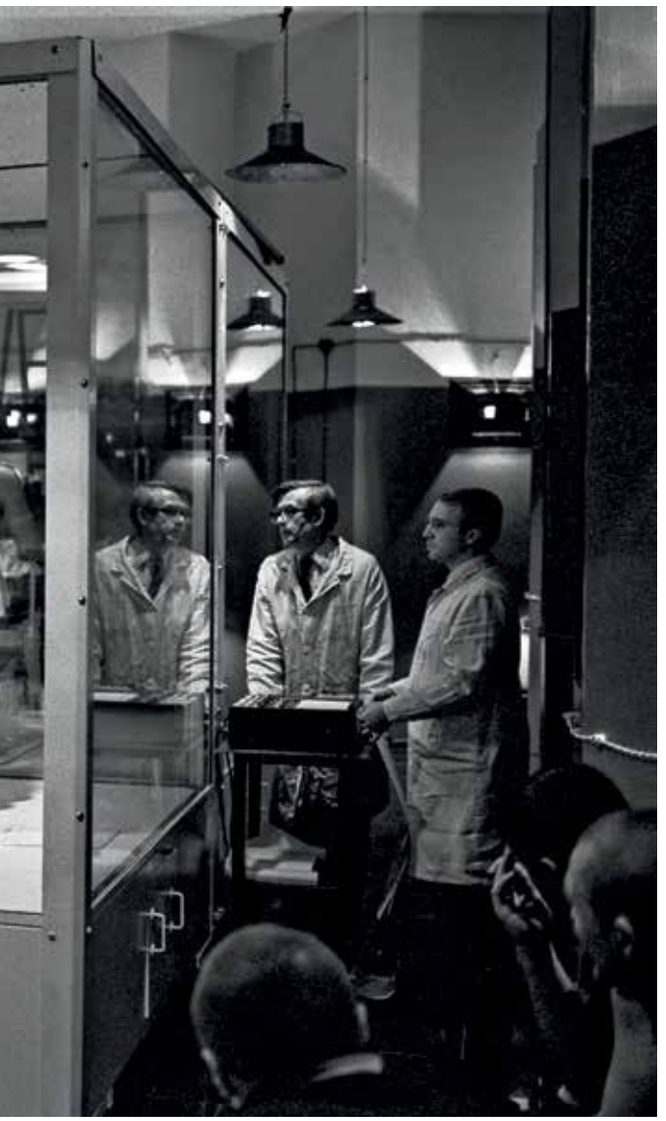
< Фото: Олимпия Орлова. Phenomen IP, 2019

< Фото: Jörg. Gruber. Phenomen IP, 2019

> Фото: Jörg Gruber. Phenomen IP, 2019

^ Фото: Jörg Gruber. Phenomen IP, 2019

> Фото: Олимпия Орлова. Phenomen IP, 2019



заставляет раздеться до исподнего и декламировать Пушкина. Типичная постмодернистская юмореска, все это напоминает опусы ленинградского «Пиратского телевидения». Не хватает только Мамышева-Монро. Последние полчаса фильма крутятся вокруг жены Дау Норы (Радмила Щеголева). Застав мужа с другой, она закатывает сцену ревности. Игра Щеголевой, чуть ли не единственной профессиональной актрисы проекта, сразу же выявляет недостатки перформанса двух остальных участников. Брехтианское лицедейство Щеголевой входит в конфликт с системой Станиславского Курентзиса и Нафпльоту. Из актеров они превращаются в зрителей, перед которыми пала та самая четвертая стена. Запаниковав, оба ударяются в жуткие клише. Словно экспериментальное кино склеили с фильмом «Рай» Андрона Кончаловского.

Следующий сеанс – ДАУ 3. История Норы и ее матери. Мать – настоящая мать Щеголевой. Как тут не вспомнить бергмановскую «Осеннюю сонату». Местами трогательно, но полное дежавю. Иностранные зрители, заскучав, бегут прочь к буфету. Тем более что синхронный перевод в выданных на входе смартфонах запаздывает на пару итераций.

У барной стойки решаю обсудить увиденное со знакомым французским журналистом. Он тоже в недоумении. Разумеется, нюансы «простого» советского фрейдизма ему не по плечу. Но и он почувствовал, что сознательная манипуляция с национальной постпамятью обернулась триумфом бессознательного, которое кажет свою глумливую морду из каждого угла. И только Хржановский не заметил, как провалился в эту дихотомию. Опыты со временем и пространством, с людьми и с животными, с вещами и явлениями закончились набором расхожих образов, спецпайком из закрытого

распределителя отечественной визуальной культуры, она же – непереводимая игра слов.
Не поэтому ли задолго до Хржановского непонятыми условным Западом остались и Герман-старший, и Кира Муратова, и Алексей Балабанов. Не поэтому ли Хржановский решил дополнить свое кино иммерсивным аттракционом с понятными туристу из капстран развлечениями: водка, борщ, Чехов, усатый человек в кителе. Не поэтому ли превратил съемочный процесс в подобие затянувшегося стэнфордского эксперимента (события которого – разговор для отдельного текста, а может, даже и расследования).

Как бы там ни было, основной адресат ДАУ – россияне.
Если верить автору, реконструкция тоталитарного инферно вплоть до мельчайших деталей (слежка, прослушка, допросы с пристрастием, в общем, все, кроме высшей меры – смерти) нужна была исключительно в благих целях. Общество повзрослеет лишь тогда, когда осознает, что нет никакой дистанции между прошлым и настоящим, а есть временной континуум, русский человек остается советским. От давления впадает в скотство, готовый сознаться во всем, даже в том, чего не совершал. А сознавшись, якобы воскреснет, переродится.
На это прозорливое замечание хочется ответить Хржановскому словами Мераба Мамардашвили:

«Из чего, из каких деталей мы собираемся „собрать“ новое мышление, новых лидеров, зовущих в будущее? Если из старых представлений, то тогда мы снова возведем воздушные замки иллюзий и новые тюрьмы реальности. Мы под копирку повторим все структуры тоталитарной системы, и слепые опять поведут слепых, в согбенных позах всеобщего равного послушания. Не пора ли нам встать вертикально перед прошлым, настоящим и будущим? Не пора ли избрать себе одно божество – мысль, честь и великодушие человека, уверенного в своей внутренней устойчивости и силе?»* [ДИ]

* Мераб Мамардашвили. Очарованные смертью. 1990 // www.mamardashvili.com

успейте купить билеты на любимые спектакли

практика
praktika
театр
theatre

резиденты:
Мастерская Брусникина
Мастерская Кудряшова
Мастерская Рыжакова
Театр вкуса Юрия Макеева

адрес:
Б.Козихинский переулок 30
метро: **«Маяковская», «Пушкинская»**
касса: **+7 495 544-55-45**
сайт: **praktikatheatre.ru**

10. WHITE- HYPNOTIZE
menu

Текст:
Мария
Ласкина

НАТАЛЬЯ СТРУЧКОВА

Только на страницах ДИ закрытое хранение Московского музея современного искусства становится открытым.

В середине 1990-х художница Наталья Стручкова стала одним из первых веб-дизайнеров в России. Работая в компании «Параграф», она, вместе с Максимом Кононенко, сделала виртуальную копию мавзолея В.И. Ленина. Это был 1998 год, смелая идея привлекла внимание не только общественности, но и профессионалов из мира интернета. Проект стоял на стыке дизайна и искусства: поскольку в мавзолее нельзя было даже фотографировать, Наталья по памяти воспроизводила обстановку, прорабатывая весь дизайн сайта в соответствии с архитектурой. Пройтись по мавзолею до сих пор можно на сайте lenin.ru. Рунет к тому времени активно осваивался художественной средой. Уже в 1996 году, всего через два года после появления русской части интернета, вышел Художественный журнал № 10, полностью посвященный нет-арту. Заработали первые художественные сайты Алексея Шульгина и Владимира Могилевского. В 1998-м прошел первый крупный фестиваль сетевого искусства «Да-да-нет», и уже к 1999-му искусствовед Татьяна Могилевская констатировала сложившуюся традицию сетевого искусства в России[1]. Поначалу его не воспринимали как современное искусство, считая нет-арт разновидностью ар брют. Его главными качествами считались «трэшовость» и маргинальность. Свобода, царившая в интернете, позволяла художникам идти в обход галерей и институций.

В конце 1990-х Наталья Стручкова оставила веб-дизайн и сосредоточилась на искусстве. Последние 20 лет через свои работы она говорит о нашем восприятии технологий и о тех изменениях в человеческом мышлении и образе жизни, которые провоцирует медиапоток. Две главные темы ее художественного интереса: информационная сфера, в том числе искусственный интеллект, и офисная жизнь.

В 2000 году Наталья Стручкова, Михаил Косолапов и Максим Илюхин создали группу ABC (Art Business Consulting). Ее основной темой стал офис как место бессмысленно повторяющихся усилий и ритуалов.

«По два звонка одновременно, это нормально, а если при этом еще разговариваешь по ICQ и пишешь письмо по имейлу, уже немного сложнее. Можно ли в таком состоянии верить во что-то, кроме самого движения ради движения?» – писал Максим Илюхин[2]. В конце 1990-х – начале 2000-х работа в офисе в России стала символом стабильности для «маленького человека». Стручкова рассматривала офис как конечное явление, которое нужно зафиксировать. Косолапов – как то, с чем нужно научиться жить. Тема быстро захватила всех и переросла в многочисленные художественные проекты и галерею. Галерея «ABC» работала на «Арт-стрелке» (2004–2009), галерея «Офис» – на территории Artplay (2011–2013).

По словам Михаила Косолапова, художники работали, «демонстративно отказываясь от позиции элитарности и мессианства по отношению к зрителю, „маленькому человеку“, офисному клерку». Илюхин, Стручкова и Косолапов, одетые по дресс-коду, изображали лошадей и наездницу «Конкур» (2003), иллюстрировали многообразие возможностей заниматься сексом на рабочем месте в Work in Team (2004), устроили пленэр внутри помещения, приравняв его к природе в проекте «Пленэр» (2004). В работе «В шкафу» (2004) художники словно мухи в янтаре застыли за матовым стеклом. Перенесли рабочее место в заснеженный лес («Ваш звонок очень важен для нас», 2005). Косолапов в костюме плавал в бассейне в галерее XL ради «оздоровления атмосферы» («Корпорация личностного роста», 2011). Но больше всего от художников досталось офисной технике и мебели. Серая ковровая дорожка вздыбилась волной (Soliton Wave. Одинокая волна. 2011). В «Био офисе» (2001) природа победила пластик: монитор превратили в аквариум, системный блок отдали мышам, а из клавиатуры проросла трава. Это не только реализация мечты о разрушении. Офисная техника, машина порабощения XXI века, разрушенная рукой художника, переходит в статус эстетического. Пластик весело горит, сожженные компьютеры возвещают апокалипсис, крах благополучия и стабильности (451 °F, 2003). Спасение одно – на устаревших компьютерах улететь в космос («Openspace. Космический вальс», 2008).

< Наталья Стручкова. № 10. Из серии «Футураша». 2009. Холст, акрил

> Синапс. 2011. Металический каркас, провода, лампа ИКЕА, смешанная техника

< Наталья Стручкова. № 17. Из серии «Футураша». 2008. Холст, акрил. Собрание ММОМА

^ Камень. Из серии «Ни жив – ни мертв». 2015. Холст, акрил

В составе группы Стручкова придумала прием «макраме из проводов» («Корпорация личностного роста», 2011), «свила» подвесную подставку для горшка с сорной травой. Этот прием она использовала и в сольных работах, например, объекте «Синапс» (2011) весом 50 кг, сплетенном из проводов вокруг светильника из ИКЕА. В этой работе свет – информация, а сам объект – «материальная модель размышления о том, как мы мыслим»[3].

В новом тысячелетии интернет 2.0 воплотил самые тревожные опасения художников нет-арта середины 1990-х. Тогда пионер медиаарта Алексей Шульгин писал, что есть риск «переезда» традиционной структуры художественной среды в интернет. Но случился не только переезд иерархической художественной структуры, интернет сам стал тотальным средством контроля. Из пространства свободы он превратился в новое метагосударство.

На выставке «Футураша» (2004) в галерее Regina Стручкова показала живописные работы на тему компьютерного мира. Художница имитировала технику компьютерной «пиксельной живописи», собирая изображение из небольших цветовых блоков. «Пиксельность», геометричность и изобилие персонажей делает эту серию похожей на цифровые изображения немецкой дизайн-студии eBoy. Но есть и существенное отличие: художница явно не доверяет цифровому миру и пытается предупредить зрителя о возможных опасностях. Этот проект развивался в течение восьми лет и послужил основой другим проектам. В серии «Футураша» главными героями стали собирательные медиаобразы и популярные персонажи начала нулевых – гламурный шестирукий робот, логотипы известных международных компаний, виды Москвы нового типа – капиталистической, технологической, яркой. Сочетание

кричащих цветов – розового и голубого, черного с золотым вызывают тревогу. Многочисленные герои пугают не меньше, чем колорит картин. Они что-то требуют на демонстрациях, одни арестовывают других, кто-то кого-то порабощает или просто пугает оружием. Гипертрофированно яркие краски и пугающие персонажи сделали манеру художницы узнаваемой.

В собрании Московского музея современного искусства находится холст «№ 17» 2009 года из серии «Футураша». Башни «Москва-сити» произрастают в метафорическом лесу подобно траве или грибам. Рядом с ними живут муравьи. Остается загадкой – башни настолько маленькие или природа породила гигантов. Здесь нет указаний на прямую агрессию, нет строгой геометричности форм, цвета не столь кричащие, да и персонажей по сравнению с ранними работами этой серии не много. Но тема опасного, пугающего будущего звучит отчетливо.

К 2010 году появилась еще одна серия в технике пиксельной живописи – «Новые модели». К знакомым по прошлым работам героям добавились персонажи из русской культуры и фольклора, которые мирно сосуществуют с Мастером Йодой из «Звездных войн», трансформерами и прочими порождениями массовой культуры. Между ними нет конфликта. Художница обращается с ними как с элементами лего-конструктора.

Изменения в изобразительном языке Стручковой начинаются с «Прокрастинации» (2012), первый показ которой прошел все в той же галерее Regina. От больших холстов с множеством мелких деталей художница переходит к конструированию масштабного изображения из множества отдельных работ. Все холсты экспонировались на одной стене. Нарратив завязан на информацию, потребляемую художницей в моменты ее собственной прокрастинации.

Серия «Окулюс» (2017) написана на круглых холстах, похожих и на «небеса» в православных церквях, и на объектив фотокамеры. На полотнах разные точки Земли, снятые словно с дрона или спутника.

Изобразительный язык Стручковой наполняется мягкими, округлыми линиями пастельных тонов, хотя в живописной серии «Ни жив, ни мертв» (2014–2016) еще присутствуют узнаваемые «лего-блоки». Пейзажи серии – мрачные, умирающие. В них видно композиционное и колористическое родство с работами Сергея Георгиевича Стручкова, отца Натальи, советского театрального художника и педагога.

Важным этапом стал сайт-специфик проект «Прогугл» (2017), сделанный для арт-резиденции в Выксе. Стручкова изобразила отдельные точки города, выбранные в панорамах Google maps. Изображения были обработаны в онлайн-векторизаторе, заменяющем пиксели на векторы, что позволяет менять масштаб изображения без потери качества. В «Прогугле» «пиксельная живопись» породила новый визуальный язык. Линии стали плавными и немного размытыми. Кроме холстов Стручкова сделала работы на двери и стене дома, заборе в одном из дворов Выксы. Это буквальная визуализация идей постинтернета: цифровая картинка реализована аналоговым образом в офлайн.

Искусство Натальи Стручковой наполнено тревогой по поводу увеличения объема и скорости информационного потока и чрезвычайной сложности его структурирования: «Этот поток зловещий, неприятный и тотальный»[4]. Ему художница противопоставляет кропотливый ручной труд, переработку безликого в индивидуальное, эстетическую и композиционную сложность. А главное – критический взгляд на соблазны высоких технологий. [ДИ]

[1] Могилевская Т. Русские художники в интернете // Художественный журнал № 10. 2006. http://moscowartmagazine.com/issue/66/article/1420.
[2] Официальный сайт группы ABC http://www.abc-group.ru/.
[3] Там же.
[4] http://aroundart.org/2012/05/19/natal-ya-struchkova-vlast-v-sovremen/.

Департамент культуры города Москвы

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА

ММАМ

При поддержке

Эрик Мадиган Хек. Junya Watanabe (Соты). Из серии «Вперед в прошлое». 2015. Пигментная печать © Эрик Мадиган Хек / Предоставлено Галерей Christophe Guye РЕКЛАМА 6+

XI МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ «МОДА И СТИЛЬ В ФОТОГРАФИИ 2019»

30 ЯНВАРЯ — 24 НОЯБРЯ

Стратегические партнёры музея

mastercard

ПИК ГРУППА

VOLVO

TELE2

Корпоративный попечитель музея

НОРНИКЕЛЬ

Партнёр фестиваля

PIRELLI

Инновационный партнёр музея

.ART

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / ОСТОЖЕНКА, 16

ВИТАЛИЙ КОМАР & АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД

Виталий Комар и Александр Меламид придумали соц-арт, термин закреплен за ними в оксфордском словаре. Научили рисовать слонов. Купили душу Энди Уорхола. Материализовали первого авангардиста и концептуалиста. Наконец, создали автора Комар & Меламид, прожившего 30 лет и повлиявшего на всю историю искусств. «Известные художники» – гласила надпись на двойном автопортрете коллективного персонажа 1972 года. Да что уж, гении.

21 марта – 26 мая
ММОМА, Петровка, 25

ЧУВСТВУЮ СЕБЯ ДИПТИХОМ

Интервью: Александра Рудык

Александра Рудык: Виталий, когда вы с Меламидом делали первую совместную однодневную выставку «Ретроспективизм» (1967) в кафе «Синяя птица» в Москве, каким представляли будущее? И почему два очень молодых художника назвали выставку так?

Виталий Комар: Ваш вопрос поднял со дна моей памяти столь многое и многими столь забытое, что мой ответ мог бы превратиться в настоящие мемуары. Наша с Аликом первая совместная работа была сделана до этой выставки.

В 1965 году, когда мы учились в Строгановском, на конференции студенческих научных обществ мы выступили с лекцией-беседой, которая напоминала современные «слайд-перформансы». Она имела страшно научное и длинное название «Композиционные схемы в круге на примерах медальерного искусства».

Только в 1972-м, через пять лет после «Синей птицы», мы начали делать и совместно подписывать свои работы именем созданного нами автора-персонажа «Комар и Меламид» (1972–2003). Одновременно с этим художником-персонажем возникло и «течение-персонаж», названное нами соц-артом.

Выставка же в «Синей птице» была групповой. Работы каждого из троих участников – Сергея Волохова, Александра Меламида и мои – были сделаны и подписаны индивидуально. Самым интересным для меня было обсуждение, в котором участвовала подвыпившая публика.

Со школьных лет я мечтал о создании нового течения. В те времена в рамках соцреализма могли существовать мастера разных манер, живописных и графических, но создавать любые альтернативные течения строго запрещалось. А, как известно, запретный плод сладок!

Мне было очевидно, что для течения одного человека мало, как минимум нужны двое. После «Синей птицы» Волохов выставил свою часть «Ретроспективизма» в МГУ, а мы с Меламидом выставились в Доме ученых Академгородка в Пущино. Во время выставки кто-то украл одну из моих работ. В моей жизни эта пропажа стала первой подобной утратой. Но тогда я и представить себе не мог масштабов утрат, которые через семь лет, в 1974 году, принесет мне и многим моим коллегам скандальный разгон Бульдозерной выставки.

Позднее меня стало тревожить осознание того, что когда-то по-мальчишески задиристый и отчаянный футуризм, с его верой в прогресс и светлое будущее, на глазах всего мира постарел и из будущего превратился в прошлое.

Но тем не менее я продолжал мечтать о создании течения. «Ретроспективизм» стал для меня первой осознанной попыткой это сделать. Название течения было связано с пониманием слова «ретроспекция» как взгляда из темного будущего в светлое прошлое. Это выглядело как виде́ние авангардного театра абсурда, изображенного в стиле жанровых сцен XVII века. Как модернистская скульптура, изображенная в стиле натюрмортов старых мастеров.

Сейчас я вижу, что в этом течении были элементы, близкие как западному сюрреализму, так и западному экспрессионизму. Что делать? Первый блин ко́маром!.

АР: Меняется ли с годами ваш взгляд на старые проекты, работы, прошлое?

ВК: Да, меняется. И я стремлюсь к этому сознательно. В автобиографических лекциях-беседах не могу показать в течение часа все свое прошлое и настоящее, столь различные работы, акции, серии и проекты. Начав сокращать и дополнять число работ и их проекций на экране, не смог остановиться, так как увидел, насколько увлекательно менять последовательность образов. Меняя варианты соседства одной работы с другой, я изменяю свое восприятие. И вместе с восприятием меняются мои слова, а с ними меняется перевод моих образов с языка визуального на язык вербальный.

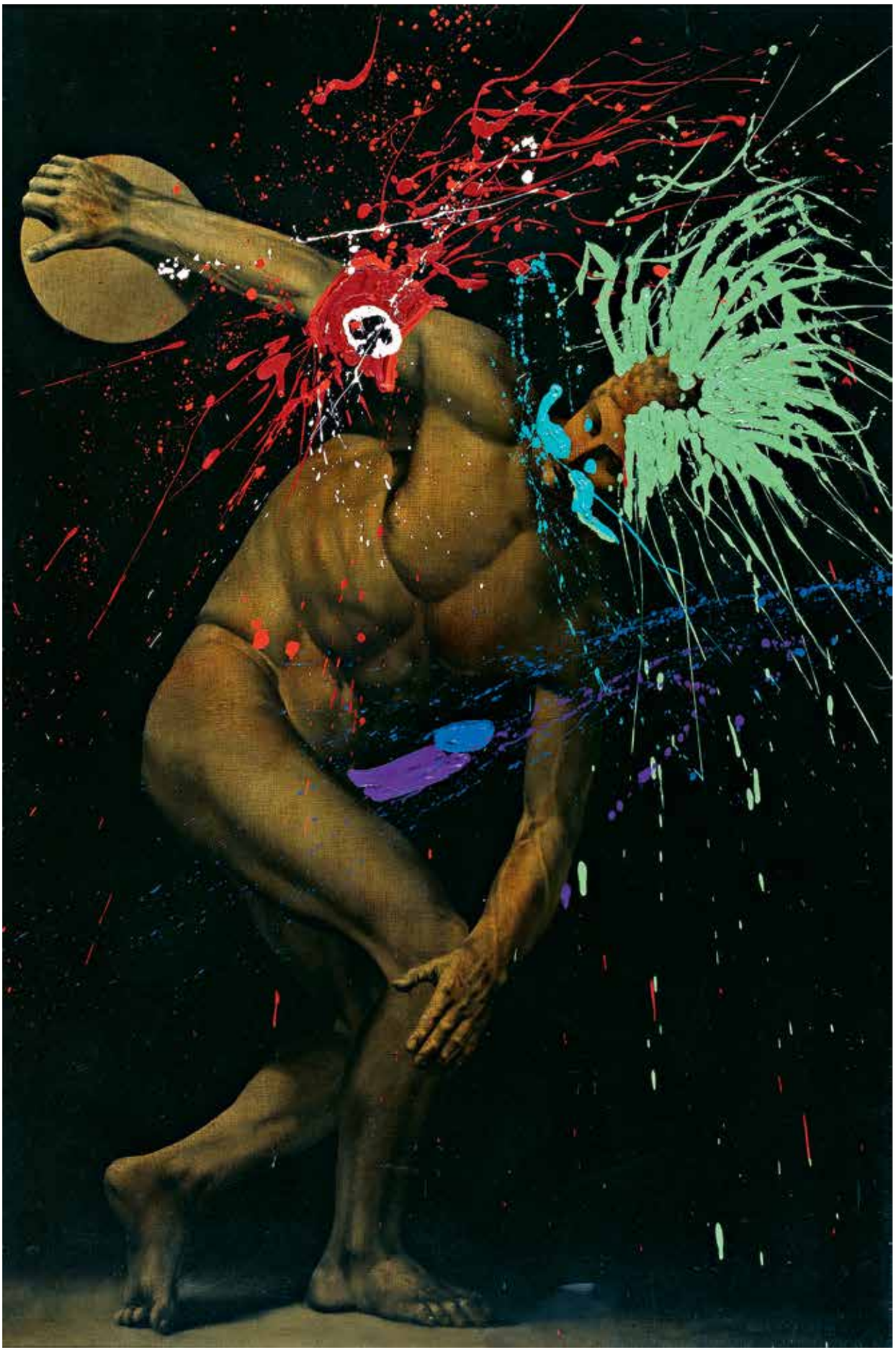
Болезненный интерес к отношениям между словами и изображениями возник у меня в раннем детстве. С двух до четырех

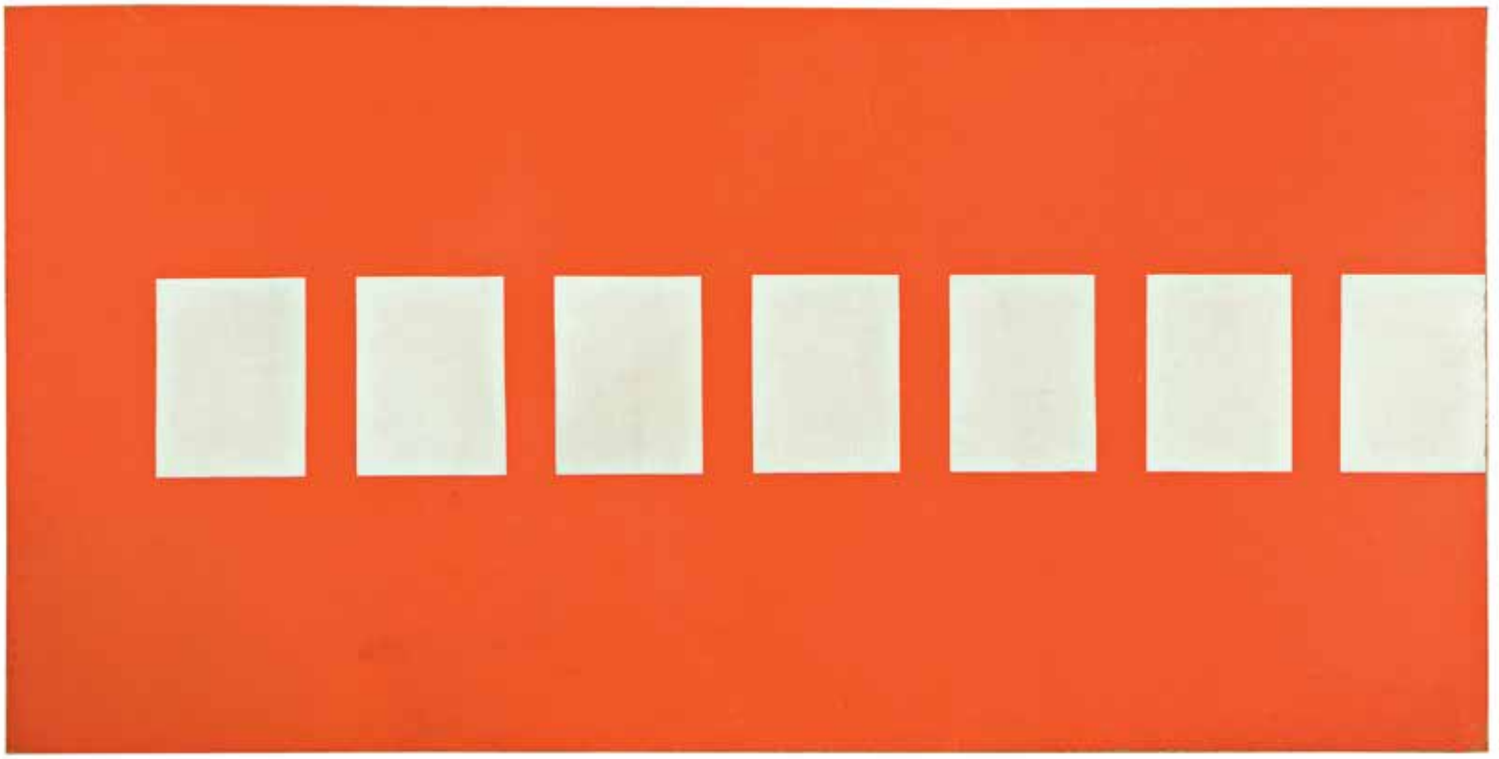
<

Виталий Комар, Александр Меламид. Картина слонихи Рене. 1995. Холст, масло. Собрание Нейла Ректора, США

>

Дискобол. 1983. Из серии «Ностальгический соцреализм» Холст, масло. Собрание Шалвы Бреуса, Москва





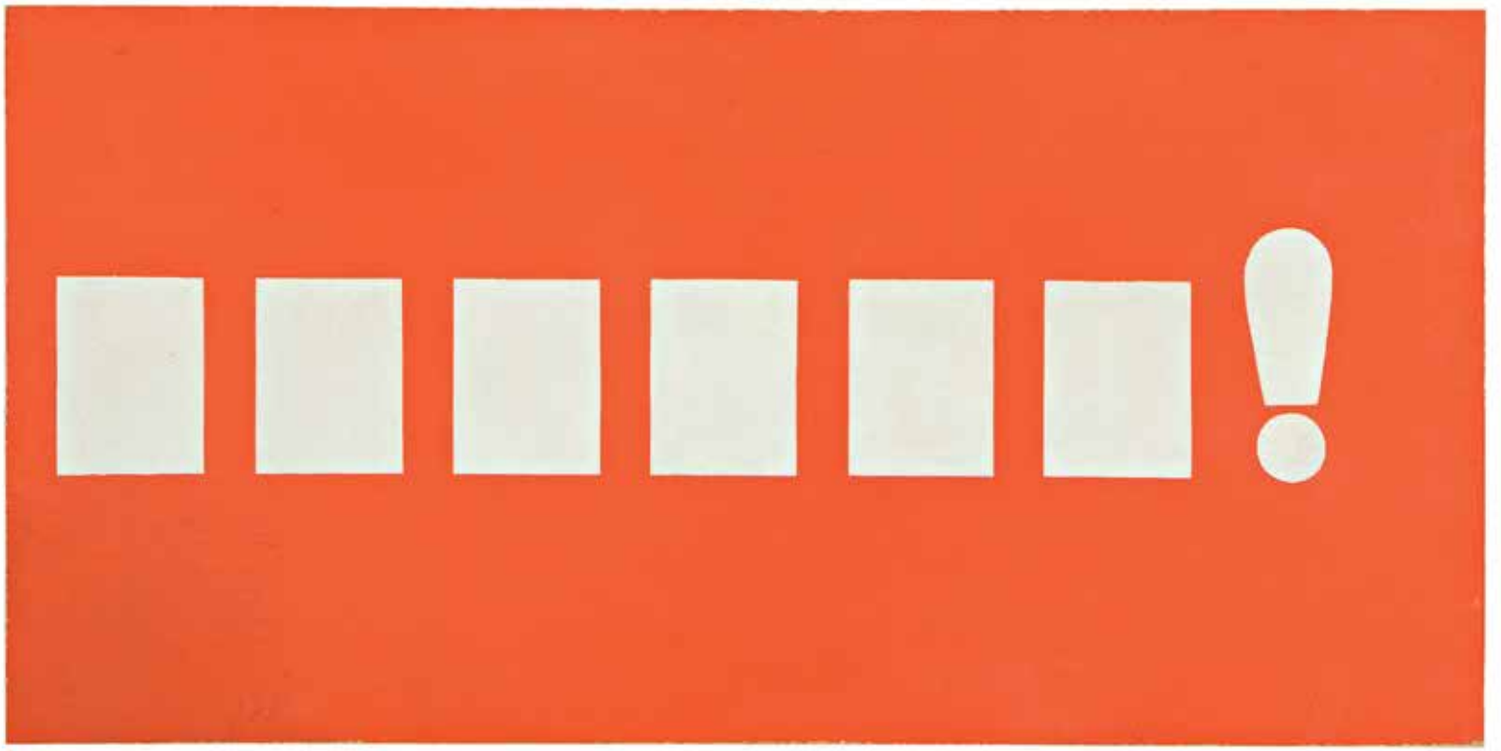
лет я перестал говорить. Моя жена, поэт и психолог Анна Хальберштадт, объясняет это травмой, вызванной отрывом от родителей. Военные юристы, после окончания войны они были посланы в Германию. Бабушка и дедушка рассказывали, что после необъяснимого для меня, затянувшегося на два года исчезновения мамы с папой я каждый день забирался на подоконник и часами смотрел в окно. Видимо, ждал родителей.

В нашем старом доме были высокие потолки и очень большие «венецианские» окна; дедушка боялся, что я продавлю стекло и упаду с третьего этажа. Он заказал деревянную, во все окно, решетку, и после этого я видел наш Скатертный переулок нарисованным на бумаге в клеточку.

Заговорил я через два года, сразу на вокзале, когда родители вернулись в Москву. Сейчас мне кажется, что привезенные ими чудесные подарки во многом определили мою жизнь: волшебный фонарь и куча стеклянных диапозитивов с иллюстрациями к сказкам и с видами европейских городов. Заговорив, я начал приглашать соседских детей и, произвольно перемешивая слайды, рассказывать им невероятные истории, возникающие на экране и в моей голове. Маленький Мук вместе со своими родителями Гензелем и Гретхен попадали то в ночной Берлин, то в Рим, то в Париж и воевали там с Бабой Ягой и драконом за трофейный волшебный горшок, беспрерывно варивший бесплатную кашу для хороших людей.

Показывать слайды и совмещать их со словами я люблю до сих пор. Один из наших с Меламидом первых полиптихов («Биография Современника», 1973) напоминал слайд-перформанс, выглядел как лента из нескольких сотен разностильных миниатюр, каждая размером со слайд.

АР: Не могу не спросить о соц-арте. Он был терапией или рефлексией?
ВК: Соц-арт был «течением-персонажем», пародией и травестией одновременно, как и самый знаменитый и, возможно, самый первый в российской культуре «автор-персонаж» Козьма Прутков. Фрейд называл художника «самоизлечивающимся невротиком». Увиденный как самоирония, соц-арт мог играть роль терапии и очищать мое сознание от когда-то имплантированных в детский мозг клише Агитпропа. Но сегодня, прежде чем отвечать на собственный вопрос «Кого ты лечишь?», вспоминаю знаменитый совет врачу – «исцелися сам».



Виталий Комар, Александр Меламид. Идеальный лозунг. 1984. Оргалит, темпера. Собрание Антонио Пикколи, Москва

АР: А современное искусство лечит или калечит?
ВК: Если вы верите, что искусство может «заражать», то такое искусство можно назвать «заразой». В ослабленной пастеровской дозе зараза может стать прививкой. Но иногда уже поздно и стоит срочно обратиться не к искусству художника, а к искусству Асклепия Аполлоновича.

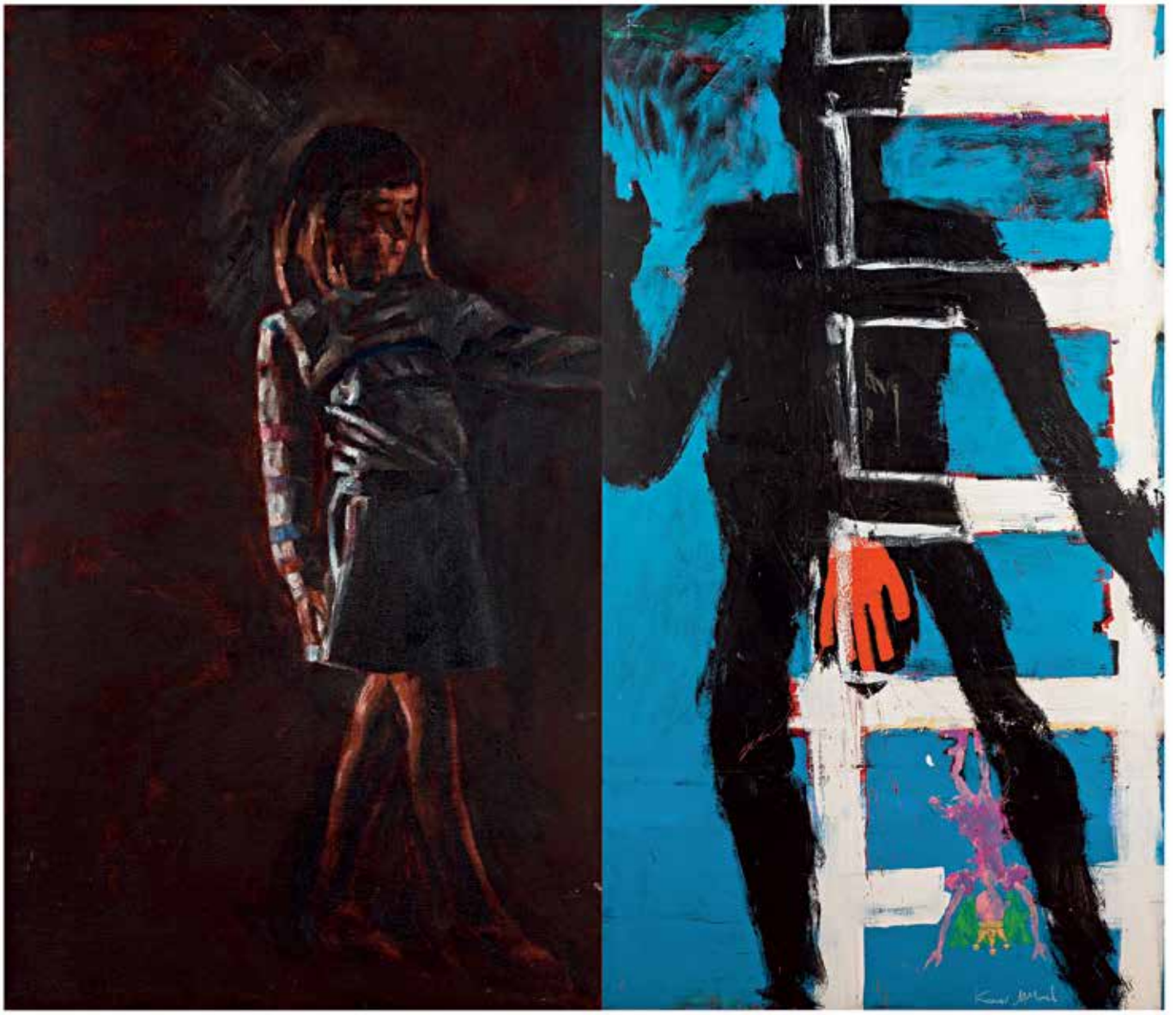
АР: Возвращаясь к персонажам, ваше совместное творчество с Александром Меламидом наполнено историческими апокрифами – про первого абстракциониста Аппелеса Зяблова, жившего в XVIII веке. Про реалиста Николая Бучумова. В конце концов, Комар & Меламид – тоже симулятивный персонаж. Какой цели служили выдуманные герои?
ВК: Вы правы! «Комар & Меламид» задуман как «художник-персонаж». В 1973 году он много и хорошо поработал. На квартирной выставке в доме математика Андрея Пашенкова появились еще два персонажа: Н. Бучумов (одноглазый пейзажист, видевший всегда свой нос и изображавший его на каждой работе) и А. Зяблов (первый в мире крепостной абстракционист Николая Струйского).

Сегодня я воспринимаю инсталляционный диптих «Бучумов и Зяблов» как две концептуальные мистификации, пародирующие всем известную пару «профессиональных суеверий», бытующих в мире искусства:
1. Художник должен открыть нечто новое!
– Пожалуйста: абстрактная живопись, ясно датированная XVIII веком.
2. Художник должен узнаваться с первого взгляда на его работу!
– Пожалуйста: если на пейзаже слева нос, – это Бучумов.

Но в 1973 году, когда возникла эта идея, я чувствовал только волнение от совершенно новой идеи. От открытия возможности создавать не только новые работы, но и биографии-легенды, новых художников. Создавать контекст работ. Помните, как все истинные эксперты и ценители перестали восхищаться одной из работ Ван Гога, когда открылось, что это подделка. Работа не изменилась, изменился контекст. Из контекста гения она попала в контекст фальшивомонетчика.

Что касается Тверитинова, его история – не концептуальная мистификация, и он не воображаемый персонаж. Я наткнулся на его имя в дореволюционных с золочеными переплетами книгах. Сегодня его имя и биографию можно найти даже в интернете.

Московский вольнодумец, лекарь



Виталий Комар, Александр Меламид. Лестница в небо. Из серии «Анархический синтетизм». Диптих. 1985–1986. Дерево, холст, масло. Собрание Шалвы Бреуса

и изумительный каллиграф Дмитрий Евдокимович Тверитинов жил в XVIII веке и действительно создал работу, где текст играл роль изображения. Через двести лет мы с ним стали соавторами, найдя в архивах Тайного приказа описание утраченной работы и осуществив ее реконструкцию.

АР: Возможно ли сегодня возрождение персонажа Комар & Меламид?
ВК: И да и нет. Например, совсем недавно на групповой выставке в нью-йоркской галерее Фельдмана были выставлены два холста с изображением Дональда Трампа. Обе работы по-разному отражали тему выставки, но одна была подписана Аликом, а другая мной. Магический жест и трансцендентный смысл «авторской» подписи был обнажен в «Фонтане» Марселя Дюшана. Позднее, когда Дюшан объявил о праве художника ничего не делать, это было равносильно объявлению о своей символической смерти. Мы знаем, что однажды в 1950-х он тем не менее «воскресил себя», повторив по заказу свой «Фонтан» и несколько других ранних работ. Я привел этот пример, так как не исключаю, что (на определенных условиях) мы с Аликом могли бы повторить некоторые из своих наиболее кому-то запомнившихся работ.

АР: Как раз на московской выставке обещают реэнактмент выставки «Монументальная пропаганда» 1992 года. (Проект, задуманный как альтернатива разрушению монументов социалистической

пропаганды, которые массово снимались с постаментов. – *ДИ*) Как думаете, какой будет новая производная пародии? Как вообще балансировать на грани между смешным и ужасным?
ВК: Сейчас мне кажется, что «Монументальная пропаганда» была многомерной автопародией. Мне будет интересно любое восприятие любой версии этого «отражения отражения». Сегодня я несколько по-иному вижу этот проект и могу назвать его метаиконоклазмом. Вероятно, экспрессионизм гротеска Гойи и Домье, увидевших «политику в искусстве» как «историю сейчас», – это и есть пример баланса на сегодняшней грани. На гибридной грани «смешной войны» и «ужасного мира». Но может, нам не всегда стоит «балансировать», а надо просто упасть? Упасть на траву, как на зеленый тент, подставленный спасателем и спасителем. И упав, может, стоит «эх раз, еще раз, еще много, много раз» посмотреть вверх и увидеть над собой постоянно меняющуюся небесную абстракцию величайшего художника всех времен и народов.

АР: Кажется, в современном искусстве нет новых течений и редки попытки художников вписать себя в историю искусств. Что означает и к чему ведет повальная эклектичность?
ВК: Одной из попыток «выпрыгнуть из истории» был американский абстрактный экспрессионизм, но прошло время, и эти громадные холсты стали восприниматься в историческом контексте 1950-х. «Концептуальная эклектика» развитого соц-арта предвосхитила эклектику постмодернизма. Старая аллегория искусства – «обезьяна с зеркалом» – реалистически отражает тот эклектический салат идей и концепций, который наполняет наши с вами современные головы. Здесь я бы дословно повторил поэта-футуриста: «Как чашу вина в застольной здравице, подъемлю эклектикой наполненный череп!» В будетлянском черепе мирно сосуществуют когда-то непримиримые концепции. В нем «научный закон природы» или «всевышний программист» – одно из имен Бога, творца, создателя... Может быть, благодаря этой самой «концептуальной эклектике» мы еще не пригорели на сковородке с атомными грибами в сметане? Мне хотелось бы остаться оптимистом, живущим во времена «последнего начала». Хорошо бы у входа на выставку Комара & Меламида написать лозунг: «Призрак бродит по Европе, призрак эклектизма!». Этой фразой начиналась книга Комара и Меламида «Стихи о смерти».

АР: В России молодым художникам дают гранты, резиденции, для них отдельные биеннале, мастерские и еще много всего, между «молодое» и «новое» часто стоит знак равенства. Как вы относитесь к культу молодости? Возможно ли сегодня что-то принципиально новое?
ВК: В юности, выслушав одного многими уважаемого критика, я поклялся, что если доживу до его возраста, никогда не буду ругать молодых художников. Особенно тех из них, кто готов до седых мудей верить в свою возможность сделать что-то новое. Вере в линейную модель прогресса противостоит поэтическая модель «возвращения ветра на круги свои»: «Бывает нечто, о чем говорят: смотри, вот это новое; но это было уже в веках, бывших до нас» (Екклесиаст 1:10). Линейная модель течения времени основана на вере в неповторимость потерянного рая, в невозможность возвращения Золотого века.

Мне повезло, я застал конец золотого века инноваций в искусстве. Но иллюзия формально понимаемой новизны может возникнуть опять. Например, с развитием генетики на выставках могут появиться живые многоглавые драконы, двухвостые русалки, оседлавшие кентавров. Или идеальные геометрические фигуры, но не гипсовые, а дышащие, покрытые потеющей кожей. Это будет примирением обеих моделей развития, но на новом уровне, так как все эти мифологические существа, соединяя человеческое с нечеловеческим, «уже были». Они были первыми и древнейшими образцами эклектики, и они вернутся в формах новейших научно-технологических мифов.

Образ развития по спирали, возвращения прошлого на более высоком уровне,

связан с идеей построения коммунизма, повторяющего «первобытный коммунизм», раннюю стадию в истории развития общества. Схема этого образа напоминает пружину в старомодном диване. Я вспоминаю профессора Генриха Маврикиевича Людвига, преподававшего в Строгановском после возвращения из сталинских лагерей. На одной из своих лекций он горько пошутил: «Все выше, и выше, и выше! На мировой спирали развития человеческого общества после гражданской войны мы сначала, во времена НЭПа, повторили капитализм, потом повторили феодализм в форме колхозной коллективизации и, наконец, во времена ГУЛАГа мы повторили, но на более высокой стадии, рабовладельческое общество».

АР: Ваши работы, несмотря на не всегда веселые темы, наполнены иронией. У меня есть ощущение, что из современного искусства пропали юмор и ирония. Не знаете, куда?

ВК: Юмор? Подождите, сейчас проверю!.. Нет, все в порядке – мой юмор при мне. Я – часть современного искусства, значит все, что осталось при мне, остается и в современном искусстве. Ирония тоже, кажется, на месте и никуда сегодня не пропадала. Она остается одной из изначальных частей вселенной Гутенберга. А у тех, кто не любит книжки перечитывать, иронии никогда и не было.

В свое время мои друзья китайские соц-артисты долго объясняли, что «иронию» невозможно перевести одним словом на китайский язык. Оно переводилось

как «издевательская насмешка или передразнивание». Чтобы точно передать смысл древнегреческого термина «ирония», как его сегодня понимает англоязычный или русскоязычный читатель Сократа и Шлегеля, китайскому переводчику надо исписать почти треть страницы.

Понимаю вашу обеспокоенность, поскольку знал талантливых русских художников, веривших, что ирония противоречит их стремлению к духовности. В беседах с ними я всегда вспоминал о существовании небесной иронии, заключенной во всем известном вопросе: «И воззвал Господь Бог к Адаму, и сказал ему: Где ты?» (Бытие 3:9).

Творец всемогущ и всеведущ. Поэтому мне кажется, что в свете веры в бессмертие души сей вопрос может звучать как вопрос родителей к детям, вроде: «Где конфеты из этой вазочки?» Это ли не бытовое отражение Небесной Иронии?

Для меня соц-арт не был иронией или насмешкой над кем-то. Он был самоиронией, направленной на впечатанные в мое сознание клише агитпропа. Благодаря подобного рода самокритике в юбилейные годы идеологического перепроизводства, начавшиеся с 50-летия Октября и спровоцировавшие появление соц-арта, я постепенно устал бояться. Не перестал, а устал. Устал бояться угрозы тоталитарных методов наказания.

Потенциально самоирония самоубийственно серьезна. Прогрессируя, она может отключать инстинкт самосохранения и включать таинственный инстинкт саморазрушения. Этот инстинкт принимает множество карнавальных ликов. Кто-то жертвует своей жизнью, защищая родных и друзей, а кто-то становится алкоголиком или наркоманом. Кто-то во имя идей идет на крестные муки, а кто-то становится террористом-смертником.

АР: Какое направление мысли, идеология или религия сейчас, по вашему мнению, наиболее вредные и поэтому достойны художественной критики или атаки?
ВК: К сожалению, в самом начале пути большинство людей не может видеть, в какие дали ведет дорога, вымощенная благими намерениями. Прожив полжизни в Советской России и полжизни в Америке, я не могу ленинским жестом указать на некую вредную цель и призвать к атаке. Могу только сказать, что и в искусстве, и в жизни нам не хватает независимых от арт-рынка суждений и независимых от правительства судей.

Мне всегда казалось, что независимость важнее свобод.

АР: О чем бы вы хотели рассказать, но вас никогда об этом не спрашивают?
ВК: Спасибо, я хотел бы ответить на этот вопрос, но мне его никто и никогда не задавал. Сейчас мне хочется рассказать о том, что иногда я чувствую себя диптихом, подобным некоторым диптихам моей концептуальной эклектики. Возможно, это ощущение возникает как стереоэхо первого моего крика на старом Арбате, в родильном доме Грауэрмана. Мне кажется, это стереоэхо, подобное диптиху, возникает потому, что моя мама выросла в семье с традициями иудаизма, а отец – в семье с традициями христианства. [ДИ]

< Виталий Комар, Александр Меламид. Дружба народов (№107). 1974. Картон, смешанная техника. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных, Москва

ИСКУССТВО – ПОЛНАЯ ЕРУНДА

Интервью: Александра Рудык

Александра Рудык: Александр, когда вы с Комаром делали первую совместную однодневную выставку «Ретроспективизм» (1967) в кафе «Синяя птица» в Москве, каким представляли будущее? И почему два очень молодых художника, вам же было слегка за двадцать, назвали выставку так?
Александр Меламид: Я не планировал никакого будущего. Жил от минуты к минуте. Та выставка вышла из антимодернистского импульса. Из недовольства тем, что в России подпольное искусство. Мы сделали маленькие картины. В конце прошлого года я приехал в Россию и прошелся по Новой Третьяковке. И знаете что? Они выглядят сейчас ужасно, стыдно смотреть. А работы Александра Герасимова выглядят феноменально, намного лучше всего остального. Даже поражает, насколько близки к западному искусству эти гигантские холсты. Такая внеличностная апелляция к богу, как у Джексона Поллока. Нечеловеческое искусство! Вот оно достойно внимания.

Теперь же я много думаю о будущем. Главная цель, чтобы моим именем назвали пароход или самолет. Давайте я напишу, а вы опубликуете письмо президенту Российской Федерации, чтобы до того, как я умер, а я человек старый, моим именем назвали какую-нибудь внушительную вещь. Чтобы плыл пароход, а на нем написано «Меламид».

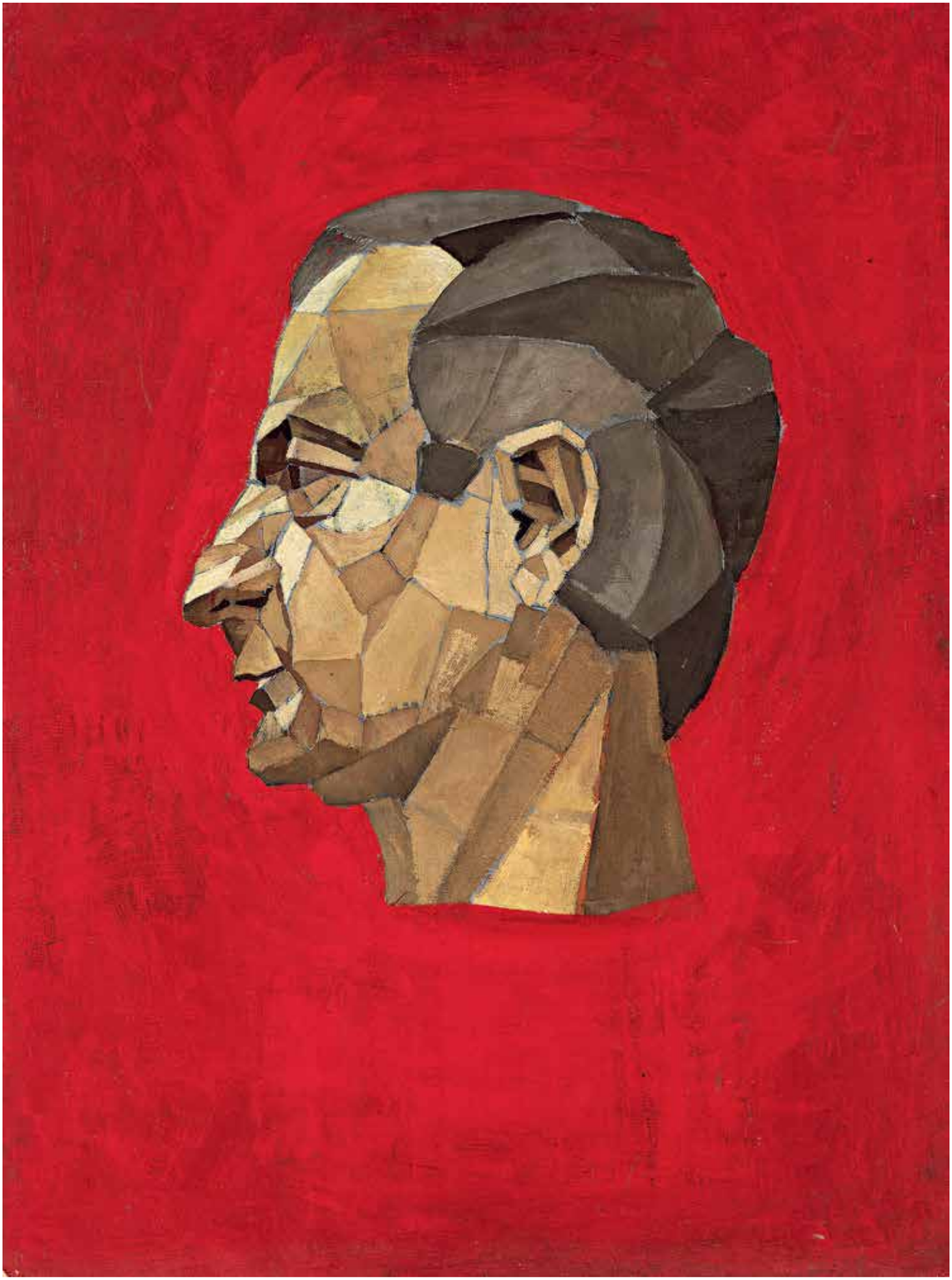
АР: Договорились, у нас как раз аэропорты переименовывают.
АМ: Аэропорт тоже хорошо. Хотя в связи с взятием Крыма, пароход лучше пойдет. Попросим выдающихся деятелей русской культуры подписать это письмо, чтобы я не один за себя просил. Мы и раньше писали вождям письма. Был, например, проект «голубого дыма» – завода в Греции, который должен производить голубой дым. Мы нарисовали картину и написали письма: премьер-министру Греции Константиносу Караманлису с просьбой дать место под завод, дело было в 1970-х, и какому-то шейху, чтобы дал денег. От шейха получили ответ, что он рассматривает наш запрос, но пока денег не даст. Так и не дал, зараза.

АР: Жаль, красивый проект. Меняется ли с годами ваш взгляд на старые проекты, работы, прошлое?
АМ: Я не могу смотреть на работы прошлого, становится стыдно. Помню, как мой папа купил магнитофон, один из первых в России, такой большой и с функцией записи. Когда я первый раз услышал собственный голос, он вызвал отвращение, ужас. Так же я смотрю на работы прошлых лет. Становится неприятно. Я закрываю глаза.

АР: Не могу не спросить о соц-арте. Он был терапией или рефлексией?
АМ: Нужно подумать. Я воспитан в среде, где левую интеллигенцию почитали. Я это все не очень любил, а иногда прямо совсем не любил. Социалистический реализм для меня имел смысл. А в «левых» картинках, где что-то неясное намазано, не вижу смысла ни духовного, ни логического. Я платоник, поэтому считаю, что нужно сразу изображать Богов. Я в них не верю, но понимаю цель. А идею искусства ради самовыражения не понимаю, все, что мы делаем – это самовыражение. Мы придумали поднять людей до героев. Когда я рисовал портрет своего папы, который в Третьяковской галерее висит, я хотел его возвысить до нечеловеческих размеров. Мне это тогда давало силы. Я сам сын бога. Старая христианская легенда всегда работает. О терапии мы тогда не думали. Это сейчас может быть так понято. Но это не имело смысла для нас тогда.

АР: Современное искусство лечит или калечит? Каким образом?
АМ: Не знаю почему, но мне разрешили работать в психиатрическом отделении нью-йоркского госпиталя. Я давал пациентам картинки. Как любое лечение, эффект сложно спрогнозировать. Прописанная пилюля может подействовать как положительно, так и отрицательно. Я использовал

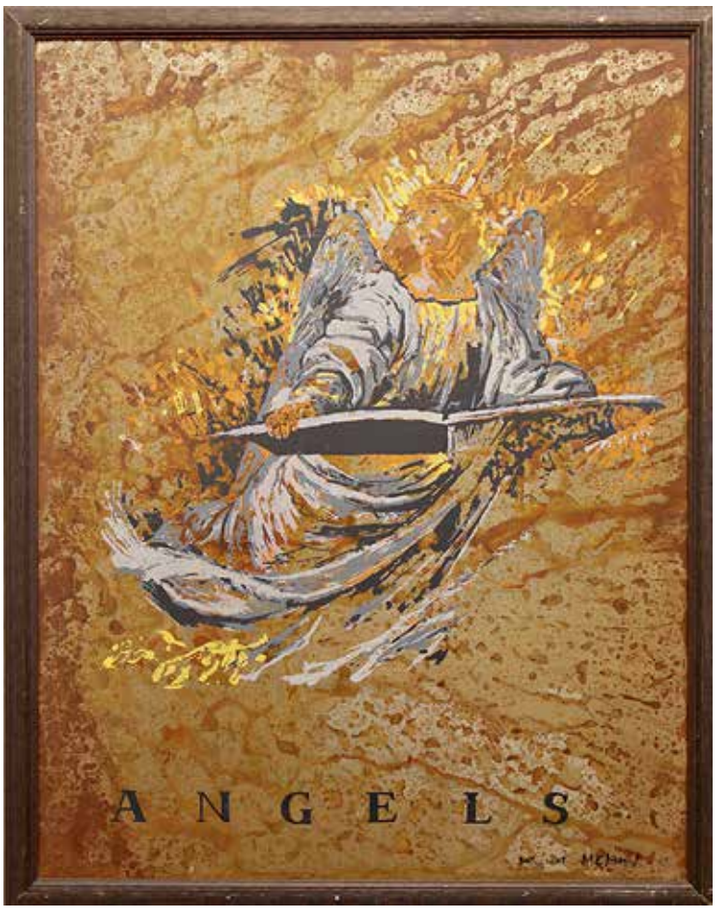
> Виталий Комар, Александр Меламид. Портрет отца. 1973. Картон на оргалите, темпера. Государственная Третьяковская галерея

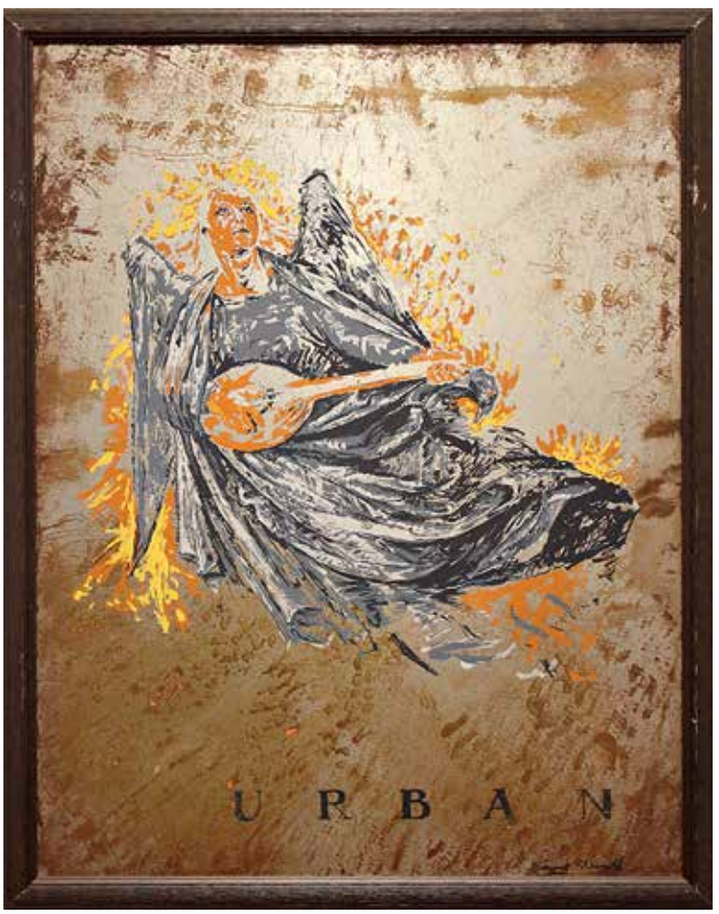


искусство как религию. Верующие целуют иконы, ползут на коленях к Лурд во Франции и вылечиваются.

АР: Каким образом?
АМ: Самым прямым. Вот я страдать стал ногами и на Ван Гоге вылечился*. Пациентам в больнице я давал цветные репродукции картин. Они вешали их рядом с ящичками с пилюлями. У меня есть свидетельства этих людей о том, как они стали лучше себя чувствовать. Раньше искусство апеллировало к религии, отражало веру, а современное искусство – само религия. Бог переместился внутрь. Вот гениальный мазок, а этот не гениальный. Умом понять нельзя. Дональд Трамп, когда пришел к власти, сказал «я рассчитываю на свой живот», он, конечно, человек необразованный, ничего не знает, не читает, но у него «в животе» рождаются удивительные вещи, которые оказываются верными. Так же в искусстве. Несколько лет назад я написал статью для журнала Time (Blame Donald Trump's Rise on the Avant-Garde Movement. – *ДИ*), где описал, что лидеры – культурные герои. Эта культура создается левыми, нами, и когда она развивается, мы порождаем лидеров. Приход Трампа, совершенно очевидно, отражает состояние культуры, в котором мы находимся.

АР: Наша российская культура любит молодость. Молодым художникам дают гранты, резиденции, для них отдельные биеннале, мастерские и еще куча всего. Как вы относитесь к культу молодости? Культу новизны?
АМ: Весь модернизм построен на культе новизны. Сейчас все возможно, но новизны нет. В Метрополитен музее недавно прошла ретроспектива Хокни, он стар, но выставка была безумно успешной. Трудно сравнивать русскую культуру с местной. Здесь больше художников, галерей, музеев. Современное искусство в России по-прежнему имеет привкус революционного и нового. Здесь же каша, тысячи художников появляются, исчезают, снова всплывают. Некоторые считают, что время – это река. А я думаю,





что время – болото. Мы там барахтаемся, движемся внутри него, создаем волну, и возникает иллюзия, будто что-то происходит. Потом идем вниз – буль-буль-буль-буль-буль – и пузыри пускаем, отталкиваемся ногой и поднимаемся наверх. Уф! Держимся какое-то время. Опять вниз. Я здесь живу 40 лет и вижу эти буль-буль постоянно, как один или одна ушел/ушла ко дну, другой на поверхности шлепает, но понятно – скоро пойдут ко дну, а потом поднимутся или пузырь какой от них появится. Это не связано с возрастом.
Я недавно был в галерее Мальборо и увидел работы постимпрессионистские. Есть иллюзия, что все ясно, стиль старый, но это так плохо сделано! И я понял: не имеет значения, что выставляется, важно: черный человек это сделал или белый, мужчина или женщина. Объект стал субъектом.

Старый художник в системе этого значения даже лучше. В Америке ценят старых. Все время открывают пропавших художников. Восемьдесят семь лет, забыт, а вот посмотрите, он гениальный. В газете New York Times интереснейший раздел некрологов. Шедевры литературные. Целая жизнь описывается в маленьком формате. И там есть подсекция – забытых в основном женщин, которые умерли давно, и у них не было некролога, и вот теперь есть. Даже смерть теперь не берет. Это вдохновляет.

АР: На московской выставке обещают реэнактмент выставки «Монументальная пропаганда» 1992 года (проект, задуманный как альтернатива разрушению монументов социалистической пропаганды, которые массово снимались с постаментов. – *ДИ*). Как думаете, какой будет ее новая производная?
АМ: Я ничего не знаю про это восстановление. Когда мы делали проект, художники со всего мира дали эскизы работ, как это смешно и мило, но одновременно дико. У нас в Америке пошла волна разрушения памятников генералам, которые выступали за сохранение рабства и проиграли Гражданскую войну, их начали убирать. Комар оживился и решил, что можно сделать такую же выставку, но на местном материале. Но все сказали нет. Такой двойной стандарт. Слишком серьезная тема.

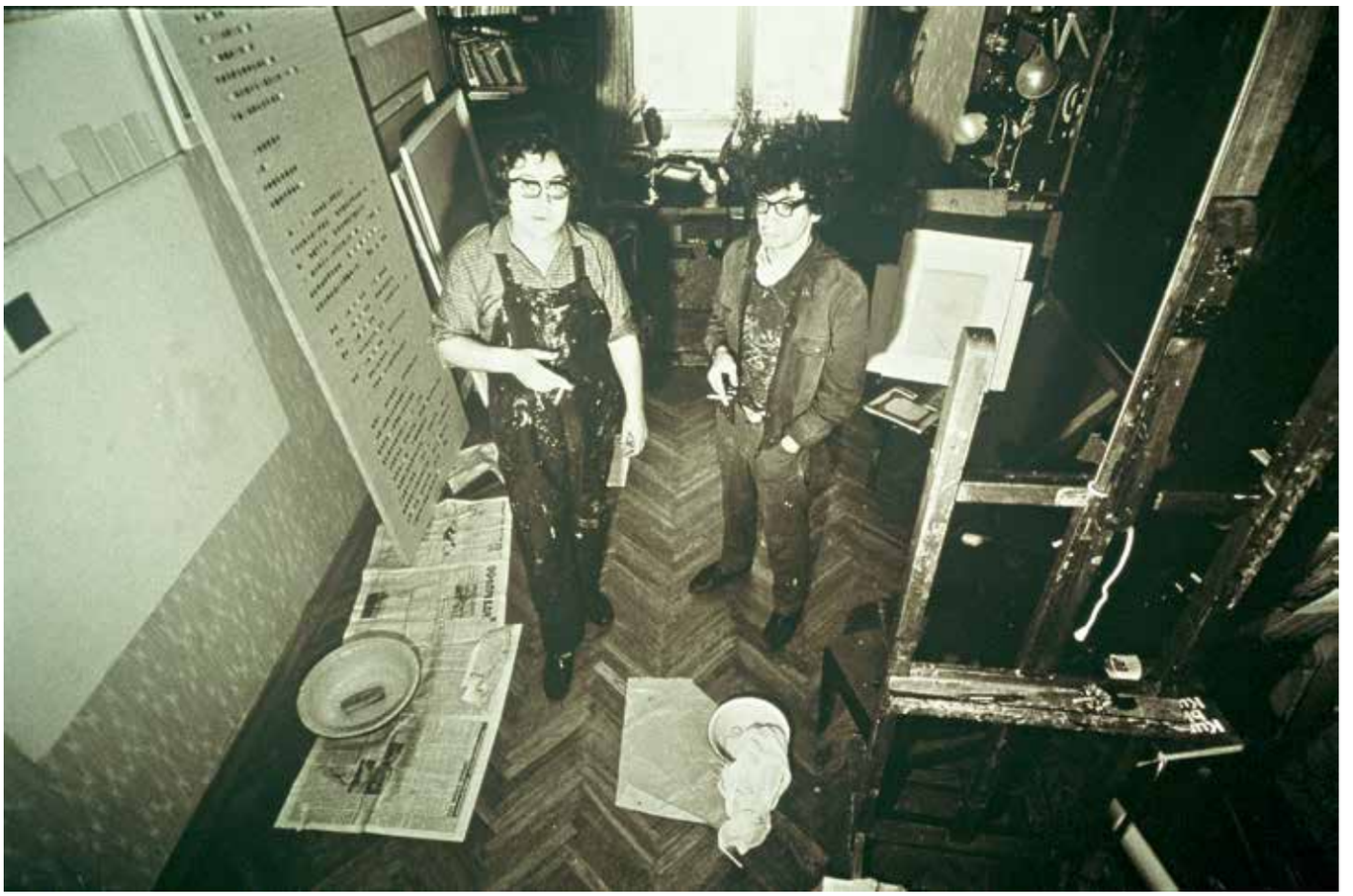
АР: Как балансировать на грани между смешным и ужасным, не перейти черту?
АМ: Мой рецепт: перейти. Люди очень пугливые. А искусство – лишь незначительное дело, которое раздулось в гигантскую важность. В основном это произошло из-за фашизма и коммунизма, до того публичного культа искусства не было. После войны все государства стали поддерживать идею, что искусство – это замечательно. При этом Сталин и Гитлер, не полководцы, не философы, – тоже были порождением культуры, как наши президенты сейчас. Появились из ниоткуда. Война шла как проявление мечты, идеала, как перформанс, бессмысленный с самого начала. Весь XX век посвящен искусству. Пикассо, как Сталин, Ленин, Шостакович, бум, бум, бум! – гении. Вот и я гений. А если ты гений – неважно, президент ты, музыкант или художник, – ты абсолютный гений. Это специальная мистическая сила, которая раньше приписывалась религиозным фигурам.

АР: Как вы поняли, что вы гений?
АМ: Наш президент (Дональд Трамп. – *ДИ*) сказал, что он гений. Меня это совершенно поразило. О! Так и надо говорить. Если он гений, то я уж совсем гений.

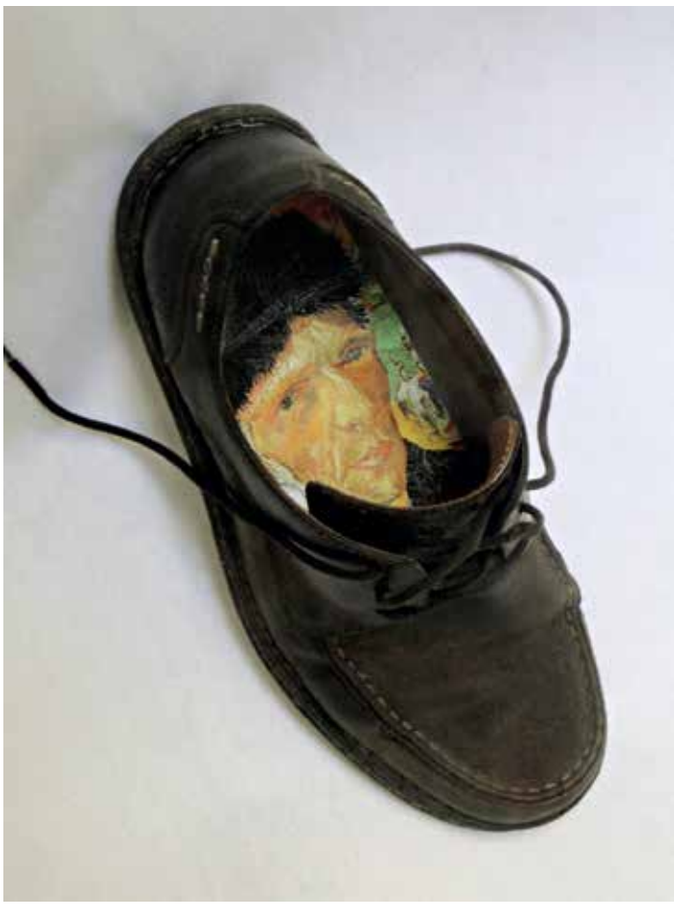
АР: Есть ощущение, что из современного искусства пропала ирония. Куда она делась?
АМ: Иронии в искусстве не было. Иисус Христос никогда не улыбался, это дело серьезное.

АР: Все же в вашем творчестве была.
АМ: Мы – исключение. Вообще я думаю, что искусство – полная ерунда. Ложная религиозная система. Сейчас художники идут в искусство, как раньше в монастыри шли. Молодые мужчины и женщины шли в монастыри, чтобы замаливать грехи. Это привело к экономической катастрофе в Европе в Средние века. Теперь люди уходят в искусство, творят. Зачем? Производится гигантское количество объектов, которые не увидят свет. Искусство – самое

< Виталий Комар, Александр Меламид. Urban Angel. Диптих. 1990. Металл, масло. Собрание ММОМА



ПАСПОРТ



<
Виталий Комар и Александр Меламид. Москва, 1970-е. Komar & Melamid Archive

Виталий Комар, Александр Меламид. Идеальный документ, стадия №1. 1975. 12 советских документов

^
Александр Меламид. Стельки с автопортретом Ван-Гога. Фото: Александр Меламид

бессмысленное производство, которое когда-либо существовало в истории человечества. Это интеллектуальная катастрофа. Произведений становится все больше, легко же эту муру делать, а общество поддерживает: «вокруг нас творцы, художники». Все нужно сжечь, физически нет такого количества стен на свете, и не будет.

АР: Вы сами создаете искусство?
АМ: Мало. Стараюсь себя ограничивать. Вальтер в свое время проснулся и сказал: ребят, ну во что мы верим, подумайте. Непорочное зачатие, вознесение. Идиотизм. Вот и я как-то проснулся и подумал: чем я занимаюсь, для чего?

АР: И что делаете вместо?
АМ: Сижу. Советую прочесть замечательную книгу, написанную в III веке нашей эры. Про скептицизм, автор Секст Эмпирик. Там объясняется бессмысленность такой деятельности необъяснимой. Люди говорят – надо верить в необъяснимое. Надо верить своим чувствам, которые в Америке появляются в животе. У русских – где-то в другом месте.

АР: Наверное, в сердце.
АМ: Я чувствую сердцем, да. Вы верите, что сердце имеет чувства?

АР: Ну это просто выражение, импульс-то из мозга. Расскажите мне вот что. Ваше совместное творчество с Виталием Комаром наполнено историческими апокрифами – про первого абстракциониста Аппелеса Зяблова, жившего в XVIII веке и повесившегося, протестуя против официальной Академии. Про реалиста Николая Бучумова, которому в споре с левым авангардистом выбили глаз, и он стал пейзажистом-отшельником, изображавшим в левой части своих картин собственный нос. В конце концов Комар & Меламид – тоже симулятивный персонаж. Возможно ли его возрождение?
АМ: Персонаж Комар и Меламид давно умер, поэтому можно сделать ретроспективу, но возрождать незачем. Мы уже старые. Были какие-то художники, которые в старости делали хорошие вещи. Но, в основном, мы выживаем из ума потихонечку, факт неизбежный. Что можно ждать от старого человека?

АР: Вы говорили, что вашей маме исполнился 101 год...
АМ: Мама исключение. Из-за советской власти и жизненных условий она впервые выразила себя в преклонном возрасте. Мы уже все сказали, добавить нечего. Старые художники, с которыми я знаком, или о которых знаю, после определенного возраста делают полный маразм. Лучше бы не делали. И главное, зачем? Часто на это стыдно смотреть.

АР: С какой целью вы придумали персонажей? Откреститься от собственной личности?
АМ: Зяблов на самом деле существует в истории искусств, но его работ не осталось. Точнее, теперь уже остались. Картины Бучумова мы нашли на помойке и продлили им жизнь. Я недавно был в Египте, смотрел рельефы, гробницы. Страшно интересно, видно, как люди жили. Как они несут фараону быков, режут, разделывают,

такая фиксация действительности в произведениях. Бучумов – это история нашей революции, человек сидит, рисует с одного места и не хочет ни в чем участвовать, перед ним только русский пейзаж, который годами не меняется. Он придуман как исторический комментарий, персонификация исторических событий. Томас Элиот писал, что поэзия – это не самовыражение, а бегство от себя. Так же с искусством. Искусство говорит о боге, о связи с высшими силами и меньше всего о тебе. Ты проецируешь себя на большие идеи.

АР: Что будет с искусством через 50, 100 лет, куда мы движемся?
АМ: В искусстве много денег. Деньги частные, немыслимые. Метрополитен музей, в котором работает 2 500 человек, существует на частные деньги полностью. Люди дают, потому что считают, что в это время правильно давать, но разрыв между бедными и богатыми сильно увеличился. Музеи богатеют, цены на картины повышаются. Есть масса non-profit организаций, которые дают гранты, помещения. Их сотни, если не тысячи, в одном Нью-Йорке. В каждом университете Америки, а их тысячи, есть художественное отделение. Художники получают должности, преподают. Это выросло в жуткого монстра. Волосы дыбом встают. Наша способность увидеть и запомнить с годами не меняется. От того, что количество художников и их работ растет, в нашей голове ничего не вырастет.

АР: Количество переходит в качество?
АМ: Это нельзя оценить. Выбор людей для истории сегодня совершенно случаен. Когда я ездил на биеннале и ярмарки, я не понимал, как их можно проглотить? Говорят, что какие-то люди могут, но моя голова не выдерживает. Восприятие человека ограничивает. Слишком много, это слишком много. Профессор Мюнхенского университета в 1839 году, предположим, знал практически все, что считалась искусством до него и в его время. А сейчас откуда мне узнать, сколько в день производится предметов здесь или в Китае? Кто это может увидеть физически? Да никто. Это какая-то мистическая бессмысленность. Изливание духовности, в которой мы задыхаемся и тонем.

АР: Что будет, когда это все лопнет?
АМ: Уф, облегчение. Люди вздохнут свободнее.

АР: О чем бы вы хотели рассказать, но вас никогда об этом не спрашивают?
АМ: Я хочу спросить. Я когда помру, буду с вами общаться другим способом, наладим какую-то связь из загробной жизни. Согласны?

АР: Согласна. Научите, как?
АМ: Надо вместе подумать, у вас молодой мозг. Знаете, что современное искусство придумала русская женщина? Звали ее мадам Блаватская, она создала теософию. Русская иммигрантка, жила в Нью-Йорке и писала об этом книги, в том числе «Тайную доктрину». Когда она умерла, главой Теософического общества стала Анни Безант. В 1901 году она опубликовала маленькую книгу «Форма мысли», где все абстрактное искусство уже существовало. Она придумала какие-то абстрактные рисунки и их значения. Кандинский был членом Теософического общества, Мондриан, Элиот. Так что все пошло от русской женщины. Готовьтесь изменить жизнь. [ДИ]

*В 2011 году Александр Меламид открыл «Министерство исцеления искусством» в Сохо. Больным прописываются стельки с автопортретом Ван Гога, проекции Поллока на горло, Рафаэль от депрессии и пр.

> Виталий Комар, Александр Меламид. Девочка перед зеркалом. Из серии «Ностальгический соцреализм». 1981–1982. Холст, масло. Собрание Шалвы Бреуса

ВЫБОР ХУДОЖНИКА

Инструкция для современного автора, стремящегося дать своему искусству стабильность во времени

	ВИТАЛИЙ КОМАР	АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД
Работы должны быть плоскими или объемными?	И плоскими, и объемными	Объемными
Цветными или монохромными?	И цветными, и монохромными	Цветными
Минималистичными или детализированными?	И минималистскими, и детализированными	Минималистскими
Камерными или исполинскими?	Одна часть диптиха маленькая, а другая (левая или правая по выбору автора) большая	Исполинскими
Станковыми или интерактивными?	И станковыми, и интерактивными	Станковыми
Идеи оригинальными или вторичной переработки?	И оригинальными, и вторичными	Только вторичной переработки
Темы политическими или отвлеченными?	И политическими, и отвлеченными	Политическими
Сюжеты историческими или футуристическими?	Историческими и футуристическими	Историческими
Цены маленькими или большими?	И маленькими, и большими	Гигантскими

МАСТЕРСКАЯ

БРУСНИКИНА

ПРЕМЬЕРА
12—13—14
февраля/марта

ПРАВО НА ОТДЫХ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ БАЙОПИК ОБ АЛЕКСАНДРЕ ГАЛИЧЕ

РЕЖИССЕРЫ
СЕРГЕЙ КАРАБАНЬ
ИГОРЬ ТИТОВ

ДРАМАТУРГ
АНДРЕЙ
СТАДНИКОВ

ПЛОЩАДКА
ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ БИБЛИОТЕКИ
СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИИ

БИЛЕТЫ И РАСПИСАНИЕ MASTERBRUS.COM

12+

Партнеры

AZ MUSEUM

СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

практика praktika театр theatre

БЮРО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Информационные партнеры

афиша

87.5 BUSINESS FM первое деловое радио

98FM CHOCOLATE RADIO

БЕСКОНЕЧНЫЕ РАЗГОВОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ

Идет к завершению работа над архивом Александра Каменского. В оцифрованном виде он будет передан в открытый доступ. Аналоговые версии статей и книг покажут на выставке в ИРРИ, в окружении художественных работ, о которых искусствовед так ярко писал.

Текст: Михаил Каменский

От этой жизни уж не жду я ни…,
Ничто меня в ней не возвысит.
Но, Александр, от твоего пера
Мое бессмертие зависит!
Виктор Эльконин. Дарственная надпись А. Каменскому на обороте картины

В какой момент отец принял решение стать искусствоведом, уже никто не расскажет. Очевидно, проявилась генетическая предрасположенность к гуманитарному знанию, потому что семейный контекст никакого искусствоведения не предвещал. Дед мой, Абрам Каменский, был родом из Луганска. В 1905 году вступил в РСДРП, стал профессиональным революционером, вместе с Ворошиловым устанавливал советскую власть на Донбассе, был одним из руководителей обороны Царицына. Вошел в жесткий конфликт с Троцким по вопросу военспецов, считался его личным врагом. Учитывая то, что он в течение нескольких лет работал заместителем наркома по делам национальностей РСФСР, а наркомнацем был Сталин, то понятно, что они были тесно связаны по службе. В 1938-м Абрам Каменский был расстрелян как «участник троцкистского заговора». Так что детство и юность отца прошли сурово и вне художественно-артистического мира. Тем не менее старший брат отца Захар стал историком философии, Александр – историком искусства.

Отец родился в 1922 году, был хлипким, болел туберкулезом. В 1940 его вызвали в военкомат и сразу комиссовали. После он поступил в ИФЛИ (Институт филологии, литературы и искусства им. Чернышевского). С детства он близко дружил с Дмитрием Сарабьяновым. И если я не знаю, кто

Александр Каменский. Пора разобраться! Институт русского реалистического искусства. 29 марта – 11 августа

^
Петр Соколов-Скаля. Александр Каменский. Шарж. 1947. Бумага, уголь. Из архива А. Каменского

повлиял на профессиональный выбор отца, то Дмитрий Владимирович свое решение поступать в ИФЛИ объяснял разговором с Сашей Каменским в конце 10 класса. Отец уже заканчивал первый курс и так увлеченно рассказывал об учебе, что Сарабьянов тоже пошел в ИФЛИ. Так их детская дружба переросла в профессиональную. На всю жизнь.

***

Сначала отец хотел заниматься классическим искусством Запада, хотя и русские художники занимали его немало. Курсовые работы – о Рембрандте, «„Портрет старухи“ Рембрандта» (1943)[1], «Рембрандт и проблема барокко» (1944)[2], а диплом посвящен рисункам Валентина Серова (1945). Профессор А.А. Федоров-Давыдов, завкафедрой истории русского искусства и научный руководитель отца, отметив его не только как человека обнаружившего «живой интерес и любовь к искусству», но и имеющего «выдающиеся способности и безусловные данные к научной работе»[3], подписал Каменскому рекомендацию для поступления в аспирантуру. В конце пятого курса на него пришла персональная заявка из секретариата Молотова, которому требовался референт по вопросам культуры, но отец в ужасе отказался. Еще до окончания университета он был принят на работу в ГМИИ им. А.С. Пушкина, а в 1946 поступил в аспирантуру при музее. Тема диссертационного исследования – «Поздний Рембрандт», научный руководитель Б.Р. Виппер.

В 1948 году отец написал реферат, посвященный истории создания «Блудного сына» и картины «Автопортрет с Саскией на коленях» (1634). В этом реферате, следуя системе аргументов, он доказывал, что на самом деле «Автопортрет с Саскией» иллюстрирует вовсе не семейную сцену из жизни Рембрандта и его молодой жены. Он обратил внимание на довольно скромное убранство комнаты, которое никак не соответствует интерьеру дома преуспевающего художника, и на ускользавшую от внимания исследователей деталь – висевшую на стене грифельную доску. Она навела его на мысль, что местом действия является таверна, а висящая на стене доска предназначена для записей трактирщиком долгов посетителей. Так он сделал вывод, что картина повествует о похождениях блудного сына, проматывающего родительские денежки в компании веселой девицы. В 1972 году, когда в ГМИИ готовилась рембрандтовская выставка, отцу позвонила Ирина Антонова, помнившая его гипотезу еще с аспирантских лет, и пригласила выступить с докладом на научной конференции, приуроченной к выставке. Интрига состояла в том, что дрезденские искусствоведы после серии рентгеновских и прочих исследований установили, что под помутневшим лаком и записями в некоторых местах картины скрываются фрагменты обстановки трактира. В новой атрибуционной версии картина получила название «Блудный сын в таверне». Через четверть

века выводы дрезденцев подтвердили открытие Каменского 1948 года, основанное на остроте профессионального видения и широте гуманитарного знания.

С 1945 года стали печататься его первые художественно-критические заметки и статьи. Уже тогда, размышляя об искусстве советских художников, он говорил о «современном видении»[4]. По меркам того времени широта и острота суждений отца многим пришлась не по вкусу, и в 1948 году, с началом кампании по борьбе с космополитизмом, его начали, по собственным словам, «долбать со всех сторон». На фоне того, что выступавшие на общем собрании Академии художеств СССР называли А. Эфроса, Н. Пунина, И. Мацу, Я. Туггендхольда, О. Бескина «воинствующими противниками реализма, эстетствующими проводниками формализма, сезаннизма и других упадочнических буржуазных течений», «вредные статьи которых имеют хождение и оказывают тлетворное влияние на молодежь»[5], отца заклеймили как «защитника формализма и антипатриота». На этом оптимистическом фоне мама родила моего старшего брата Юру.

Партийные и комсомольские органы стали требовать от Каменского покаянных статей, которые он был вынужден писать. Некоторые советовали вступать в партию, но этого отец избежал. Весной 1949 года в газете «Красная звезда» вышла статья-донос под характерным для того времени названием «Против критиков-антипатриотов в батальной живописи». Многие формулировки звучали как приговор: «Прикрываясь лживыми фразами о якобы художественном несовершенстве этих произведений, антипатриоты на самом деле ставят своей задачей отпугнуть художников от батальной живописи, пытаясь вообще похоронить этот вид изобразительного искусства. Еще совсем недавно на страницах газеты „Советское искусство“ космополитствующий критик А. Каменский развязным тоном заявил, что „традиция панорамной баталии, возрожденная Соколовым-Скаля, Плотновым в их картине (имеется в виду «Штурм Севастополя». – *М.К.*) давно уже отжила свой век“. А несколькими строками ниже этот лишенный совести и чести „критик“ расправляется с реалистическими традициями старейшего советского художника – баталиста Н. Самокиша и заодно охаивает работы молодых баталистов, которые, по его мнению, пишут в обветшалых традициях батальной живописи Самокиша. Трудно сказать, чего здесь больше – наглости или невежества»[6].

С того времени он попал в зону постоянного идеологического контроля и внимания органов безопасности, но, как я теперь могу судить по косвенным обстоятельствам, от совсем уж серьезных неприятностей его спас Ворошилов. В 1949-м подошел к концу срок обучения в аспирантуре. О защите диссертации не могло быть и речи. Его распределили, а по сути дела, спасли, отправив преподавать в Художественном институте Вильнюса, по тем временам провинцию, где он читал лекции. Через пару месяцев отца назначили заведующим кафедрой истории искусства. В 1952-м он вернулся домой к своему первенцу и маме, которую в письмах из Вильнюса называл «осиротевшим млекопитающим». Он включился в столичную художественную жизнь, много выступал и публиковался. Но, думаю, полностью преодолеть глубинный страх перед репрессиями смог только после смерти Сталина, и именно в период между 1953-м и хрущевской оттепелью он сформировался как художественный критик в классическом понимании. По крайней мере, свои критические опусы второй половины 1940-х – начала 1950-х он считал «потоком разнотемных статей…». «Писал я скверно, газетно, не чураясь омерзительной фразеологии тех лет. Лишь несколько статей… любопытны сейчас как документы полемики этого времени»[7].

Важнейшим событием середины 1950-х Каменский считал выставку в ГМИИ картин Дрезденской галереи и совершенно правомерно видел в ней начало великих экспозиций второй половины XX века в нашей стране. Оказавшись в числе тех, кто после войны «принимал, развешивал и сопровождал экскурсоводческим лепетом эту экспозицию и ее сокровища»[8], он в начале 1955 года поглощен прощальной выставкой

> Андрей Гончаров. Портрет Александра Каменского. 1957. Холст, масло

Дрезденки, показанной в музее перед ее возвратом в ГДР. В одном из писем отца я нашел сатирическое описание атмосферы в залах, да и в целом ажиотажа вокруг экспозиции, билеты на которую распределяли через райисполкомы:

«… Массу времени, конечно, берет Дрезден, что, разумеется, не жалко. Сначала я ходил туда просто так, потом, когда это начало приобретать характер умственного запоя, стал писать статью о Дрездене для „Комсомолки“. Написал (по их заказу) четырехколонник, затем его безжалостно сократили до трехколонника, правда, полного, сверху донизу, набрали, сверстали и… послали для утверждения „наверх“. Там статья благополучно прозябает и поныне, вместе с четырьмя статьями „Сов. культуры“, которая, как может ты заметила, не опубликовала пока ни одной статьи о Др. Причина этого в том, что иные мудрецы находят неприличным излишний ажиотаж вокруг каких-то западных картин (что у нас своих нету, что ли?). Не знаю, кончится ли эта затяжная история благополучно, жаль, если все пойдет насмарку, статью я писал с любовью и радостью, и даже в изуродованном виде она кое-что хорошее сохранила...

Паломничество в Дрезден не ослабевает, в день музей посещает более 10 000 человек. На музейщиках уже лица нет, что будет к концу выставки, трудно себе представить. В залах – чистое метро, толпы, шум, духота несусветная, грязища, которую то и дело наносят. Но, конечно, все это искупается…

Разумеется, масса смешного. Многие люди впервые видят не только западную, но и вообще живопись, передать их восприятие невозможно. Обалдевшие смотрительницы несут ахинею. Например:

– Скажите, где Нора Элиасберг?[9]

– Висит в двадцать третьем зале. (Там Сикстина.)

– Где можно видеть Рембрандта?

– Рембрандт бывает в музее с часу до пяти, кроме выходных. (Спутала с Виппером.)

– Где „Еврейское кладбище“?

– Где-то за Дорогомиловским.

И т.д. и т.п.

Наивность и прямой идиотизм многих посетителей не поддаются описанию:

– Скажите, Рембрандт – это Рафаэль?

– Не понимаю, Рембрандт одной рукой поднимает бокал, другой держит жену за бок, чем же он писал картину?

– Скажите, правда, что „Венера“ Джорджоне – это вывеска для публичного дома?

– Я прошел все залы, видел французскую, немецкую, голландскую живопись, а куда же вы девали дрезденскую?

– Почему эта Мадонна босая? Тогда тоже был обувной кризис, как сейчас?

– А сейчас нет никакого обувного кризиса. Я сегодня купил желтые ботинки.

– Почем?

– За триста шестьдесят.

– Где?

– В ГУМе. (Все отворачиваются от Мадонны и разглядывают башмаки счастливца.)[10]»

В 1957 году в Центральном доме работников искусств прошла выставка картин

русских живописцев из частных собраний, одна из лучших выставок такого типа советской эпохи. Каменский высоко оценил нестандартность подхода организаторов, взявших на себя смелость сопоставить Серова и Бенуа, Левитана и Рериха, Васнецова и Бакста как «разнообразных творческих индивидуальностей», и получил обвинение со страниц газеты «Советская культура» в игнорировании принципа марксистско-ленинской эстетики о двух культурах, смешении живописи «реалистической демократической, обращенной к народу» и «чуждой народу, формалистической, эстетской, безыдейной». Упрек вызвало то, что основное внимание критика привлекли театрально-декорационные работы художников «Мира искусства». Рецензент возмущен, что Каменский назвал Александра Бенуа «тонким знатоком искусства, культуры, быта разных народов, многих веков», так как в глазах официозного советского искусствознания Бенуа был ни кем иным, как «идеалистом, космополитом и реакционером», а, например, Бакст – художником, «который, оформляя балеты, меньше всего считался с идейными замыслами спектаклей и даже просто с человеческой природой актеров, навязывая им нелепые костюмы, уродующие фигуру»[11].

Количество подобного рода статей росло. Оказавшись объектом гонений, Каменский не мог устроиться на работу и вплоть до начала «оттепели» был лишен возможности печататься. Реакцией на XXсъезд и началом «оттепели» в искусствознании стали две его статьи 1962 года: «Размышления у полотен советских художников» в «Новом мире», и «Пора разобраться!»[12] в газете «Московский художник». В этих статьях много общего, но есть и существенные отличия. «Пора разобраться!» посвящена двум важнейшим темам. Во-первых, большим переменам в советском искусстве, связанных с освобождением от пороков и извращений культа личности. Во-вторых, формированию нового стиля, «который, надо думать, уже в ближайшем будущем обретет окончательно ясные контуры и характерные черты». «Речь идет не о повторении старых образцов, скорее о принципиальной внутренней близости, о перекличке разных эпох революционного искусства.»[13] В этой статье он обозначает его как стиль «мужественной простоты» и прослеживает истоки вплоть до искусства революции, 1920 – начала 1930-х годов.

В статье «Размышления у полотен советских художников», яростная критика которой превысила объем самой статьи раз в сто, Каменский называет две главных проблемы современного советского искусства – культ личности как источник деформации представлений о правде и роль А. Герасимова, В. Ефанова, Н. Тоидзе, Д. Налбандяна и «других любителей парадных фейерверков», провозгласивших «„культовые“ полотна высшим достижением нашей живописи, образцом и примером для подражания»[14].

Он пишет монографии о Сергее Конёнкове, Мартиросе Сарьяне, Константине Коровине. Лидер непокорных московских критиков и идеолог молодых шестидесятников, Каменский становится одним из авторов развески выставки «30 лет МОСХа» (1962) в Центральном Манеже и ее общественным защитником. В ходе яростных дискуссий и поиска аргументов у него рождается термин «суровый стиль».

Сейчас, когда идет аналитическая обработка архива и передо мной выстраивается история отцовского сопротивления обстоятельствам, порой поражающим своей абсурдностью и глупостью, остается только удивляться, где он черпал силы, чтобы отбиваться от всех этих ядовитых стрел и доносов. Как он добивался от советской бюрократии уступок, как умудрялся высказывать мнение, шедшее в разрез с официальной идеологией? И при этом еще написал столько ярких книг и статей, и поныне не утративших актуальности!

Приведу несколько примеров.
В 1969 году в Софии вышла книга отца «Искусство гуманизма», посвященная классикам советского искусства. Наряду с Герасимовым, Дейнекой, Пименовым, автор позволил себе ввести в пантеон Фалька, Альтмана, Штеренберга, Шагала и Лентулова. По дипломатическим каналам советский Комитет по делам печати

передал болгарской стороне пожелание книгу не распространять, так как она «дает искаженное представление об истории советского изобразительного искусства, содержит теоретические ошибки». Болгарское издательство вынуждено запереть тираж на складе, отец не получил даже авторских экземпляров. Только двухлетняя переписка с комитетом и прямое обращение в ЦК КПСС привели к отмене запрета в начале 1970-х.

Тогда же, в начале 1970-х, Каменский вступил в переписку с Шагалом и начал собирать материал для книги о нем. Находить эти материалы было невероятно сложно. Львиная доля находилась в спецхранах библиотек и архивов, их не желали показывать. Публиковать статьи о Шагале было еще трудней, чем получать информацию о нем, художник был под полузапретом. На создание книги ушло почти 20 лет. Когда в 1984 году книга была закончена, Каменский стал искать издательство, которое бы взялось ее напечатать. Ни одно советское издательство по искусству предложение не приняло. Зато проявило инициативу французское Editions du Regard, в 1988 году издавшее книгу во Франции, а позднее и в Великобритании, Германии и США. Только из 600 страниц издатель без ведома автора оставил 200. Это было оскорблением! Но в наступивших перестроечных временах печать книги в СССР стала принципиально возможной. Договор подписало издательство «Советский художник». И отец решил переделать первоначальный вариант книги в расчете на отечественного читателя. Последние страницы он редактировал уже в больнице. Окончив работу над рукописью в 1992 году, он окончил и свой жизненный путь. Однако заклятье советской власти не было снято. Страна впала в кризис, издательство «Советский художник» закрылось, и книга ценой немалых усилий увидела свет только в 2005 году.

Очевидно, что деятельность Каменского-критика пришлась на трудные, переломные, роковые годы. Он вкусил сполна все горькие плоды критической карьеры, на его долю выпали гонения и беды. Поддерживал сначала Пластова, Сарьяна, Тышлера, Кончаловского, Фаворского, Фалька, затем художников «сурового стиля», затем «семидесятников». Побывал в шкуре космополита и формалиста. Но с искусством и художниками его связывала горячая и искренняя взаимная любовь. [ДИ]

[1] Рукопись курсовой работы (1943) // Архив семьи Каменских.
[2] Рукопись курсовой работы (1944) // Архив семьи Каменских.
[3] Выпускная характеристика, выданная студенту 5 курса Александру Каменскому. 1945 // Архив семьи Каменских.
[4] Каменский А. Новая работа Евгения Кибрика. Бюллетень АПН. Июль 1945 // Архив А. Каменского.
[5] За идейную чистоту советского искусствознания. Третья сессия общего собрания АХ СССР. 1948 // Архив А. Каменского.
[6] Жуков Н., Успенин Х., Шевцов И. Против критиков-антипатриотов в батальной живописи // Красная Звезда, 18 марта 1949 г.
[7] Из письма И.Л. Андронникову // Архив семьи Каменских.
[8] Каменский А.А. Проспект книги «Большой сезон». Письмо в издательство «Искусство» // Архив А. Каменского.
[9] Элиасберг Нора Ефимовна – сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, искусствовед, специалист по западно-европейскому искусству (прим. автора).
[10] Из письма Марьяне Ямпольской (М.Л. Ямпольская, филолог, соученица по ИФЛИ). 1955 // Архив семьи Каменских.
[11] Петров В. Сомнительные коррективы. По поводу статьи А. Каменского «О „живописности“ и „сценичности“» в журнале «Театр» № 9 за 1957 год // Советская культура. 12 ноября 1957 г.
[12] Каменский А. Пора разобраться! // «Московский художник», №1,1962
[13] Там же.
[14] Каменский А. Размышления у полотен советских художников // Новый мир, 1962, № 7. С. 194–195.

ЕВРЕИ НЕ ГАДАЮТ

Действие мифов Павла Пепперштейна разворачивается на фоне выдуманных городов, иных вселенных и новых политических режимов. Совладать с ходом мысли автора попыталась основательница телеграм-канала «Ты сегодня такой Пепперштейн» Яна Сидоркина в преддверии большой выставки художника в «Гараже».

Интервью: Яна Сидоркина

Яна Сидоркина: Каким тебе видится будущее?
Павел Пепперштейн: Это зависит от настроения, а также от физического и психического состояния, в котором я в данный момент пребываю.

ЯС: В прошлом веке, когда люди представляли наше время, оно ассоциировалось со звездолетами, коммунизмом и т.д. Некоторые из тех мечтателей дожили до наших дней и видят, что эти образы, мягко говоря, не соответствуют действительности.
ПП: Ну почему не соответствуют? Машины летают, люди тоже, даже животные летают. Про насекомых я вообще молчу! Я видел публикацию на тему того, что сбылось из ожиданий и прогнозов, а что нет. Я больше занимался темой далекого будущего и никогда не заглядывал в близкое, можно сказать, из суеверных соображений. Есть такое представление, что евреи не гадают. Не знаю, так это или нет, но я предпочитаю не гадать.

ЯС: В твоих видениях далекого будущего довольно много представителей искусства. Как будут обстоять дела с искусством или памятью о нем?
ПП: Я представляю себе будущее довольно долгим или необозримым, может быть, это будущее не человечества. Может, человечество исчезнет, и какие-то другие формы жизни разовьются взамен. Но, безусловно, такой феномен, как искусство, будет время от времени возникать. Если продлится жизнь, можно предположить, что все, что когда-либо было, так или иначе появится вновь, возможно, в слегка неузнаваемой форме.

Человек как рамка для ландшафта, Музей современного искусства «Гараж», 28 февраля – 2 июня

道

ЯС: Как все это уживается с твоим отвращением к новейшим технологиям?
ПП: Для меня разработка тем, связанных с далеким будущим, датируется в основном нулевыми годами. Именно тогда я целиком и полностью посвятил себя этой деятельности. Иногда я описываю будущее как контртехнологическое. Когда взамен версии прогресса, которая осуществляется сейчас, будет развиваться другая.
Не то чтобы я был оголтелым архаистом. Скорее, я адепт альтернативной линии прогресса.

ЯС: Мы видим, что некоторые твои предсказания сбылись. Например, проект «Нацсупрематизм» активно реализовывается, это видно по дизайну нового терминала аэропорта «Шереметьево» или по олимпийской форме сборной России.
ПП: Значит, какие-то элементы моих предложений были приняты. Я очень рад.

ЯС: Что подталкивает тебя делать предсказания?
ПП: Особое состояние, которое настраивает на предсказательный лад. Можно углубиться в тему техники и традиции предсказаний. Как, например, работала Дельфийская сивилла? Ее называли «лавропожирающей», и она изрыгала свои пророчества в состоянии глубокого транса. На полном серьезе я не занимаюсь никакими предсказаниями. Это бывают либо предложения, например, как «Нацсупрематизм», либо как «Город Россия», который также был предложением, упакованным в форму предсказания. Я предлагал построить новую столицу, но выглядело это как серия прорицаний и предвидений о будущих веках и жизни этого воображаемого города.

ЯС: Павел Викторович, как думаешь, в твоих фантазийных творениях содержатся еще какие-то проекты, которые могут осуществиться в реальности?
ПП: Полагаю, что в любой фантастической литературе или в искусстве рассыпаны идеи, которые можно использовать в реальности. Например, концепция безопасных самолетов, изложенная в моем рассказе «Безопасные самолеты». Однажды у меня развилась боязнь летать в самолетах, но сохранилось желание перемещаться по воздуху, так возникла альтернативная концепция развития авиационной индустрии. Идея в том, чтобы разделить двигательные конструкции и пассажирский отсек на два автономных объекта, соединенных по принципу буксира специальным тросом. В случае, если в двигательном отсеке случается поломка, трос механически отцепляется. Пассажирский отсек создан из желеобразного, прозрачного, но чрезвычайно прочного материала, пронизанного нанокапиллярами. Форма отсека меняется в полете, учитывая динамику воздушных потоков, но чаще всего отсек имеет форму веретенообразного облака. Оставшись в небе в одиночестве, отсек начинает барражировать, медленно опускаясь на землю. Его материал настолько вязок и прочен, что позволяет отсеку (т.н. «сопле») приземляться и в море, и на вершины гор. Даже если «сопливое облако» опускается на острые скалы, никакой горный пик не может проткнуть его, и все пассажиры невозмутимо дожидаются спасательного аппарата, который отбуксирует

< Павел Пепперштейн. Дао. Из серии «Философские категории». 2018. Холст, масло. Предоставлено автором

^ Карта мира. 2018. Холст, масло. Предоставлено автором

«облако». Я считаю, что это конструктивная идея, может быть взята на вооружение. Кроме абсолютной безопасности, полет в облаке гарантирует незабываемое эстетическое наслаждение: красота окружает летящего со всех сторон, возникает эффект скольжения в открытых небесах, что относится к категории «Блаженная мечта человечества».

Также, как я уже сказал, я выдвигал предложение построить новую столицу России – город Россия по аналогии с городом Бразилиа. Действительно, надо разгрузить нынешние столицы, превратив их в музейные пространства, сохраненные для приятной жизни и культурных мероприятий. Столицу предлагаю построить на полдороги между Москвой и Петербургом, это создаст диффузную зону между ними.

Есть также предложение о восстановлении храма Соломона в Иерусалиме. Это проект гигантского куба, наполненного морем: соединенного с Красным морем специальными трубами, куда могут заплывать рыбы, медузы, акулы и дельфины, поскольку древнее название храма Соломона – Море. Внутри куба может быть сакральное пространство в форме грота, где будут совершаться богослужения.

Есть также предложение установить на Луне часовню с чудотворной иконой внутри, которая обращена к Земле и оказывает свое целительное воздействие на всю планету. Мне кажется, это необходимо сделать. В настоящее время я побуждаю российское правительство и нашу космическую индустрию как можно скорее это осуществить.

Еще проект «Антенны для общения с умершими». Важная вещь, но, думаю, из более далекого будущего. Вообще, сейчас нас окружает слишком много неодушевленного, пора обратиться к живым, дышащим, растущим материалам, с которыми можно общаться. Жилища людей станут живыми организмами, с которыми человеческий организм будет находится в симбиозе, в диалоге. Мой друг, известный ученый Владимир Куликов из Санкт-Петербурга, продуктивно занимается темой биогорода, наполненного живыми материалами. Мы часто беседовали с ним, и эти беседы вдохновили меня на разные размышления.

ЯС: Какие ты сам предпринимаешь шаги на пути к осуществлению этих идей?
ПП: Моя функция описательная, я могу только забрасывать в коллективное сознание какие-то образы, которые будут прорастать и тем самым способствовать реализации этих проектов.

ЯС: На выставке в «Гараже» будут представлены подобные проекты?
ПП: Эта выставка не пересекается с темой предсказаний. Точнее, пересекается, но очень опосредованно. Впрочем, не буду рассказывать подробно, не хочу нарушать эффект сюрприза. [ДИ]

Текст:
Дмитрий
Галкин

НОВОЕ СОСТОЯНИЕ ЖИВОГО

На выставке в Перми художники создают мир «постчеловеков» из программируемой первоматерии.

Команда Наили Алахвердиевой в музее PERMM и Дмитрий Булатов как приглашенный куратор сделали региональный проект международного уровня: тонкий, глубокий, продуманный, остроумный, гурманский, насыщенный игрой и поэтикой. Дмитрий Булатов – один из самых авторитетных экспертов во все еще экзотической области современного искусства Art&Science. Работы, представленные на выставке, так или иначе основаны на передовых научных и технологических разработках в области больших данных, робототехники, микробиологии, биомедицины, астрономии и др. Однако художники каждый раз смело обыгрывают научный материал в различных культурных и философских контекстах, создавая паранаучный дискурс с элементами мифологии, археологии медиа, парапсихологии, современной философии.

Булатов умеет поэтизировать саму экспозицию. Любит он, например, метафорику (и сам опыт) разноуровневого пространства – переходы, вознесения, трансценденции, концептуальные сдвиги. Одна из его недавних выставок «Умри и обновись!» (2016) в центре современного искусства «Лажня» в Гданьске обыгрывала на двух этажах свое название: зритель «умирал» на первом и «обновлялся» на втором. «Новое состояние живого» устроено в том же духе. На первом этаже довольно непростого пространства музея PERMM зрителей встречает материальное «дно бытия», «первичная материя» – исходники, первородные силы, шевеления и намеки на мироздание. Здесь сосредоточена основная поэтика глубины deep media (глубоких медиа), на которых содержательно сконцентрирован выставочный проект.

В инсталляции Адама Брауна «Истоки жизни» (2010–2018) прямо у входа в экспозицию искрит и бурлит варево, которое должно стать правеществом, первичным биологическим бульоном. Художник воспроизводит в реальном времени знаменитый физико-химический эксперимент Миллера-Юри по моделированию условий зарождения биологической жизни на Земле – синтез органических аминокислот из неорганических молекул. Вполне может случиться, что экспериментальная машина Брауна окажется богаче по результатам синтеза, и в Перми возникнет начало новой жизни, не случившееся миллиарды лет назад.

Пока кипит первородный бульон, вокруг него работают силы гравитации. Сверить свой жизненный путь с мирозданием можно по примитивному компасу «Гем» (2016), созданному скандинавской художницей Сесилией Йонссон (Швеция/Норвегия). Норвежский кузнец помог ей выковать железную стрелку компаса из металла, полученного путем выделения железа из плаценты, собранной в родильных домах (железо служит для передачи кислорода от матери к плоду). А неподалеку одинокий гравитационный робот-холостяк ищет совершенный баланс камней, уложенных на качающейся стальной плите. Неумолимую гравитацию визуализирует хрупкая балансирующая машина «Массы» (2016), созданная немецкой арт-группой Quadrature под впечатлением от астрономических наблюдений в Европейской южной обсерватории.

На втором этаже экспозиции острее ощущается авторский космологический замысел – «первичная материя» внизу становится «открытыми телами» наверху. Драматургия сводится к нарративу постчеловеческого

PERMM,
до 17 февраля

<
Адам
У. Браун,
Роберт Рут-
Бернстайн
(США). Истоки
жизни. 2015.
Инсталляция
Фото: Адам У.
Браун

Ральф Беккер
(Германия).
Мираж. 2014.
Проекцион-
ная оптиче-
ская система
Фото: Джина
Фолли

>
Дмитрий
Морозов /
::vtol::. Melt.
2018. Роботи-
зированный
проектор,
использую-
щий оптиче-
ские свойства
самомодифи-
цирующейся
линзы на
основе раз-
личных агре-
гатных состоя-
ний воды.
Фото:
Дмитрий
Морозов /
::vtol::

Cod.Act
(Швейцария).
ϖTon/2. 2017.
Звуковая
скульптура,
имитация
змеи, кусаю-
щей себя
за хвост
Фото: Нико-
лай Кириллов

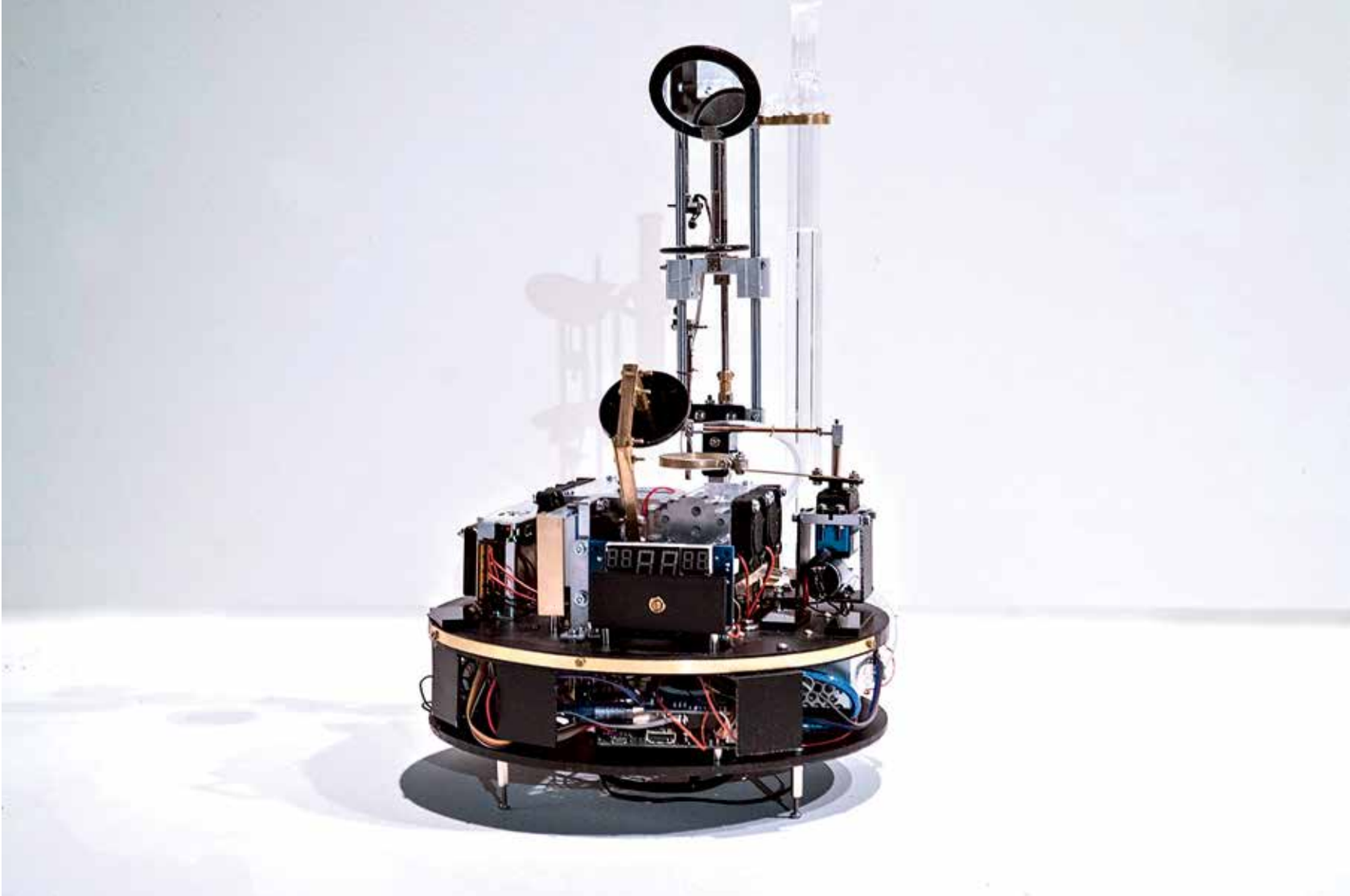
или постантропоцентрического бытия. Суть его в том, что тело человека – не данность. «Открытые тела» есть инварианты перепрограммируемой «первичной материи», и человек лишь один из них. Но как тогда быть с человеком-автором экспозиции, белковым куратором? Зачем он пытается увлечь нас неантропоцентрической романтикой? В этом безусловно есть веселая ирония, намек на то, что куратор мог бы и сам выступить в небелковом постчеловеческом обличье.

Как это возможно – рассказывают работы. Куратора можно поискать среди незнакомцев, образы которых восстанавливает из мусорной ДНК американка Хизер Дьюи-Хагборг в «Образах незнакомцев» (2012–2013). Художница собирает генетические следы (слюна, волосы и др.) в обычном мусоре, с помощью специального алгоритма восстанавливает образ хозяина ДНК и распечатывает его маску на 3D-принтере. В логике Хагборг к поиску такого куратора-незнакомца вполне могут подключиться и компетентные органы (в роли сокураторов, конечно).

Вместо белкового создателя выставки мог бы выступить и «организм» из инсталляции «Моясвязь» (2013) Саши Спачал, Мирян Швагели и Анила Подгорника (Словения). В «аппарате межвидовой связи» человек участвует в межвидовой коммуникации с грибницей: нужно забраться в капсулу, напоминающую камеру МРТ, со специальными датчиками. Эмоционально-физиологический контакт работает так: сигнал сердечного ритма проходит через грибницу и в обработанном виде возвращается человеку в виде звуков, вибраций и световых импульсов. Реакция на эту стимуляцию меняет сердечный ритм, начиная новый цикл. Такая неантропоцентрическая расстановка с грибами совершенно точно сможет генерировать интересные концепты и решения для современного искусства.

Если же мобилизовать нечеловеческих агентов, то подойдут работы из мира «открытых тел» «Город 0» (2018) группы «Куда бегут собаки» из Екатеринбурга и «ϖTON/2» (2017) швейцарского дуэта Cod.Act. Эти автономные машины функционируют безо всякой претензии на интерактивность и участие. Постапокалиптические лифты «Город 0» лишь передают друг другу пустоту из открывающихся на случайных этажах дверей. Электроакустический питон «ϖTON/2» извивается посреди экспозиции, производя нечеловеческую музыку и хореографию.

Проект «Новое состояние живого» настолько убедительный, что к нему нельзя не придраться. И он, конечно, наводит на разные скептические размышления. С одной стороны, идея и концепция слишком сосредоточены вокруг наивного технологического креационизма. Вроде бы вместо всемогущего Бога теперь у нас «постчеловеки» и их конструкции из программируемой первоматерии, которые подошли к точке радикальной трансформации мира. И это даже не «кот в мешке», а тот случай, когда вы гоните гуманизм за дверь, а он возвращается через окно, да еще вместе с креационизмом. С другой стороны, глубокие научные и концептуальные основания, поэтическая сложность и необычность самих объектов технологического искусства делают выставку скорее пиршеством для гурманов и подготовленной аудитории. Впрочем, выставка сопровождается отличной образовательной программой, которая, может, и не объяснит все, но точно увлечет и озадачит еще сильнее. [ДИ]



Текст:
Сергей
Гуськов

ИВАН НИКОЛАЕВ

Все видели работы этого художника, но не все знали его имя. Пора это менять.

Иван Николаев играет с цветом. Отсюда часто возникающие в описании творчества художника определения «русский Дэвид Хокни» и «русский Рон Китай». Важно понимать, что яркие, кричащие картины – не про него. Все цвета вписаны в логику нарратива той или иной картины, они никогда не превышают сюжетной необходимости. При этом, когда смотришь на них, ощущаешь, что он наблюдает мир совсем не так, как его принято видеть и изображать. По сути, художник показал, что мир вокруг нас наполнен разнообразием оттенков. Искусство Николаева жизнерадостное, хотя среди сюжетов встречаются похороны, массовая драка или «монументальный» умирающий бомж. Впрочем, в своей оформительской работе Николаев делал и крайне депрессивные вещи, свидетельство чему – убранство станции метро Достоевская.

Внук Зинаиды Серебряковой по материнской линии известен широкой публике больше как монументалист. Кроме Достоевской, он оформил станции метро Боровицкую и Отрадное. Его росписи появлялись в кафе, домах культуры, банкетных залах гостиницы «Националь» и православных храмах.

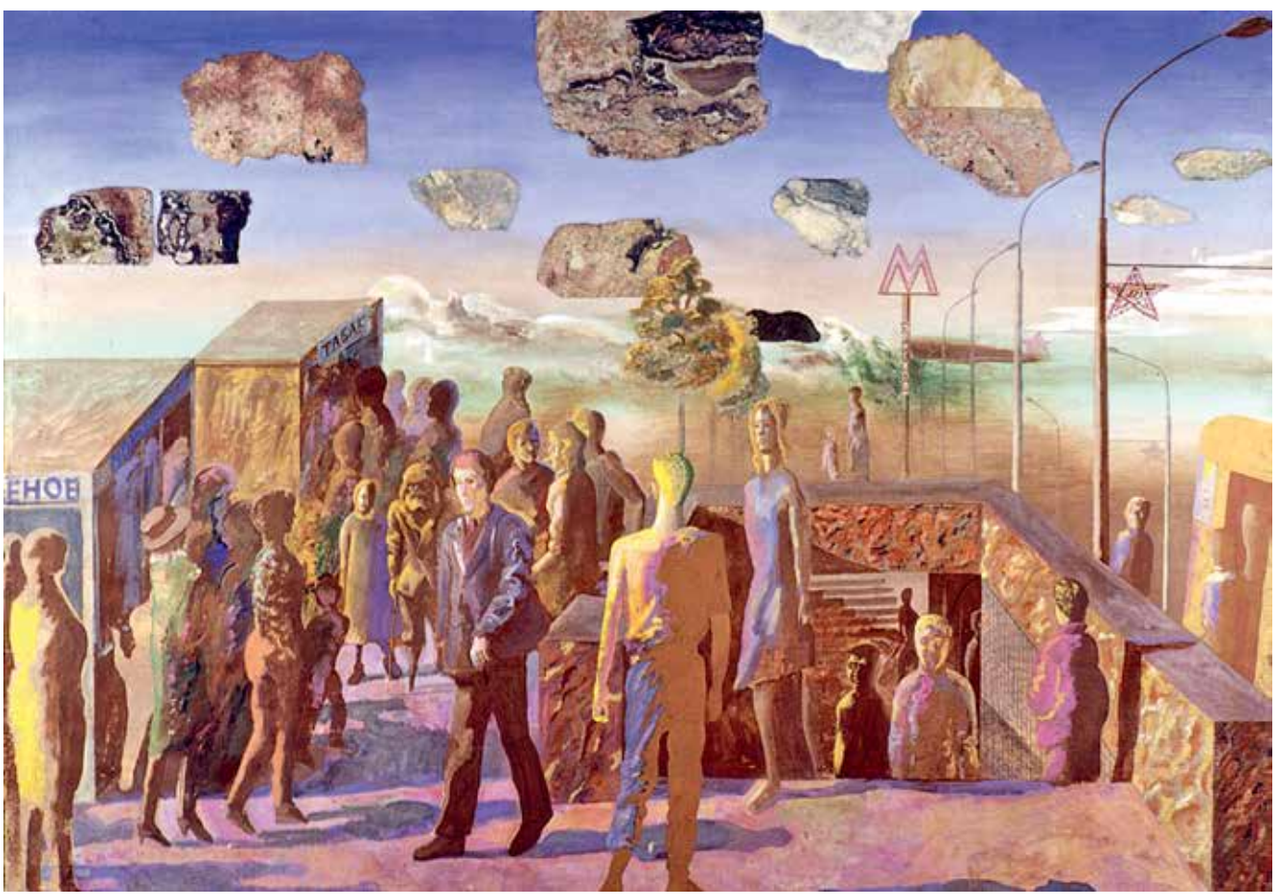
В 1980-м в выставочном зале на Беговой состоялась первая персональная выставка Николаева. С тех пор в неофициальной среде возник интерес к странному художнику, который то ли «наш», то ли «советский». Эта последняя двусмысленность сыграла злую шутку с автором, который, по выражению Юрия Альберта, «провалился между официальным и неофициальным искусством». С одной стороны, его признавали. В пресс-релизе ГТГ довольно точно написано, что Николаев – «художник-экспериментатор, знакомство с творчеством которого необходимо для понимания современного российского искусства». Это мнение не только музея, но и большинства специалистов. С другой стороны, институционально Николаев продолжал быть вписанным в структуры МОСХа, которые за последние три десятилетия все больше маргинализировались. Соответственно, и сам художник со временем выпал из поля зрения. Об этом свидетельствует и последняя персональная выставка Николаева в Доме художника на Кузнецком мосту (2016), которая для профессиональной прессы прошла незамеченной, а выпущенный каталог распространялся неизвестно где.

И вот наконец признание. В 78 лет Иван Николаев удостоился персональной выставки, к слову, гораздо менее объемной, чем на Кузнецком, всего в одном зале для спецпроектов, зато в Третьяковской галерее. Показаны ключевые работы. Три произведения приобретены в коллекцию ГТГ (до этого художник не был представлен в собрании музея), еще две «забронированы» до появления спонсора. Издан каталог, с дистрибуцией которого проблем не будет.

Главные произведения на выставке – те самые, которые ГТГ собирается купить в будущем, – «Свадьба у Александровского сада» (1987) и «Похороны» (1988). Обе написаны на пике творчества Николаева. В обеих содержатся характерные моменты: заходящая на рамы роспись и намеренный примитивизм. Однако Третьяковка сделала упор на другой работе – инсталляции «Гибель Попкова» 1978 года. Как известно, советский художник и график

Новая Третьяковка, до 24 февраля

19 87


ТАКСИ

Виктор Попков погиб от выстрела инкассатора, которого попросил подвезти. Место события полностью воспроизведено Николаевым: фрагмент проезжей части, тротуар, урна, дерево, две фигуры в автомобиле и выстрел. Трагическое событие передано в несколько примитивистском стиле, что превращает его в фантасмагорию.

На выставке стоит обратить внимание еще на пару работ, в которые художник добавил элементы, связанные с его оформительской деятельностью. Например, на картину «Вечер в Черемушках» (1974) он приклеил мраморные облака. А на работе 1970-х «В метро» несколько изображенных элементов убранства станции «вылезают» из плоскости в виде настоящей лепнины.

Новое открытие Ивана Николаева – важное событие. Особенно в контексте все более усиливающегося процесса переосмысления и перекартографирования российской художественной сцены XX века. Появилась надежда, что не одни искусствоведы будут жить со знанием о живописи Николаева, его графики и «одной из первых в отечественном искусстве инсталляции». Завтрашняя история искусства будет сильно отличаться от сегодняшней. [ДИ]

<

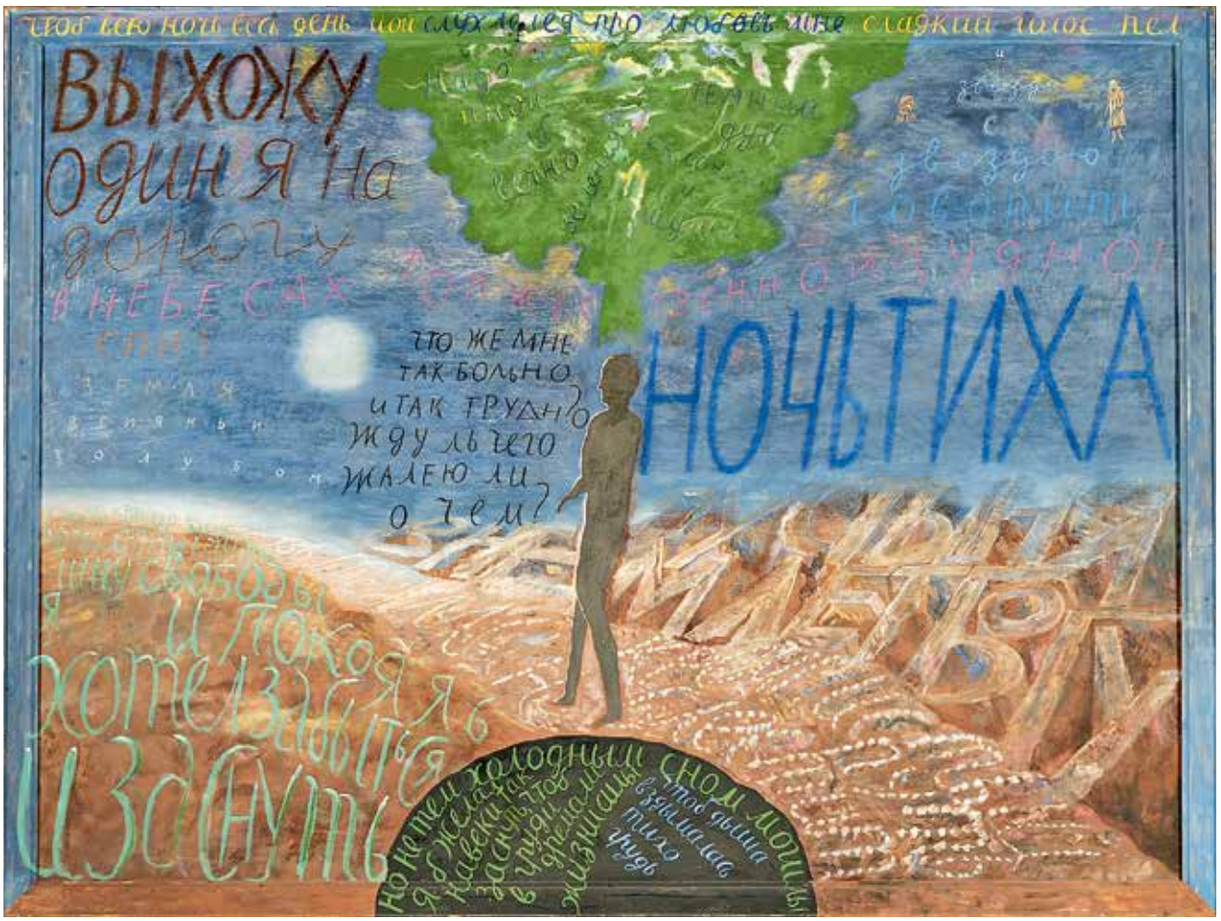
Иван Николаев. Свадьба у Александровского сада. 1987. Оргалит, паволока, левкас, темпера. Собственность автора

Вечер в Черемушках. 1974. Оргалит, паволока, левкас, темпера, мрамор. Собственность автора

>

Выхожу один я на дорогу (Памяти М.Ю. Лермонтова). 1986. Оргалит, паволока, темпера. Государственный Русский музей

Свадьба в Черемушках. 1975. Плита, бумага, темпера, масло. Собственность автора. Фото предоставлены ГТГ


ВЫХОЖУ
ОДИНЯ НА
ДОРОГУ
НОЧЬ ТИХА
ЧТО ЖЕ МНЕ
ТАК БОЛЬНО
И ТАК ГРУДНО
ЖДУ ЛИ ЧЕГО
ЖАЛЕЮ ЛИ
О ЧЕМ?

Текст:
Нина
Березницкая

НОВЫЙ ПЕЙЗАЖ

Новая волна российской фотографии как примирение с реальностью.

Выставка, стартовавшая в Екатеринбурге силами Ельцин Центра, добралась до Москвы через Пермь, Тюмень, Красноярск – в последнем она размещалась на синих стенах, оставшихся после проекта ММОМА «Где я буду». Синий особенно идет фотографии как предмету искусства.

Проект кураторов Петра Антонова и Анастасии Цайдер, которые также участвуют в выставке – самоорганизация дружеского круга фотографов, занятых изучением повседневности. Проект задуман как передвижной, масштабируемый и за год обрел зрителей и критику, позволяя говорить если не о жанре, то о движении. Московская редакция уточняет впечатления от проекта.

Современная российская авторская фотография маргинализована и оказалась там же, где большая часть современного искусства – в котле с варевом по собственному рецепту. Фотогалереи работают, фотобиеннале каждый год проходят, как с белых яблонь дым, но профильные печатные издания на русском языке закрыты, и функции медиуму оставлены скорее прикладные. Конкуренция изображений в потоке повышает общую визуальную грамотность, и это хорошо. По словам кураторов – «изображение, у которого нет открытого ключа для понимания, вызывает интерес из-за переизбытка изображений „понятных“ и желающих понравиться». Зритель предпочтет странное известному, если выучен визуальный словарь.

Пейзаж в проекте понимают как пространство и одновременно язык его описания. Исследования постиндустриального мира стали популярны в первой половине 2000-х, когда появилась дистанция и энергия на осмысление того, что осталось от прошлого века. Нечеловеческий масштаб индустриального наследия требует отстраненного взгляда и отхода. Муравью не обозреть человека, который его раздавил, художнику тоже приходится настраивать оптику.

Визуальное в новом пейзаже спорит с логоцентричным.

Странное в фотографии пейзажа возникает разными путями. Это равновесие неравнозначных элементов в работах Петра Антонова, интересных еще и названием – перечислением всего, что вошло в кадр: «Исторические здания, три вида лестниц, деревья, фигуры людей, осветительная мачта (также: лотки с мороженым и сувенирами, различные ограждения…), 2011». На первый взгляд тавтологичный, такой ход подчеркивает авторский взгляд, стремящийся к беспристрастности нейросети, изучающей человечество по его следам в пространстве.

В серии «Поверхность Сибири» Лизы Фактор (2001) дорожные знаки становятся иероглифами: главная дорога, уверенно обозначенная, затоплена, из-под воды торчат половина грузовика и другие железные конструкции. Многометровая толща голубого льда на соседнем снимке поглощает взгляд, не оставляя ни малейшего шанса рукотворным знакам в этой точке пространства когда-либо обозначить нечто реальное.

Валерий Нистратов единственный представлен в формате ч/б. Фотограф методично фиксировал надвигающуюся на его дом стройку со всем ее ужасом и красотой («Документы природы», 2008–2011).

Серия Сергея Новикова Grassroots (2012–2017), посвященная любительскомуфутболу, в «Екатерине» выставлена в отдельной

Фонд культуры «Екатерина», до 24 марта

комнате (в Екатеринбурге лайтбоксы организовывали центр экспозиции). Вынужденная камерность дала новый ритм: от входа видны футбольные поля с вертикальными доминантами – ТЭЦ, храмы, высотки, с противоположной стороны у работ словно одна линия горизонта.

Работы Максима Шера вызывают наиболее эмоциональную реакцию зрителей (кроме любителей футбола). В каждом городе находились те, кто абсолютно точно узнавал место, вписанное в квадрат снимка серии «Палимпсесты» (2010–2017). В Екатеринбурге в одной из работ определили Нижний Новгород, в Тюмени – Махачкалу, Красноярске – Приморье.

Александр Гронский в «Меньше единицы» показал места, где плотность населения меньше одного человека на км^2. Никого из этих людей нет, но их следы не вполне пропорциональны плотности и отличаются от более обжитых пространств количеством вмешательства.

Более обжитое пространство в работах Анастасии Цайдер, исследовательницы тонких материй. Она обобщает соотношение урбанистического и природного в типичном городском пейзаже, констатируя безусловное превосходство последнего в серии «Аркадия» (2016–2017), счастливой стране панельных многоэтажек, утонувших в тополях, залитых золотым невечерним светом. Проектом Цайдер выставка завершается, но эта нота отнюдь не оптимистичная. На красоту победившей природы некому будет смотреть.

Как объект искусства фотография говорит не только об изображенном, но постоянно уточняет рамки и возможности медиума. Фотография возникла во время первой волны урбанизации и сопровождавшего ее глубокого кризиса истины (по А. Руйе). Кризис истины привел к кризису языков описания реальности, в том числе визуального. Фотографы «Нового пейзажа» дают голос бессловесному пространству и безъязыкому его обитателю, исследуя их с дотошностью криминалистов, чтобы жертва получила возможность рассказать с их помощью о конце своего жизненного пути. Нынешний кризис мог бы породить новый медиум, соответствующий моменту, но его время еще не настало.

«Новый пейзаж» негромко констатирует незаметно случившийся апокалипсис. Не вполне новые снимки мест, уже ставших историей – стройки завершены, дороги размыты, деревни брошены. Тотальный палимпсест порос новыми слоями. Человек, когда-то построивший разрушенное, как мерка масштаба, есть только в работах Антонова и Новикова, но поиск его места, рамок и возможностей остается главным для всех. [ДИ]

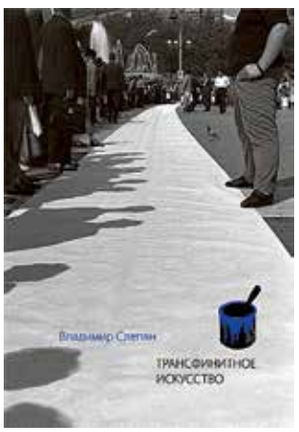
<
Александр Гронский. Меньше единицы. 2008

Лиза Фактор. Поверхность Сибири. 2001

>
Анастасия Цайдер. Аркадия. 2016

Петр Антонов. Деревья, автомобили, фигуры людей, различные типы ограждений. 2011

КНИЖНАЯ ПОЛКА СЕРГЕЯ ПОПОВА

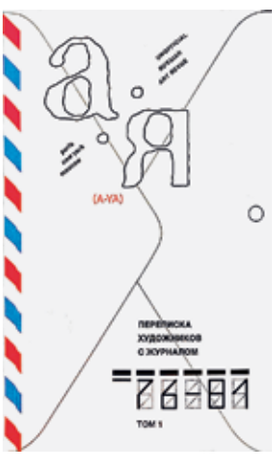


Владимир Слепян.
ТРАНСФИНИТНАЯ ЖИВОПИСЬ.
М., Grundrisse, 2018
Тонкая, эстетски изданная книга впервые контекстуализирует деятельность Владимира Слепяна, загадочной фигуры оттепельной художественной сцены. Информации о нем мало: самый ранний эмигрант среди неофициальных художников; после нескольких лет творчества в Париже отказался от живописи; известно всего три его картины, о прочих – лишь сведения, например, их фрагменты на фотографиях.
По большому счету вся биография реконструируется из фотографий, а также из опубликованных в книге воспоминаний художников Злотникова и Шелковского, общавшихся с ним и в юности, и в Париже, нескольких кратких исследований (Евгении Кикодзе, составителя этой книги, Жан-Пьера Сальгаса и Марии-Жосеп Балсак), которые вводят его в контекст авангардной литературы и театральной сцены Франции. С литературой и театром – так же, как и с изобразительным искусством: одна-две публикации, одна-две постановки. И больше ничего. Шелковский подытоживает в письме Злотникову: «На мой взгляд, этот эксперимент, построенный на гордыне духа, был неудачей». Слепян – образец судьбы творца, не состоявшегося по всем направлениям. Искать тому причины личного или общественного характера – дело исследователя, дело издателя – найти и сложить воедино все необходимые тексты. В центре книги – манифест Слепяна «Трансфинитная живопись», который наукообразным языком описывает новаторский для Франции начала 1960-х метод абстрактной живописи. Вооруженный этим методом, художник создает многометровые полотна в ходе перформансов в Париже и Барселоне. Они также сохранились только на фотографиях, некоторые публикуются впервые. В историю нашего искусства они не вписываются совсем, скорее это маргиналии искусства европейского. Тем поучительней читать о них сегодня, когда темы национальной изоляции и интернационального присутствия вновь столь остры.

Владимир Сальников.
ПИКАССО О НАС НЕ СЛЫШАЛ. РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСТОЧНИКАХ И СОСТАВНЫХ ЧАСТЯХ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ИСКУССТВА.
М., Музей современного искусства «Гараж», 2018
Первая книга в рамках грантовой программы «ГАРАЖ.txt», которая финансирует и готовит к изданию новые исследования о современном отечественном искусстве. Для «первой ласточки» сделано исключение – это сборник текстов умершего в 2015 году художника и теоретика искусства Владимира Сальникова, составленный Ириной Горловой и Виктором Мизиано при участии вдовы Сальникова Нины Котел. Для «Гаража», выступающего издателем «Художественного журнала», это логичный шаг, поскольку большинство статей в сборнике публиковалось на страницах ХЖ (лишь две – в журналах «Искусство кино» и «Цифровой жук»). Однако собранные вместе и расположенные по логике составителей (а не по хронологии), они производят иное впечатление – спокойного, взвешенного и достаточно последовательного размышления о малоизвестных или недостаточно описанных аспектах позднесоветского и постсоветского искусства. Понятие «советский» для Сальникова было важным. Авторская трактовка позволяет снять традиционное противостояние между «официальным» и «неофициальным» искусством и даже между «авангардным» и «традиционным», основанным на критериях мастерства. Биография

автора ненавязчиво переплетается с событийным рядом советской и постсоветской современности – кстати, из первой во вторую Сальников одним из немногих переместился вполне органично, сразу занявшись новаторскими техниками, в частности, видео и перформансом. Наиболее поучительна статья «Превратности метода», в которой противоречия авангардов и социалистического реализма объясняются неожиданно – через эволюцию методов, среди которых Сальников ищет «истинный». В итоге приходит к очевидному для художника выводу: «Невозможно спроектировать „Черный квадрат". Невозможно решить стать Малевичем. „Черные квадраты" сами находят своих Малевичей и проектируют их». Стоит напомнить, что ретроспектива Сальникова, к которой и был приурочен выход книги, проходила в ММОМА одновременно с ретроспективой Кабакова в ГТГ: в том же тексте обсуждается, что «в будущее возьмут не всех», но главное – предпринимается попытка объяснения, почему.

ПЕРЕПИСКА ХУДОЖНИКОВ С ЖУРНАЛОМ «А – Я». *М., НЛО, 2019. Том 1 – 1976–1981. Том 2 – 1982–2001*
Два основательных тома, содержащих около 1400 страниц текстов писем, – важная книга о современном отечественном искусстве. Ее готовил к изданию на протяжении нескольких лет Игорь Шелковский, художник и «вынужденный» главный редактор журнала о неофициальном русском искусстве, который выходил с 1979 по 1986 год во Франции. Книга подводит итог всему множеству легенд и фактов вокруг журнала, который изменил вектор истории нашего искусства – последнее теперь представляется несомненным. Начинается переписка с выезда Шелковского за границу в 1976 году, а завершается серединой 1990-х – разговоры вокруг журнала не ограничиваются годами его выпуска. Значение этих двух томов трудно переоценить. Дело не только в огромном количестве неизвестных ранее фактов, связей и восстановлении контекста, а прежде всего в том, что все участники событий (кроме нескольких отказавшихся дать разрешение на публикацию своих писем) получили свой голос. Читатель впервые узнает столько

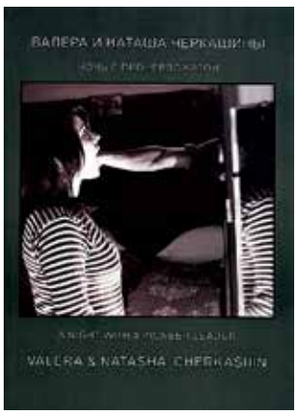


беспристрастных свидетельств – с учетом того, что все мемуары можно (и нужно) считать текстами пристрастными, искажающими действительность. Описания переносят нас в то время: с каким трудом передавались материалы для журнала, как велась слежка за художниками, но также – что художники думали и говорили друг о друге, кто с кем скандалил, как делались выставки неофициального искусства, как шла подготовка к эмиграции и как в эмиграции устроен быт (Шелковский о своей жизни через год после эмиграции: «Я как будто всю жизнь был горбатый и сейчас лишь начинаю понемногу разгибаться»). Все это часто скороговоркой (потому что всегда не хватает времени на письма), но результат – смесь добротного шпионского детектива и эпической саги. Некоторые письма можно смело разбирать на цитаты, но важно, чтобы с этими цитатами работали исследователи, у которых теперь никак не меньше трудов, чем у составителя этих томов.

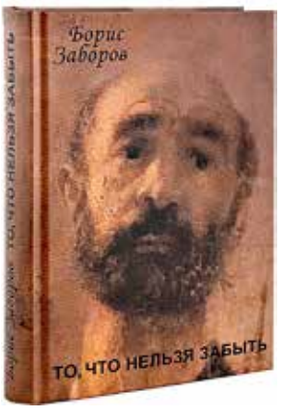
Игорь Шелковский. **«ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ».** *М., Грин Принт, 2018*
Параллельно с «Перепиской художников…» Шелковский подготовил к изданию сборник собственных статей, выходивших в разные годы в газетах и журналах, по большей части в эмиграции («Русская

мысль»). Впрочем, отдельную часть книги составили ранее не публиковавшиеся тексты. Статьи, рассказывающие о ходе издания и судьбе журнала «А – Я», главным редактором которого Шелковский был с момента его основания, также собраны в особый раздел. Соединенные в одной книге, тексты открывают нам Шелковского как незаурядного публициста – что особенно показательно в сравнении с другими художниками его поколения: парадоксально, но получается, что никто из них, даже имея ясную политическую позицию, не высказывал ее в текстах для публикации в прессе. На этих страницах Шелковский – полемист, критик, даже политолог; но прежде всего – старающийся быть беспристрастным и этически безупречным разумный человек, который оказался в эпицентре споров и конфликтов по самым разным вопросам. Русский национализм и наследие Сталина, кавказский терроризм и резкая оценка Солженицына –

эти темы, как и многие другие, описаны им весьма точно, взвешенно и спокойно. Такой текст, как «Сталин – скука, серость и страх» должен был бы войти в школьные учебники по истории. Некоторые тексты интересны только как свидетельства ушедших лет, хотя и это важно. Но иные формулировки изумляют: опубликованная два десятилетия назад статья, заглавие которой стало названием книги, поражает сейчас прямотой и правотой даже более, чем тогда, когда она была написана.



Валера и Наташа Черкашины.
НОЧЬ С ПИОНЕРВОЖАТОЙ. АКЦИИ, ХЭППЕНИНГИ, АРТ-ПЕРФОРМАНСЫ И ИДЕИ. 1962–2015. *М., Музей Метрополитен Черкашиных, 2018*
Книга, изданная художниками, призвана увековечить их деятельность. Я всегда с подозрением отношусь к такого рода селф-мемориалам, но в данном случае жанр полностью оправдан: Черкашины давно и последовательно работают с саморепрезентацией, и даже с учетом знакомства с отдельными акциями и их документацией, полное собрание, да еще в увесистом томе альбомного формата, впечатляет. В книге много самоописаний и редкие тексты искусствоведов (Михаила Сидлина, Маттео Бертеле), но, хотя они и расположены по хронологии, общему замыслу недостает структуры – будто в ход шло все когда-либо написанное. Но в первую очередь это фотодокументация акций, а не издание текстов. В этом плане хватает интересных страниц, объяснимых странным положением Черкашиных в русском искусстве. Они воспринимаются прежде всего как фотографы – возможно, в результате выхода этого тома их стоит начать воспринимать как интуитивных перформеров, в духе ленинградской «новой волны» превращавших свою жизнь в искусство (о чем Черкашин возвещает во вступительной статье). Но у Валеры другой генезис: сам он из Харькова, в ранние годы находился под влиянием Бориса Михайлова и принимал участие в его съемках. Харьковский след чувствуется во всей его биографии – через Ленинград в Москву – и несет оттенки веселья, гедонизма и разудалости. Языком Черкашиных можно говорить о вполне серьезных вещах дурашливо и необязательно, как бы между делом – почему бы не быть такой позиции в отечественном акционизме, особенно если она впечатляюще документирована?



Борис Заборов.
«ТО, ЧТО НЕЛЬЗЯ ЗАБЫТЬ».
СПб. Вита Нова, 2018
Российские художники поколения Заборова (1935 г.р.), кто хотел, давно написали и издали мемуары. Но Заборов никогда и не числился российским – Википедия обозначает его «белорусским и французским» художником. Тем не менее его образование и становление как художника связано с Ленинградом и Москвой. Заборов оформлял спектакли – на страницах воспоминаний Петр Фоменко, с которым он начинал работать, – а также вращался в среде столичных неофициальных художников. Однако по части общения с ними Заборов скуп: Кабаков с Булатовым промелькнут по одному разу как стаффажные персонажи, с Целковым где-то была распита бутылка, с Куперманом поделен галерист, уже в Париже, в эмиграции. Больше никто из интересных современников не возникает: Заборов работает словно в вакууме, меняются только ландшафты. Читателю решительно нечего узнать из книги о времени, кроме общих вещей, например, что в Советском Союзе притесняли художников. Немного оживляют фрагменты, связанные с войной, однако воспоминания автора, которому не было десяти лет, возможно, и являются тем, что ему нельзя забыть, но явно не тем, чего ищет читатель. Книга написана гладким и лишенным литературных достоинств стилем, зато не без пафоса и высокопарной пошлости: «…если Творец продлит все же эксперимент „земля – люди“, и катастрофы не произойдет… то предвосхищение будущего мира столь ясно в моих предощущениях, что я счел нелишним их записать». Много места занимают разговоры с парижскими галеристами, обсуждения, как и в какие музеи попали работы Заборова – сбылась мечта, автопортрет висит в Уффици! – но и они однообразны и скучны. Если учесть, что в Белоруссии художника чествуют едва ни как первого среди живущих, то эта книга весьма показательна, чтобы почувствовать разницу между культурной средой этой страны и соседних. [ДИ]

Департамент культуры города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

Борис Юхананов

СВЕРЛИЙЦЫ

Оперный сериал в пяти вечерах и шести композиторах

золотая маска
российская национальная театральная премия и фестиваль

Лауреат премии «Золотая Маска»-2016 в номинации «Лучшая работа художника по костюмам в музыкальном театре» Анастасия Нефёдова

100.1 FM Серебряный дождь с 1995 года
Генеральный радиопартнер Электротеатра Станиславский

18+

20, 21, 24, 25, 28 февраля, 1, 4, 5, 8, 9 марта. Начало в 20:00

Режиссер-постановщик, автор либретто: Борис Юхананов
Композиторы: Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Алексей Сюмак, Сергей Невский, Алексей Сысоев, Владимир Раннев
Дирижер: Филипп Чижевский

Исполнители: вокальный ансамбль N'Caged Арины Зверевой, ансамбль Questa Musica под руководством Марии Грилихес, Московский Ансамбль Современной Музыки
Художник-постановщик: Степан Лукьянов

Художник по костюмам: Анастасия Нефёдова
Художник по свету: Евгений Виноградов
Хореограф: Андрей Кузнецов-Вечеслов

Адрес: ул. Тверская, 23
Кассы: +7 495 699 72 24

ФОНД ПОДДЕРЖКИ И РАЗВИТИЯ ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ · ДИАЛОГ ИСКУССТВ · Яндекс Афиша · телеканал Москва 24 · Афиша vashdosug.ru · СИНЕ ФАНТОМ

www.electrotheatre.ru

Дизайн: Степан Лукьянов. Фото: Андрей Безукладников

SUMMARY

PROCESS

10 Previews. Museum
16 Previews. Theater
18 They Can Do Without Me. Nina Bereznitskaya in conversation with Inna Bazhenova
24 Anderson's Tales. Alexandra Rudyk
30 Mood Board. Pavel Otdel'nov

THEME: RECREATIONAL FUTUROLOGY

34 Cultural Identity Providers. Boris Groys
36 Professing Conservatism. Il'dar Galeev
38 The Place for Art. Alexandra Volodina
43 The Tail Is Wagging the Dog. Sergey Guskov
46 The Victory of Elasticity. Sergey Guskov
49 To Keep One's Word. To Modernism! Ilya Samorukov
56 Diffusion Will Progress. Kirill Svetlyakov
60 Reality is the Real Question. Il'dar Yakubov in conversation with Joe Davis
68 The Wail of Philosopher. Valery Podoroga

DIALOGUE OF ARTS

70 „Malevich Died, but His Legacy Is Alive." Evgenia Gershkovich
74 Jan Švankmajer. Alchemical Wedding. Sergey Khachaturov
78 Self-Enchanted. Zinaida Pronchenko

REVIEWS

84 Natalia Struchkova. Maria Laskina
94 I Feel Like a Diptych. Alexandra Rudyk in conversation with Vitaly Komar
102 Art Is Utter Nonsense. Alexandra Rudyk in conversation with Alexander Melamid
110 The Artist's Choice
112 Endless Talks about Art. Mikhail Kamensky
118 11 Jews Do Not Tell Fortunes. Yana Sidorkina
122 A New State of the Living Matter. Dmitry Galkin
126 Ivan Nikolaev. Sergey Guskov
130 A New Landscape. Nina Bereznitskaya
134 Sergey Popov's Bookshelf
138 Summary
142 Society Column
144 The Artist A. Melamid's Letter

THE VICTORY OF ELASTICITY

While some exhibitions last for months, others exist for only a few hours. Time has become a privilege.

World experience has shown that blockbuster exhibitions steal time. Popular shows have gradually drawn viewers' attention away from less flashy "ordinary" projects.

Contemporary art has been affected the most. A week after the opening most Russian biennials are deserted. You will surely find some of the videos and interactive installations to be turned off – in the absence of an audience, why to waste electricity and spend an already strained budget. Ideally, the opening evening is enough. You need only four hours, for example, from 19:00 to 23:00, after which everyone goes partying. The next day the exhibition is dismantled. This is the way apartment galleries have always functioned. Recently almost all independent venues have adopted this model. The same idea has gradually penetrated museums. Apart from hits, everything else is given a shorter display period.

All in all, a longer time span allows blockbusters to accommodate a larger number of spectators. At the same time, a shorter display period is a way for experimental projects to attract their niche audiences. If you are an hour late, you will miss the chance to see it – it seems to be a good hook.

The most radical exhibitions have become ridiculously short and can last for an hour or so. Several exhibitions of an art collective named "Experimental Field" have taken place in a field near Balashikha, each time lasting for only a few hours. Sergey Lotsmanov usually holds his exhibitions within an evening time – he rents a coworking space, arranges his works and after the audience views the display he packs up and leaves. The artworks that are relatively small, easy to transport and look attractive in photographs are better off. Sometimes, exhibits, initially situated in the venue, are temporary appropriated by artists and after

the project is over they are left behind. Another option is to hold easy-to-stage performances. Artists can follow the example of Alexander Petrelli (the artist usually carries his works around and shows them on occasion) or that of the "EliKuka" group, which usually holds a dozen openings within half an hour. One can be very inventive. Elastic time allows for elastic space. While experimental venues tend to dematerialize, museums specializing in blockbusters aggrandize themselves. Will this appropriation of time come to an end?

Sergey Guskov

THE TAIL IS WAGGING THE DOG

As large culture media have been gradually dying out, niche media, specializing solely in publishing exhibition photographs have been cropping up. Among this movement's pioneers is the Contemporary Art Daily website. Launched in 2008, the website has turned into a large platform which collaborates with galleries, museums, exhibition halls and biennials. Independent projects with a limited budget such as the Belgian ArtViewer, the Russian Tzvetnik, the Portuguese Aujourd'hui and O Fluxo have appeared. While each website has its own characteristic features, together they have formed an international platform for experimental venues and artist-run spaces and produce their own agendas, different from the mainstream. Not regarded as a trendsetter, thanks to this strategy they have already garnered a loyal following among young artists. Some of these radicals have even put forth the following maxim: if one's works are not featured on these photo aggregators or at least on Instagram, then he or she cannot be considered an artist.

Photo aggregators have side effects. Documentation has begun to tell art what it should look like. The tail is wagging the dog. And by now the process has gone too far.

More and more often, statements like "this exhibition was produced in order to be published on Tzvetnik" are heard. At the same time, a thorough consistent criticism of photo aggregators is voiced. There are artists who have accepted the challenge to oppose this trend. And this is encouraging. Some try to produce artworks that cannot be documented. Others search for flaws in the established formats and dominant mediums. Soon there will be new discussions and new forms. However this does not diminish the role of photo aggregators, which are now subject to criticism – they have played their part and have entered art history.

Sergey Guskov

I FEEL LIKE A DIPTYCH

Alexandra Rudyk: Why did two very young artists call their first one-day exhibition (1967) "Retrospectivism"?
Vitaly Komar: Since childhood I have dreamed of creating a new movement. At that time, Socialist Realism allowed masters of various painting and graphic styles to coexist, but it was strictly prohibited to create any alternative trends. And, as you know, forbidden fruit is sweet! For me "Retrospectivism" was the first conscious attempt to do it. The movement's title was connected with the word 'retrospection' understood as a look from a dark future into a bright past. It looked like an apparition of the avant-garde theatre of the absurd, depicted in the style of the 17th century genre scenes.

AR: Was Sots Art therapy or reflection?
VK: Sots Art was a "movement-character", both a parody and a travesty. Freud called the artist a "self-healing neurotic". Seen as self-irony, Sots Art could act as therapy and clear my mind of the agitprop cliché once instilled in me as a child.

AR: It seems that there are no new trends in contemporary art. What does this overwhelming eclecticism mean? Where does it lead?
VK: The old allegory of art, "the monkey with the mirror", realistically reflects this eclectic salad of ideas and concepts that fills our heads today. Maybe, it is thanks to this "conceptual eclecticism", that we have not yet scorched on a frying pan with atomic mushrooms in a sour cream. I would like to remain an optimist who lives in the time of the "last beginning".

AR: Humour and irony have disappeared from contemporary art. What has happened to it?
VK: The irony has not disappeared and is still alive today. It remains one of the original components of the Gutenberg galaxy. For me, Sots Art was not aimed to deride or mock anyone. It was self-irony, directed at the agitprop clichees imprinted on my mind. Potentially, taken seriously self-irony can be detrimental. Pervasive self-irony can suppress the self-preservation instinct and give rise to the mysterious instinct of self-destruction.

ART IS UTTER NONSENSE

Alexandra Rudyk: Russian culture loves youth. How do you feel about the cult of youth? The cult of novelty?
Alexander Melamid: Modernism is predicated on the cult of novelty. Now everything is possible, but there is nothing new. Some people think that time is like a river. I think time is rather like a swamp. We flounder there; we swim in it, creating a wave, which gives rise to the illusion that something is happening. We go down glug-glug! making bubbles, then we push off and rise to the surface. Phew! We flail about for a while and then go down again.

In America the old are appreciated. From time to time some noteless artist is discovered. Eighty-seven years old, forgotten, but, look, he is a genius. Even death now cannot get us. It is inspiring.
AR: How to balance between the ridiculous and the terrible without crossing the line?
AM: I suggest you should cross the line. People are timid and art is just a trifle that has grown into a matter of great

importance. It has happened mainly due to fascism and communism, before that there was no widespread cult of art. The whole 20th century is devoted to art. Picasso, Shostakovich, bump bump bump! are geniuses. I am a genius too. And if you are a genius, be you a president, a musician or an artist, you are an absolute genius. This is a particular mystical power, which was previously attributed to religious figures.

AR: How did you realize that you were a genius?
AM: Donald Trump called himself a genius. I was completely amazed. Oh! If he is a genius, then I am undoubtedly a genius.

AR: Have you noticed that irony has gone from contemporary art? What has happened to it?
AM: Art was never ironical. Jesus Christ never smiled, this is a serious matter.

AR: At least there was irony in your work.
AM: We are an exception. In general, I think that art is utter nonsense. It is a fallacious belief system. Becoming an artist now is similar to entering a convent in the past. What for? They produce a huge number of objects that will never be shown to the public. Art is the most meaningless production that has ever existed in human history. This is an intellectual disaster. Since this rubbish is easy to produce, the number of works is ever growing and society supports it by saying "creators and artists are around us."
All this should be burned, there are not enough walls in the world and there never will be.

REALITY IS THE REAL QUESTION

Il'dar Yakubov: So as far as everyone is so much interested in the future tendencies and trends I would like to ask about like where the tendencies and trends actually come from because especially in such fields as art and science you need a lot of institutional support—materials technology gear and there is always some other site that has some interests that somehow divert or are different from yours so in order to execute some complex project that involves the labs technology and stuff. And you have to take a ride of a wave of academic, corporate and other entities interests?
Joe Davis: What I think though that's changing a lot. As the D.I.Y. biology community the do it yourself biology community has changed that profoundly, people are buying mail ordered kits that allow them to operate state of the art technology and a good example is crispr technology which is publicly available. You can execute some really sophisticated projects in your garage. And to understand the level I can mention that some of the D. I. Y. community biological research have come up with new tools that are now useful to the whole world of science and is used in labs worldwide—new fluorescent proteins for example. Yes institutional support is certainly helpful but it's not prerequisite.

IY: And what's the future trend as technology becomes more and more available?
JD: You know there will be DNA sequencers on your cell phone. And the data handling capabilities of DNA are increasing at such an enormous rate. That this is… the Kind of technology that will replace the internet you know, in a way that the internet will go the way of photographic film in motion and a Newspapers… like you got a question it isn't on your cell phone, you just reach out and pick up a blade of grass.

IY: Special actuators move your hands, micro pumps dispense synthesized smells, special jackets inflate patterns of small chambers to make you feel touch and haptic gloves give your hands feedback from virtual objects. When virtual experiences finally give user so much sensory input at a resolution high enough to be indistinguishable from real - what would be your attitude?
JD: So the problem with virtual reality is that we haven't figured out what reality is in the first place we've been worrying about it for thousands of years and haven't figured yet
So this is little presumptive to say that we can created it artificially, if
we don't understand what it is.

IY: But isn't creating artificial worlds is one of the fruitful ways to explore and understand what we call reality? Evolutionary algorithms could be an example of how designing and studying virtual systems brings to light some important insights for the general evolution research

JD: What is artificial reality. I mean
I guess artificial reality could pose situations which include accidental events.
I just don't know…. reality is the question.
Because all reality exists in this tiny decimal moment that human beings are never directly aware of, in the first place.
It takes twenty two milliseconds for the brain to process what just happened.
To that you have to add the lag time of physical sensorium - optical integration time and Various other integration times and various response times of the sensorium Members elements and since our own. Together. So. If the universe is a junction of the two time cones —one is memory and the other is prediction.
We're stuck somewhere in memory because we cant ever catch up with.

Translated by Tatiana Ilyina

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

при поддержке

triumph gallery

партнер проекта

HEINRICH BÖLL STIFTUNG
МОСКВА
Российская Федерация

ПАВЕЛ ОТДЕЛЬНОВ ПРОМЗОНА

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства

московский музей современного искусства
улица петровка, д. 25
+7 495 690 68 70
www.mmoma.ru

куратор
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА

12.02.1960. 2017. Холст, акрил. 180 × 260 см

30.1
— 10.3.2019
ПЕТРОВКА 25

медиапартнеры

РАДИОКУЛЬТУРА

издание ммома

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

Ольга Свиблова и Иван Горшков

Евгения Рогатина

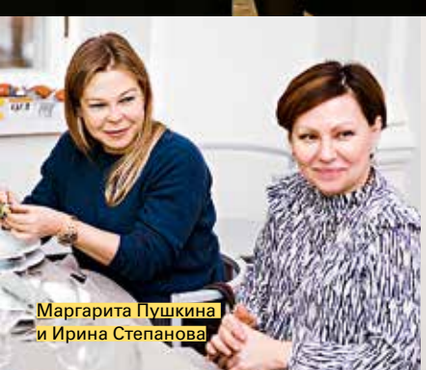
Александра Рудык
и Екатерина Федорова

100 ДИ

14 января в Старый Новый год «Диалог искусств» отметил выход 100-го номера. Иван Горшков, автор обложки № 6-2018, создал две инсталляции, снял видео «Шоу всего» и придумал подарки – наборы для создания «Трепетной скульптуры». Шеф-повар Иван Дубков приготовил вегетарианский сет, вдохновляясь номером про еду. Все проходило в «Рихтере» на Пятницкой, 42, где скоро откроется дизайн-отель. Фото: Никита Бережной.

Софья Троценко
и Василий Церетели

Анастасия Косогова,
Ксения Понька и Елена Курбацкая



Маргарита Пушкина
и Ирина Степанова

Алена Долецкая

Екатерина Кибовская
и Ольга Трейвас

Надежда Степанова, Антон Тотибадзе и Александра Пастернак

Алена Коротченкова, Надежда Степанова, Алина Глазун и Ладимира Артемова

ЗАКРЫТЫЙ ГОРИЗОНТ

24 января в ИРРИ прошло закрытие ретроспективной выставки работ Георгия Нисского «Нисский. Горизонт». Фото: Никита Бережной и Арина Мостовщикова.

Павел Лунгин и Елена Бродская

Андрей Бильжо

Вальтер Феррара

Джузеппе Барбьери и Сильвия Бурини

Лиам и Оливье Гийом

Максим Боксер

Ян Яновский, Фахад бин Мухамед аль-Аттия и Юлия Белоусова

ГАРМОНИЯ ВО ВСЕМ

30 января в Фонде In Artibus открылась выставка «Ничего, кроме гармонии». Исключительно удачная коллаборация Фонда и ГМИИ им. А.С. Пушкина. Фото: Наташа Польская.

Ричард Уоллес и Борис Фридман

ГЛУБОКОУВАЖАЕМЫЙ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ!

Я ВЕЛИКИЙ ХУДОЖНИК АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД, ЧЬЯ ГЕНИАЛЬНОСТЬ ШИРОКО ИЗВЕСТНА В ОПРЕДЕЛЕННЫХ КРУГАХ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, СРЕДИ ШИРОКИХ МАСС ТРУДЯЩИХСЯ И ЛЮДЕЙ БЕЗ ОПРЕДЕЛЕННЫХ ПРОФЕССИЙ, БЛАГОДАРЯ ИНТЕЛЛЕКТО-ХУДОЖЕСТВЕННОМУ НАПРАВЛЕНИЮ СОЦ-АРТ, ОТКРЫТОМУ И ПРОВЕДЕННОМУ В ЖИЗНЬ МНОЙ В СОДРУЖЕСТВЕ С ХУДОЖНИКОМ ВИТАЛИЕМ КОМАРОМ. ПИШУ ВАМ, ПОТОМУ ЧТО ЗНАЮ НЕПОКОЛЕБИМЫЕ ТРАДИЦИИ СВОЕЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ РОДИНЫ ПОЧИТАТЬ, ПООЩРЯТЬ И ЩЕДРО ВОЗНАГРАЖДАТЬ РОССИЙСКИХ ГЕНИЕВ ОРДЕНАМИ, МЕДАЛЯМИ И ДАЧАМИ; НАЗЫВАТЬ (ПОСЛЕ СМЕРТИ) ИХ ИМЕНАМИ ПЛОЩАДИ, УЛИЦЫ, ФАБРИКИ, ЗАВОДЫ, АЭРОПОРТЫ. ЧЕРЕЗ НЕСКОЛЬКО МЕСЯЦЕВ МНЕ ИСПОЛНЯЕТСЯ 74 ГОДА, В СОЧЕТАНИИ С СИЛЬНО ПОВЫШЕННЫМ КРОВЯНЫМ ДАВЛЕНИЕМ, УЧАЩЕННЫМ СЕРДЦЕБИЕНИЕМ И МОЧЕИСПУСКАНИЕМ, МОЕ ТЕЛО ПРИБЛИЖАЕТСЯ К НЕИЗБЕЖНОМУ КОНЦУ. Я НЕ ИЩУ МИРСКИХ БЛАГ, КВАРТИР, СЕРВИЗОВ, ШОКОЛАДНЫХ НАБОРОВ, А ПРОШУ/УМОЛЯЮ ВАС РАССМОТРЕТЬ МОЮ ПРЕДСМЕРТНУЮ ПРОСЬБУ: ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИСВОИТЬ МОЕ ИМЯ БОЛЬШОМУ МАТЕРИАЛЬНОМУ ОБЪЕКТУ. Я ЗНАЮ, ЧТО САМОЛЕТАМ ДАЮТ ИМЕНА ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ, И НЕ ОТКАЗЫВАЮСЬ ОТ САМОЛЕТА, НО ПРЕДПОЧЕЛ БЫ ЧТО-НИБУДЬ БОЛЕЕ СОЛИДНОЕ. В ДЕТСТВЕ Я, КАК И МНОГИЕ СОВРЕМЕННИКИ, ХОТЕЛ БЫТЬ МОРЯКОМ. ПОЭТОМУ СЧИТАЮ, ЧТО МОРСКОЙ ЛАЙНЕР СТАЛ БЫ ПОДХОДЯЩИМ НОСИТЕЛЕМ ФАМИЛИИ МЕЛАМИД. ВОЕННАЯ ТЕХНИКА, ПУШКА ИЛИ НОВАЯ МОЩНАЯ РАКЕТА ТАКЖЕ МОГЛИ БЫ БЫТЬ УКРАШЕНЫ И ЭСТЕТИЗИРОВАНЫ МОИМ ИМЕНЕМ. ХОТЯ, КОНЕЧНО ЖЕ, ВАМ ВИДНЕЕ.

С НАДЕЖДОЙ НА СКОРЫЙ ОТВЕТ,
АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД
31.01.2019

FRIENDS OF MMOMA ДРУЗЬЯ

#smartmmoma

- Неограниченное бесплатное посещение выставок на пяти площадках ММОМА в течении года со дня покупки карты
- Скидка 10% на абонемент и разовое посещение образовательной программы Лектория
- Скидка 5% на покупки в MMOMA ART BOOK SHOP
- Скидка 5% в кафе МАРТ
- Регулярное оповещение о предстоящих событиях

Подробную информацию о Smart карте клуба «Друзья ММОМА» вы можете получить по телефону +7 (495) 690 68 70 и электронной почте development@mmoma.ru

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

THE 7

МАСШТАБ ДЛЯ ЛИЧНОСТИ

BAYERISCHE MOTOREN WERKE

Реклама.