

МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



Андрей Кузькин. Перформанс. Фото: Наталья Польская. Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВ

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
**Заместитель
главного редактора**
Светлана Гусарова
Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
Выпускающий редактор номера
Нина Березницкая

Дизайн
Юрий Сурков
Ответственный секретарь
Татьяна Пилюя

Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Юлия Кульпина
Редактор сайта
Майя Комарова
PR-менеджер
Екатерина Горяева
Распространение
Витана Сосновская
Отдел художественной хроники
Валерий Леденев
Корректор-редактор
Лариса Васильева
Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов

Логотип журнала
Константин Чубанов

АДРЕС РЕДАКЦИИ

117049, Москва, Крымский Вал,
д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс +7 (969) 123-72-04
e-mail: di@mmoma.ru
www.di.mmoma.ru

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

Василий Церетели —
действительный член РАХ,
исполнительный директор
ММОМА
Дмитрий Швидковский —
доктор искусствоведения,
действительный член
и вице-президент РАХ
Андрей Толстой —
доктор искусствоведения,
действительный член РАХ,
директор НИИ РАХ
Александр Мигунов —
доктор философских наук,
профессор, заведующий
кафедрой эстетики философского
факультета МГУ
Владимир Аронов —
доктор искусствоведения,
профессор, заведующий отделом
дизайна НИИ теории и истории
изобразительного искусства РАХ



На обложке: Андрей Бартев. Цветочная голова. 2013. Фото: Иван Оноприенко

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ ММОМА

первого заместителя директора
Манану Попову
заместителя директора
Людмилу Андрееву
руководителя отдела развития
Киру Сакарелью
главного хранителя
Елену Насонову
**главного специалиста
по координации музейных программ**
Нину Субботину
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
руководителя отдела кадров
Ольгу Сидорову
руководителя выставочного отдела
Алексея Новоселова
руководителя отдела PR
Александра Тихонова
руководителя планового отдела
Бэllu Пархацкую
коменданта
Людмилу Антошину



ЖУРНАЛ ДИ
(ДИАЛОГ ИСКУССТВ)
ЗАРЕГИСТРИРОВАН
В ФЕДЕРАЛЬНОЙ
СЛУЖБЕ ПО НАДЗОРУ
В СФЕРЕ СВЯЗИ
И МАССОВЫХ
КОММУНИКАЦИЙ
7 НОЯБРЯ 2008 г.
ПИ №ФС77-33996

УЧРЕДИТЕЛЬ
И ИЗДАТЕЛЬ
ГБУК Г. МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА».
ПЕРИОДИЧНОСТЬ
6 НОМЕРОВ В ГОД

ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ
30.11.2015

Отпечатано в типографии
ООО «Петровский парк»
115201, Москва,
1-й Варшавский пр., д. 1а,
стр. 5
Тел. +7 (495) 641-53-33
www.p-park.ru

28.10.2015—31.01.2016
ПЕТРОВКА 25
зал № 10



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

Ж е н а а с т р о н а в т а ,
и л и п р и х о д и т е з а в т р а

Герман Титов

Герман Титов. Без названия. Из проекта «Жена астронавта». 2013
Germat Titov. Untitled. From the series "The Astronaut's Wife". 2013
Кадр из видео / Video frame



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

московский музей современного искусства
ул. петровка 25
+7 495 231 36 60
www.moma.ru

медиапартнеры

ВИЛЕТАНТ



ROS PHOTO



365
mag.ru

КУЛЬТУРА
МОСКВЫ culture.moscow

кураторы

О л ь г а

С в и б л о в а

В л а д и м и р

Л е в а ш о в

6 От редакции

ГОРОД

- 10 Диагональ
12 6-я Московская биеннале современного искусства
18 Коллективное творчество. Екатерина Лазарева
20 Программы для добрососедства. Дмитрий Заец
22 Уличное искусство в России. Игорь Поносов

ТЕОРИЯ

- 26 Кризис как возможность выбора. Эдуард Кульпин

МУЗЕЙ

- 28 Куда я попал? Где мои вещи? Стабильная мобильность и мобильная стабильность объективного субъективизма Владислава Мамышева. Владислав Мамышев-Монро
38 Наблюдение за наблюдающими. Михаил Сидлин
40 Происхождение видов. Елена Важенина
42 Тимофей Паршиков. Фигуры интуиции. Анна Чукина.
44 Блик на Солнце. Александр Евангели
46 Код доступа. Юлия Кульпина
48 Из чувства социального бессилия. Злата Адашевская.
54 Взаимодействие в любви. Андрей Бартенев

ТЕМА

- 64 Общее. Алексей Пензин
68 Московская художественная жизнь в фотографиях (1966–1988). Зинаида Стародубцева
76 Сообщество. Зейгам Азизов
78 О коммуникационном искусстве группы «IRWIN». Ванеса Цвахте
82 The Yes Men: искусство политического розыгрыша. Илья Фальковский
84 Дружба. Виктор Мазин
86 Полигон. Наталья Смоленская
90 Фикция. Илья Семенов-Басин
92 Диалог. Зейгам Азизов
94 Феминистские сообщества. Дискуссия
98 Конструирование ситуаций: 1968. Наталья Смоленская

ИМЕНА

- 100 Сергей Шугов. Визуальный универсум. Юлия Матвеева
108 Игорь Камянов, Надежда Крестинина. Созвучья тишины. Юлия Кульпина

ДИАГНОЗ

- 112 Хвостовский промысел. Антон Успенский

ОБЗОРЫ

- 114 Пространственное представление и выставка как атрибут. Валерий Леденев
118 «Искусство просто должно быть». Интервью с Сергеем Гридчиным
122 Опыт эмпатии. Андрей Лукин
124 Звучащая перспектива. Сергей Хачатуров
127 Торжество фламандцев. Кира Сапгир
130 Другая атмосфера
131 Цвета и краски Индии. Юлия Кульпина
132 Правила, созданные, чтобы их нарушать. Диана Мачулина
134 Абсолютная красота. Евгения Гершкович
136 Музыкальный параджем. Александра Галкина
138 Коллаживопись Котельникова и Петрова. Ксения Макаренко
140 От утопии к игре. Елена Богатырева
142 Московский арт-дневник. Валерий Леденев

Адашевская Злата — научный сотрудник ММОМА, аспирант ВГИКа

Азизов Зейгам — художник

Важенина Елена — выпускница школы современного искусства «Свободные мастерские»

Галкина Александра — художница, куратор

Гершкович Евгения — арт-критик, журналист

Заец Дмитрий — социолог, участник объединения «Партизанинг», координатор Школы добрососедских отношений

Евангели Александр — арт-критик, журналист, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко

Кульпин Эдуард — советский и российский философ, историк, востоковед, основатель школы социо-естественной истории (СЕИ). Кандидат экономических наук, доктор философских наук

Лазарева Екатерина — историк и критик современного искусства, куратор и художник

Леденев Валерий — арт-критик

Лукин Андрей — специальный корреспондент журнала (Нью-Йорк, США)

Макаренко Ксения — искусствовед, аспирант кафедры теории и истории искусства СПбГИК

Мазин Виктор — заведующий кафедрой теоретического психоанализа Восточно-европейского института психоанализа.

Основатель Музея сновидений Фрейда (Санкт-Петербург)

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

Мачулина Диана — художник, художественный критик

Пензин Алексей — философ, участник группы «Что делать?»

Поносов Игорь — российский уличный художник, активист движения «Партизанинг», автор ряда публикаций, посвященных искусству в публичных пространствах

Сапгир Кира — писатель, переводчик, журналист

Семенов-Басин Илья — доктор исторических наук, профессор Центра изучения религий РГГУ

Сидлин Михаил — арт-критик, куратор, историк фотографии, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко

Смоленская Наталья — кандидат философских наук, куратор, Ph.D. по философии во Франции (Университет Парижа), доцент

Российского государственного гуманитарного университета, преподаватель школы «Свободные мастерские» ММОМА

Стародубцева Зинаида — искусствовед

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

Фальковский Илья — художник, писатель

Фотиади Ева — специалист в области истории искусства, археологии и музееведения Греции, Великобритании и Нидерландов. Исследует формы коллективности и активизма в современном искусстве (Амстердам)

Хачатуров Сергей — арт-критик, теоретик, куратор, историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русского искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Цвахте Ванесса — журналист, куратор (Словения)

Чукина Анна — искусствовед, научный сотрудник ММОМА, хранитель



МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

специальный гость
VI московской
биеннале
современного
искусства



ЧЕШСКИЙ ЦЕНТР

ČESKÉ CENTRUM

ИРЖИ ДАВИД ПРИКВЕЛ

ИРЖИ ДАВИД.
ИСКУССТВО СЕГОДНЯ.
2011 — 2013.
Смешанная техника.
Представлено автором

правительство москвы
департамент культуры
города москвы
российская академия
художеств
московский музей
современного искусства
чешский культурный
центр москва

московский музей
современного искусства
тверской бульвар, д. 9
7 495 231 38 60
www.mmoma.ru

стратегический медиапартнер
МОСКВА FM 92.0

медиапартнеры

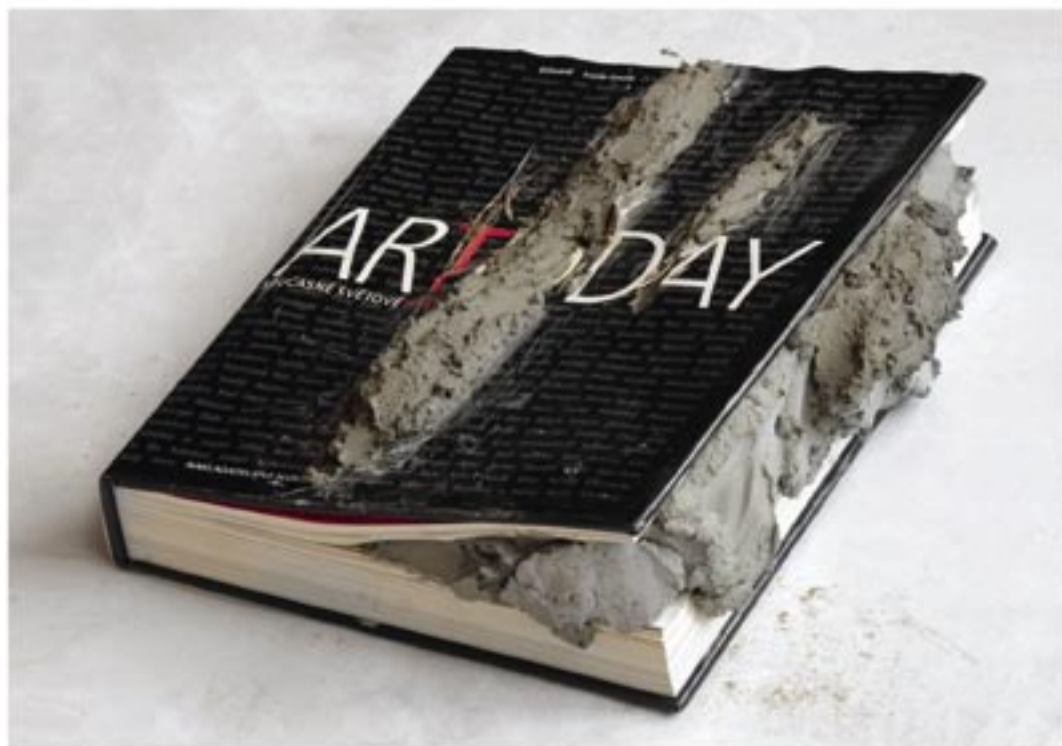
ЖУРНАЛ
РУССКИЙ РЕПОРТЕР



THE ART NEWSPAPER RUSSIA

газета.ru

КУЛЬТУРА
МОСКВЫ



ТВЕРСКОЙ 9 3.11.15 — 17.1.16

Номер, который вы держите в руках, посвящен художественным сообществам и коллективным практикам.

Осенью 2011 года Московский музей современного искусства представил масштабный выставочный проект «Невозможное сообщество». Выставка сначала задумывалась как монография художественной группы «Программа ESCAPE», работавшей в русле эстетики взаимодействия. Возникшая в Москве в 1999 году в составе Валерия Айзенберга, Антона Литвина, Богдана Мамонова и Лизы Морозовой, эта группа стала характерным явлением художественной жизни на сломе двух десятилетий, что позволило команде, работавшей над проектом, значительно расширить свои задачи. Экспозиция на Гоголевском, 10, явила собой результат многопланового исследования проблем сообществ, коммуникации и различных форм социального взаимодействия, проведенного ММОМА в сотрудничестве с известным российским куратором Виктором Мизиано. Проект объединил 35 российских и зарубежных художников, многие показаны в Москве впервые. В 2012 году выставка «Невозможное сообщество» получила премию «Инновация» в номинации «Кураторский проект».

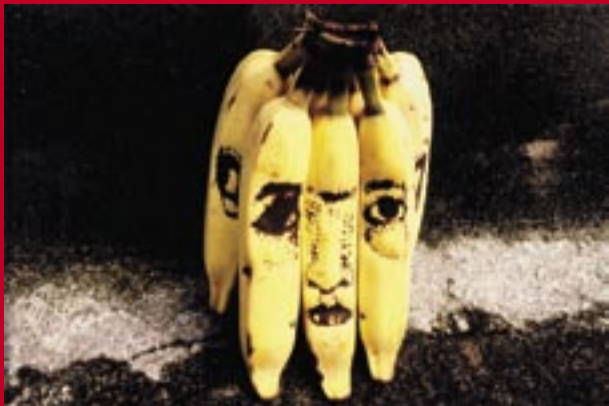
Однако проект «Невозможное сообщество» — это не только выставка. Важной его частью стал трехтомник, в который вошли: «Хроника программы ESCAPE» (2011), каталог «Невозможное сообщество» с глоссарием и «Антология» текстов по проблемам искусства сообщества (вышли в свет осенью 2015 года, издательство МАИЕР). Презентация трехтомника и образовательная программа стали спецпроектом ярмарки современного искусства «Cosmoscow». И теперь с полным правом можно сказать, что проект «Невозможное сообщество» состоялся. Несколько текстов из каталога и глоссария терминов (приложение к тому 2 на CD) опубликованы в этом номере. А также материалы о группах «Yes man», «Полигон», выставке «Духовка и нетленка», феминистских сообществах и многое другое.

**Современная картина мира
формируется цепочками
идей, терминов и образов,
где ризомно переплетаются
свобода, соцобеспечение,
права, суверенность,
представления и демократия.**

Зейгам Азизов (стр. 76–77)

«Другая часть нового мира».
Произведения из коллекции Центра искусств CA2M и фонда ARCO.
***Another Part of the New World**
2 сентября – 29 ноября 2015 года.
Петровка, 25

Кураторы: Ферран Баренблит, Елена Яичникова.
 Специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства



ММОМА представляет коллекцию Музея современного искусства региона Мадрид (CA2M) и фонда ARCO. *Another Part of the new World* объединяет около 50 художников, которые с помощью световых инсталляций, масштабных объектов,

современной живописи, графики, фотографии и видео показывают разнообразие художественной жизни своего региона. Проект отражает основные тенденции искусства XXI века, а также последних трех десятилетий XX века.

ММОМА. Хроника выставок

«петер_вайбель: technē_революция».
11 сентября – 1 ноября 2015 года.
Ермолаевский переулок, 17

*Специальный гость 6-й Московской биеннале современного искусства. Куратор Иосиф Бакштейн



Материал о творчестве Вайбеля читайте в этом номере (стр. 48–53), продолжение в ДИ №6 – 2015.

Московский музей современного искусства представляет персональную выставку австрийского художника, куратора, теоретика и одного из пионеров медиаискусства Петера Вайбеля. Проект «technē_революция» приглашает современного зрителя посмотреть на медиа взглядом художника-исследователя, напоминающего нам об общих корнях творчества и технического прогресса.

На выставке в ММОМА наряду со знаковыми медиаинсталляциями («Распятие идентичности», 1973; «Эпистемологическая видеология», 1974) и видеоработами («Бесконечный сэндвич», 1969; «Телесмерть 1 и 2», 1970) можно увидеть видео- и фотодокументации ранних перформансов художника. Генеральный партнер ОАО «Новатэк».

ММОМА. Хроника выставок

Евгений Антуфьев.
«Бессмертие навсегда».
15 сентября – 18 октября 2015 года.
Петровка, 25

Специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства

Персональная выставка Евгения Антуфьева, лауреата премии Кандинского 2009 года – «Бессмертие навсегда». Масштабное исследование феномена русской культуры при помощи разных медиа в виде тотальной инсталляции на третьем этаже музея на Петровке, 25.

Лоран Перно и Анна Абалихина.
«Фрагмент бесконечности (Une Fraction D'infini)».
29 сентября – 25 октября 2015 года.
Тверской бульвар, 9

Выставка и перформанс в рамках X Фестиваля «TERRIRORIA». Специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства



Стены, пол, потолок — все пространство одного из залов ММОМА кардинально изменено Лораном Перно. Танцовщики Анны Абалихиной, лауреаты российских и международных конкурсов в области современного танца, существуют в мире, созданном из видеоинсталляций, видеопроекций и арт-объектов Лорана. Перформанс-инсталляция «Фрагмент бесконечности» будет посвящен темам памяти, забвения, жизни современного общества и изменения ценностей сегодняшнего homo selfies. Уникальный перформанс, созданный Анной Абалихиной и танцовщиками, показанный в рамках фестиваля 3, 4, 7 и 8 октября, был снят на видео и продолжит свою жизнь в качестве произведения видеоарта, ставшего новым экспонатом выставки Лорана Перно.



Андрей Бартенев.
«Скажи: Я тебя люблю!».
30 сентября — 22 ноября 2015 года.
Гоголевский бульвар, 10

*Специальный гость 6-й Московской биеннале современного искусства.

Кураторы: Ольга Свиблова, Василий Церетели



Масштабная ретроспектива Андрея Бар-тенева, художника синтеза, объ-единяющего в своем лицеобрази-тельное искусство, перформанс, театр, танец и музыку. Выставка в двух кор-пусах музея на Гоголевском бульваре представляет творчество Бартенева за последние двадцать пять лет. Спе-циально для проекта Андрей Барте-нев создал масштабную скульптуру «Облепиха». Работа над материалами экспозиции шла более года — кол- лекция произведений художника периода 1990-х годов обретает новую жизнь и впервые будет доступна широкой аудитории. Один из корпу-сов ММОМА на июль и август стал открытой мастерской автора, где посетители могли увидеть подготов-ку и реставрацию работ к выставке. Генеральный партнер проекта фонд содействия развитию современного искусства «RuArts». При поддержке «Capital Group».

ММОМА. Хроника выставок

Эдвард Беккерман.
«За пределами снов».
27 октября — 29 ноября 2015 года.
Петровка, 25, Бальный зал

Куратор Александр Боровский



На выставке «За пределами снов» представлены работы Эдуарда Беккермана, созданные в последние несколько десятилетий, начиная с его гротескных серий «Головы» и «Ангелы-хранители», гипнотизирующих абстрактных полотен из серий «Духи» и «Сны» и до картин из цикла «Победа». Эдуард Беккерман, сын известного скульптора Игоря Беккермана, родился в России, в середине 1970-х годов эмигрировал с родителями в США. Его личный художественный опыт с самого начала формировался в контексте двух культур, на тот момент крайне мало соприкасавшихся.

Герман Титов. «Жена астронавта, или Приходите завтра».
29 октября 2015 г. — 31 января 2016 г.
Петровка, 25, Бальный зал

Куратор Ольга Свиблова

Визуальное воплощение смысловой синхронизации, ставшей заверше-нием ряда локальных просветлений, спровоцированных чтением Томаса Манна, Дзюю Кеннет, просмотром каталога советской мебели и фильма «Жена астронавта». В основе пред-ставленного материала путешествия по заброшенным местам российской провинции и промышленным зонам Северной Эстонии.

ММОМА. Хроника выставок

Crocodile POWER. «Вне зоны действия».
29 октября — 13 декабря 2015 года.

Кураторы: Дарья Камышникова, Владимир Потапов



«Crocodile POWER» (Петр Голошапов, Оксана Симатова), в которую войдет серия живописных работ и скульптуры. Художники продолжают исследовать современную реальность и место человека в ней. Они обращаются к теме виртуальной среды, которая меняет и деформирует базовые пред-ставления о человеке и его истори-чески сложившуюся идентичность. Виртуальное пространство дает постоянный доступ к информации, а также поле для максимальной самопрезентации.

ММОМА, Школа современного искусства «Свободные мастерские» и галерея «Триумф» в рамках выставочной программы «Молодые лбы» представляют выставку

ММОМА. Хроника выставок

Димитрий Семаков.
«Структуры времени».
10 ноября — 6 декабря 2015 года.
Ермолаевский переулок, 17

Кураторы: Андрей Егоров, Анна Арутюнян

В ноябре 2015 года в МОМА пройдет большая ретроспективная выставка Димитрия Семакова, которая впервые объединит его ключевые живописные серии, создававшиеся в течение тридцати лет в Москве, Нью-Йорке, Кельне и Брюсселе, а также новые картины, скульптуры и инсталляции. Экспозиция займет четыре этажа музейного здания в Ермолаевском переулке и будет дополнена документальными фото-графиями и видеопроекциями — своего рода мультимедийными инициалами и комментариями к работам художника.



Премия Кандинского



Объявлен лонг-лист премии Кандинского: 16 проектов, в номинации «Проект года», десять — «Молодой художник. Проект года» и 5 монографий — «Научная работа. История и теория современного искусства». Среди номинантов Александр Бродский, Дмитрий Булныгин, Дмитрий Гутов, Елена Елагина и Игорь Макаревич, «Лаборатория городской фауны», Павел Отдельнов, RECYCLE, Илья Долгов, Ольга Кройтор, Лиза Морозова, Анастасия Цайдер, Вера Дмитриевна Дажина. Выбор победителей будет проходить 10 декабря, за час до церемонии награждения.

kandinsky-prize.ru

Объявлен куратор молодежной биеннале



5-ю Московскую международную биеннале молодого искусства, которая состоится с 1 июля по 10 августа 2016 года, будет курировать Надим Самман (Великобритания). Главная тема биеннале — «Глубоко внутри». Основной проект пройдет на Трехгорной мануфактуре. «Мы предлагаем рассмотреть... все более размывающиеся границы между биологией и технологиями, реальностью и виртуальной реальностью», — говорит Надим Самман (ТАСС). Куратор будет работать с результатами опен-колла, объявленного на сайте биеннале. Заявки на участие принимаются до 10 декабря, подать их могут не только художники до 35 лет, но и кураторы. Два кураторских проекта могут быть реализованы в стратегической программе биеннале.

youngart.ru

Век Свиридова

С 27 октября по 13 ноября московский театр «Новая опера» представлял свой проект — фестиваль вокальной музыки «Век Свиридова», который стал частью большой юбилейной программы свиридовского года в России. Фестиваль приурочен к 100-летию со дня рождения композитора. В рамках фестиваля в исполнении ведущих артистов «Новой оперы» и приглашенных певцов прозвучало все камерное вокальное наследие композитора, фрагменты его театральной музыки. В вокальном празднике в честь Свиридова приняли участие такие известные мастера, как Василий Ладюк, молодые певцы, недавно пришедшие в театр. Среди них лауреат конкурса Елены Образцовой молодой бас Дмитрий Григорьев.

Русский фестиваль в Японии



24 октября в японском городе Кобе впервые открылся русский фестиваль, организованный представителями русскоязычной диаспоры города. «Первоначальная идея была скромной — провести небольшое мероприятие, во время которого японцы могли бы непосредственно познакомиться с нашей культурой», — прокомментировала президент форума Наталья Богоудина. Фестивалю оказали поддержку генеральное консульство РФ в Осаке и мэрия Кобе, а также рестораны, компании и магазины, созданные представителями русскоязычной диаспоры. Почетным гостем праздника стал мэр Екатеринбурга Евгений Ройzman.

Гала-вечер звезд российского балета в Вене

Гала-вечер завершил 23 октября перекрестные российско-австрийские культурные сезоны 2013–2015 годов. Публика, собравшаяся в Штадтхалле, самом большом концертном зале Вены, стоя приветствовала беспрецедентный состав артистов Мариинского, Большого, Михайловского театров и балета Бориса Эйфмана. «Русским танцем» Чайковского в хореографии Александра Горского концерт открыла народная артистка России Ульяна Лопаткина. Она еще несколько раз выходила на сцену, исполнив вместе с Андреем Ермаковым «Гибель розы» на музыку Густава Малера в хореографии Ролана Пети. Большой театр в программе представляли лауреаты международных конкурсов Евгения Образцова и Михаил Лобухин. Балерина Мариинского театра, заслуженная артистка РФ Виктория Терешкина выступала в паре и с Владимиром Шкляровым (Мариинский театр), и с Леонидом Сарафановым (Михайловский театр). Немалая часть успеха пришла на долю солиста Михайловского театра Ивана Васильева, который в конце первой части вечера станцевал со своей партнершей Анжелиной Воронцовой па-де-де из балета «Корсар», а во втором отделении сольный номер в своей хореографии — «Камаринскую» на музыку Глинки. Восторженно приветствовала публика и прима-балерину Венской оперы Ольгу Есину и ее партнера Владимира Шишова, которые станцевали адажио из балета «Летучая мышь» в хореографии Пети.

Выставки на ВДНХ



Около десятка новых выставок открывается на ВДНХ в ближайшие два месяца. В павильоне «Центральный» с 10 декабря будут демонстрироваться работы 40 художников — эскизы и произведения, специально

созданные для ВДНХ. Более 20 музеев предоставили свои экспонаты, в том числе Третьяковская галерея, Русский музей, а также частные коллекционеры. Откроются две выставки, посвященные истории моды: ретроспектива женской и мужской одежды с 1915 по 2015 год (экспонаты предоставлены историком моды Александром Васильевым), эскизы, образцы тканей и журналы мод советского периода. С 18 ноября на ВДНХ работает лондонская выставка «Watch me move», которая расскажет о достижениях мировой анимации, со 2 декабря — выставка, посвященная советской анимации: около 700 графических и объемных экспонатов от куклы Крокодила Гены до эскизов Волка и Зайца из «Ну, погоди!».

Фонд кино и Reed MIDEM

Фонд кино и французская компания «Reed MIDEM» подписали соглашение о долгосрочном стратегическом партнерстве. Фонд кино получает льготные условия на аренду выставочных площадей во Дворце фестивалей в Каннах, где ежегодно проходят международные рынки аудиовизуального контента MIPCOM и MIPTV, а также возможность представлять продукцию отечественного кинопроизводства на латиноамериканском телевизионном саммите MIP Cancun в Канкуне (Мексика) и Азиатском телевизионном форуме в Сингапуре.

Со своей стороны фонд кино планирует представлять в 2016–2018 годах на выставках контента, организатором которых выступает компания «Reed MIDEM», объединенный стенд российского кино и анимации «Russian cinema».

Кроме того, стороны поддерживают идею организации программы «Фокус на Россию», дней российского контента на выставке MIPCOM в Каннах в 2018 году.

Россия в пути



Выставка «Россия в пути. Самолетом, поездом, автомобилем» (Russia on the Road), отражающая почти вековую историю транспорта в русском искусстве XX века, открылась в римском Дворце экспозиций (Palazzo delle Esposizioni, 15 октября – 15 декабря).

В экспозицию вошли около 60 произведений прошлого века, а также работы современных мастеров из собраний крупнейших музеев России. В частности, привезли картины из коллекции Третьяковской галереи, Русского музея, Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, Союза художников России, Курской картинной галереи имени А.А. Дейнеки, Мемориального музея космонавтики и других.

Посетители смогут увидеть известные шедевры соцреализма Александра Дейнеки, Юрия Пименова, Александра Самохвалова, Георгия Нисского, а также живопись и графику художников «шестидесятников». Организаторы отметили, что выставка рассказывает о «времени реализации фантазий и сотворения новых технологий и мифов, маний и фобий, образа жизни и образов в искусстве». Выставка «Russia on the Road», организованная Институтом русского реалистического искусства совместно с Международным фондом «Академия Арсо», с 22 января откроется на площадке Института русского реалистического искусства в Москве.

«Волна» в Аликанте

В конце октября в испанском городе Аликанте (автономное сообщество «Валенсия») прошел первый фестиваль российских фильмов «Волна», где были представлены современные российские фильмы, но не только последнего года. «Мы специально отбирали фильмы двух-трехлетней давности, причем больше по жанру, чем по современности. Мы ставили целью собрать такое кино, которое бы показало немного другую Россию... позитивную, веселую, молодежную, яркую», — сказала президент фестиваля Елена Калмыкова. Также в рамках фестиваля будут показаны и три фильма о войне — «Одна война» Веры Глаголевой, «Единичка» (режиссер Кирилл Белевич), «72 часа» (режиссер Кира Ангелина). В программе были фильмы как мэтров российского кинематографа, так и молодых режиссеров — участников и призеров международных и российских фестивалей. В частности, зрители увидели фильмы «Овечка Долли была злая и рано умерла» (режиссер Алексей Пиманов), «Как меня зовут» (режиссер Нигина Сайфуллаева), «Игра в правду» (режиссер Виктор Шамиров), «Два дня» (режиссер Авдотья Смирнова) и другие.

Аукцион советской живописи MacDougall's в Лондоне.

Осенние торги этого аукционного дома, впервые объединившие произведения практически всех художественных течений советской и постсоветской России, принесли 4 миллиона фунтов стерлингов. Были представлены все художественные движения в России с 1930-х по 1990-е годы, от мастеров Ассоциации художников революционной России и Общества художников-станковистов до классических художников «сурового стиля», нонконформистов и соц-арта. «За занавеской» Александра Дейнеки с эстимейтом 2–3 миллиона фунтов стерлингов продана за 2,25 миллиона. Эта работа ожидаемо стала топ-лотом торгов. «Лотосы» Константина Максимова ушли с молотка за 251 тысячу фунтов стерлингов. «Письмо с фронта» Николая Терпихорова продано за 111,3 тысячи.

Рукописные книги современных поэтов



Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям (Роспечать) открыло проект «Ручная работа: рукописные книги современных поэтов», предлагающий всем желающим создать книгу своими руками. «Мы приглашаем к сотрудничеству современных российских поэтов, которые должны взять бумагу, ручку и попытаться написать ими в двух экземплярах книжки своих стихов от руки», — сообщил журналистам руководитель Роспечати Михаил Сеславинский. По его словам, один экземпляр книги отправится в Государственный литературный музей «на вечное хранение», а другой в январе 2016 года будет разыгран вместе с другими на книжном аукционе. Собранные средства от аукциона пойдут в пользу Музея Манделштама во Фрязине, в 2016 году будет отмечаться 125-летие со дня рождения поэта.

Пушкинский / Пионер: экранные экспозиции



ГМИИ им. А.С. Пушкина совместно с московским кинотеатром «Пионер» запускает кинопрограмму «Пушкинский / Пионер: Экранные экспозиции», которая развивает идею взаимодействия искусств. Куратор проекта кинорежиссер Норман Клейман. Программа открылась 12 октября показом японского фильма Кэй Кумаи «Смерть мастера чайной церемонии» (1989), приуроченным к проходящей в ГМИИ выставке «Керамика Раку: Космос в чайной чаше». Выставке «Караваджо и последователи» посвящена серия показов «Светопись в кино», представляющая работы различных кинематографических школ, вдохновленных кьяроскуро — игрой света и тени. Зрители смогут увидеть киношедевры французского, советского, немецкого и японского кино. Среди них классические ленты Фрица Ланга, Марселя Карне, Рене Клера, Роберта Вине, Георга Вильгельма Пабста, Лени Рифеншталь, Ежи Кавалеровича, Михаила Калатозова, а также представителей «ленинградской школы» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Ильи Авербаха и Сергея Овчарова и многих других. Каждый показ будут предварять вступительные мини-лекции известных киноведов и искусствоведов. В будущем кино войдет в состав коллекций, представленных в музее. До конца года в «Пионере» пройдут киносеансы, связанные с выставками «Шальные годы Монпарнаса» и «Ильязд. XX век Ильи Зданевича». pioner-cinema.ru

Нобелевская премия по литературе-2015

Ее обладательницей стала белорусская писательница Светлана Алексиевич с формулировкой «за многоголосое звучание ее прозы и увековечение страдания и мужества». Светлана Алексиевич — классик русскоязычной литературы, автор таких книг, как «У войны не женское лицо», «Цинковые мальчики», «Время секонд-хенд». Торжественная церемония вручения награды пройдет 10 декабря в Стокгольме.

Величина премии в 2015 году составила 8 миллионов шведских крон (953 тысячи долларов США). Фаворитами букмекерских компаний в этом году были модный японский писатель Харуки Мураками, кенийский писатель Нгуи Ва Тхионго, норвежский драматург Юн Фоссе, американский классик Филипп Рот, австриец Петер Хандке.

Пушкинская осень

Цикл Литературных гостиных Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина «Пушкинская осень» открылся в Государственном историческом музее в первых числах октября. Литературные и музыкальные вечера, встречи и обсуждения самого широкого круга тем — от сакральных рукописей до постмодернистской литературы — будут проходить в Историческом музее по 27 мая 2016 года. Литературные гостиные — просветительский проект для всей семьи, который реализуется Институтом им. А.С. Пушкина в сотрудничестве с различными музеями и культурными площадками России, располагающими историческими интерьерами.

Ночь искусств



Ежегодная культурно-образовательная акция «Ночь искусств» прошла 3 ноября в 61 субъекте Российской Федерации. В столице состоялось 550 событий разной направленности в 270 культурных учреждениях города. Музеи, библиотеки, театры, культурные центры и концертные площадки открылись после 18.00 и работали допоздна. Для «Ночи искусств» они подготовили специальную программу: ночные экскурсии, творческие встречи, мастер-классы, концерты и перформансы. Центральной частью акции стали «ночные встречи» с актерами, режиссерами, художниками и литераторами.

ночьискусств.рф

6-я Московская биеннале современного искусства

**Основной проект.
ВДНХ, Центральный павильон.
22 сентября – 1 октября
2015 года.**

**Выставка-документация.
2 – 13 октября 2015 года**



Центральный павильон ВДНХ стал площадкой основного проекта Московской биеннале. Заявленная в форме открытого диалога в публичном пространстве биеннале пыталась ответить на вопросы, заданные в названии: как находить общий язык? Как сохранить свою идентичность в культурном разнообразии? Что такое художественная общность и как она формируется? В течение десяти дней более семидесяти художников

из разных стран и кураторы Барт де Баре, Дефне Айас и Николаус Шафхаузен старались сформировать пространство коммуникации, в котором зрители и художники могли непосредственно взаимодействовать на лекциях, воркшопах, видеопоказах и перформансах. Художественные произведения, созданные за время работы основного проекта, после закрытия выставки планировалось уничтожить.

Подробный материал об основном проекте читайте в следующем номере ДИ

1 Сергей Братков. Селфи «Космическая Одиссея», 2015. Инсталляция. Фото: Наталья Польская

2 3



- 2 Фабрис Ибер. Рисунки сырой нефтью.
22 сентября — 1 октября 2015 года. Создание работы.
Нефть разных сортов, привезенная из Дагестана.
Фото: Наталья Польская
- 3 Вид экспозиции.
Фото: 6-я Московская биеннале современного искусства
- 4 Вид экспозиции. Элс Дитворст. Череп 3. 2015. Инсталляция.
Фото: Нина Березницкая

4



То, что произошло с биеннале в этом году, весьма симптоматично. Условия и обстоятельства вынудили ее быть такой. Жаль, что биеннале стала самой короткой за всю историю. Но по большому счету участие в Основном проекте дало всем нам ощущение сопричастности моменту. Как известно, любое отступление от нормы — материал для исследования, в том числе художественного. Мы много говорили об этом с другими участниками, придумали, как с этим работать дальше, и понятие «технических» сроков отпало само собой. Десять дней, проведенных вместе, оказались идеальным сроком, наполненным событиями. Мне приходилось участвовать в разных проектах. Иногда выставка идет долго, но художники даже во время монтажа не пересекаются, не знают имен и внешности коллег. Такая выставка может длиться в три раза дольше, чем вся наша биеннале, но толку от нее... С разработанными совместно концепциями мы вышли в привычный художественный контекст и с намерением их воплотить, обращаясь к опыту биеннале. То есть временные ограничения спровоцировали продолжение процесса уже за рамками события.

Евгения Веселова, художница

5 Мьянь Мьянь. Беседа с Фабрисом Ибером.

Фото: Владимир Черняковский.

Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства

6 Евгений Вучетич. Горельеф. Центральный павильон, зал «СССР

в борьбе за мир во всем мире». Реставрация. Фото: Светлана Гусарова

7 Евгения Веселова. Перформанс 24 сентября 2015 года в рамках проекта

«Коллекция древнеегипетского искусства для Третьяковской галереи

имени Мануэля Алькаиде». Участники: Константин Звездочетов,

Денис Сычев, Евгения Веселова, Арина Баланцева, Александр САМ,

Дмитрий Шагин. Фото: Наталья Коган.

Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства

8 Иоханна ван Овермер. Двудлице свободы. Перформанс.

22 — 30 сентября 2015 года. Фото: Нина Березницкая

9 Алевтина Кахидзе. Новости всех времен. Перформанс.

22 — 30 сентября 2015 года. Фото: Светлана Гусарова

10 Леон Кахане. Перформанс. Фото: Мария Анаскина.

Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства

11 Васт Колсон. Перформанс. Фото: Мария Анаскина.

Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства

12 Цю Чжишзе. Карта третьего мира. Процесс создания работы.

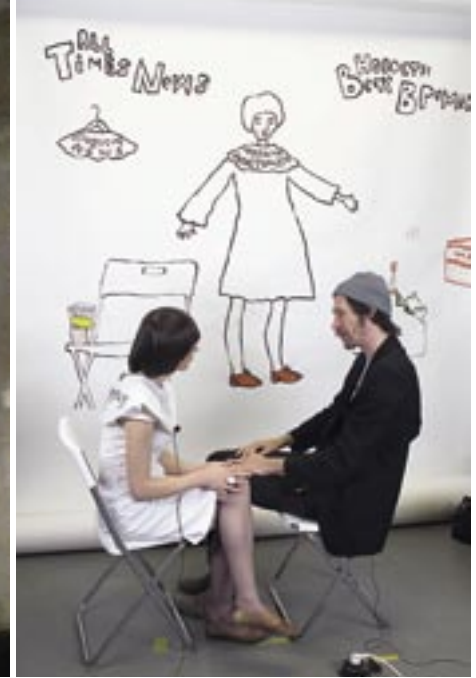
Дерево, тушь. Фото: Наталья Коган.

Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства



7







Главным проектом Московской биеннале давно уже стало место его проведения. Основная выставка открывает новые площадки для современного искусства. Она же, как правило, их и закрывает. Сейчас никто уже не помнит экспозиции Второй биеннале.

Что-то с чем-то. Но зато лифт и селфи на башне «Федерация»! Впрочем, критиковать эту особенность биеннале давно уже стало общим местом в нашей арт-журналистике. Хотя основная ее проблема в другом: нехватка публики.

ВДНХ — не лучшее место, чтобы решить эту проблему. Чтобы превратить недостаток в достоинство, организаторы попытались сделать выставочный зал дискуссионной платформой. Вопрос только в том, для кого и как были организованы эти дискуссии? Есть современные способы говорить с аудиторией — сетевые, когда разговор онлайн загружается в сеть, а постфактум можно посмотреть видеоотчет. Но где был стрим на Московской биеннале? Нельзя «жить вместе» с XXI веком без потокового видео! У официального биеннальского канала почти не было зрителей. Самое большое число просмотров у выступления Яниса Вуруфакиса (637!). А большинство событий биеннале не дотянуло до 50 просмотров.

Михаил Сидлин, арт-критик



15

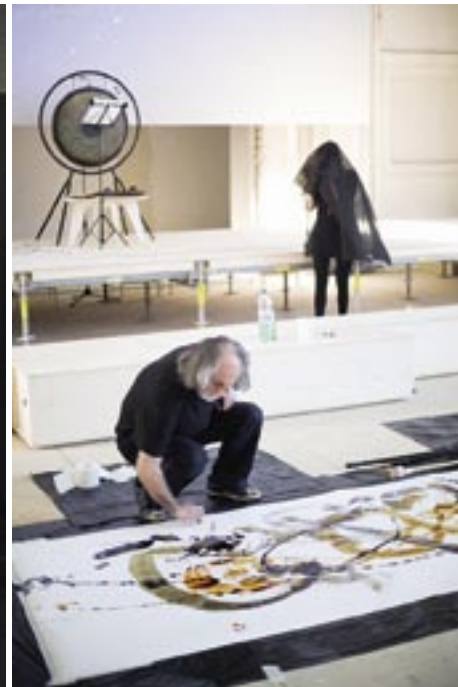
16



17



16



19

20

21



- 16 Вид павильона с работами Фабриса Ибера. Фото: Иван Ерофеев.
Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства
- 17 Баби Бадалов. Я евроментален. Создание работы.
22 сентября — 1 октября 2015 года. Фото: Алексей Сапроненко.
Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства
- 18 Ханне Липпард. Перформанс. Фото: Иван Ерофеев.
Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства
- 19 Фото предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства
- 20 Оноре Д'О. Перформанс на фоне работы Анастасии Яровенко
«Ловушка привычки». Фото: Ксения Колесникова.
Предоставлено: 6-я Московская биеннале современного искусства
- 21 Августас Серапинас. По ту сторону третьего мира. 2015.
Инсталляция (за картиной Сю Чжицзе «Карта третьего мира»
Фото: 6-я Московская биеннале современного искусства

из глоссария

Екатерина Лазарева

Коллективное творчество — практика, актуализировавшаяся на международной художественной сцене последние два десятилетия.

Феномену коллективного творчества была посвящена одноименная выставка, подготовленная кураторским коллективом WHW, прошедшая в Кунстхалле Фридрицианум (Кассель) в 2005 году. В отечественном искусстве эта тема была исследована в рамках выставки «Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве. 1960—2000», проходившей в рамках Первой Московской биеннале современного искусства в ГТГ в 2005 году.

Коллективный принцип в художественном производстве существовал, разумеется, и в более ранние периоды. Так, если в эпоху Средневековья вопрос авторства в целом был не принципиален, то начиная с Возрождения многие работы выполнялись мастерской художника — его учениками и подмастерьями, а в советские годы возник «бригадный метод». Вместе с тем развитие художественного авангарда начала XX века непосредственно связано с деятельностью художественных объединений. Экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм и другие авангарды зарождались в узком кругу художников. И хотя для них индивидуальное авторство было очень важно, первые художественные группы как парадигматическая модель коллективного творчества в современном искусстве начали возникать уже тогда — через присоединение к обществу коллег-единомышленников для утверждения собственной концепции, часто вокруг соответствующих альманахов (немецкий «Синий всадник», голландский «Стиль», французский «Круг и квадрат», швейцарско-французский «Дада», отечественный ЛЕФ и другие). Современные коллективы художников в качестве важных для себя исторических примеров приводят футуристов, ЛЕФ, ситуационистов, хеппининги Алана Капроу, «Фабрику» Энди Уорхола, «Флюксус», «Свободный университет» Йозефа Бойса, «Коллективные действия» и даже РАФ (Фракция Красная Армия). Многие согласились бы и с лозунгом Горького: «Искусство во власти индивидуума, к творчеству способен коллектив».

Работа в группе во многих случаях не означает отказа от индивидуальной карьеры и обязательную внутреннюю иерархию, но подразумевает делящуюся во времени решимость работать вместе, а также более или менее художественную программу. При этом одни художественные коллективы работают над созданием общей работы, другие сосредоточены на процессе сотрудничества. Большинство групп состоит исключительно из художников, но есть и такие, которые объединяют представителей разных дисциплин. Кроме того, многие практики участия сегодня направлены на то, чтобы художник и его аудитория сформировали некое подобие коллективного автора. Хотя сегодня художественных групп по сравнению с индивидуальными художниками количественно меньше, идея коллективного творчества вызывает растущий интерес и постоянно обсуждается.

Уже в 1960-е концепция художественного произведения, нуждающегося в репрезентации, была заменена идеей художественного проекта, который требует присутствия. Коллективные художественные практики часто реализуются именно в формате общественного события, публикаций,

Коллективное творчество

воркшопов и перформансов. При этом они имеют сравнительно меньший коммерческий успех: их труднее продвигать на рынок, нежели работы индивидуальных авторов.

Философским основанием коллективного творчества стали, с одной стороны, традиция отрицания оригинальности автора, понятие автора как проводника коллективных социальных или культурных идей (В. Беньямин, Р. Барт и др.), с другой — концепция множеств (П. Вирно, А. Негри). Как показывает история искусства, художественные коллективы не только становятся центром художественного авангарда, но и пытаются развить (политически) альтернативные модели через критику искусства и общества, как в случае дада, сюрреализма, ситуационизма, флюксуса и венского акционизма.

Существует несколько имманентно присущих коллективной художественной практике стратегий сопротивления господствующим рыночным механизмам, для которых ценность основана на авторстве художественного гения: автономия от арт-системы, критика буржуазной концепции публичного пространства и отчуждения публики, самоинституционализация, которая апроприрует политические функции публичной сферы, неиерархические процессы выстраивания политики коллектива, саморегуляция. Этот «эскапизм» — не только стремление к автономии, но и реакция на политические репрессии и контроль, поиск пространства, не зараженного идеологией и не захваченного капиталом. По замечанию Паоло Вирно, «только внутри коллектива, а отнюдь не внутри изолированного субъекта восприятие, язык и производительные силы могут принимать форму индивидуации опыта» (см.: *Virno P. A Grammar of the multitude*). Опыт коллективности, основанный на выполнении задач, которые не могут быть выполнены индивидуально, наделяется решающей трансформативной силой в отношении индивидов и общества. Соответственно коллективное творчество должно оцениваться по такому базовому условию, как производство содержания, которое не может быть произведено отдельным художником.

Невозможное сообщество: В 3 кн. Кн. 2. М.: МАИЕР. 2011-2015

**Произведение искусства есть
продолжение какого-то другого
произведения искусства;
сознание — продолжение
сознания...**

IRWIN (стр. 78-79)

Дмитрий Заец

При анализе реального влияния культуры на нормы и ценности отдельного человека не следует полагать, что система ценностей прямо регулирует поведение людей. Культура только выявляет и подчеркивает определенные врожденные особенности человека, создает контекст, располагающий к тому или иному поведению. Идея о влиянии доминирующей системы ценностей на поведение отдельного человека лежит в основе изучения феномена сообществ.

Концепции сообщества

В социальные науки понятие «сообщество» в значении *community* попало благодаря борьбе североамериканских меньшинств за гражданские права и свободы. Другими словами, *community* — это «гражданское общество на практике», социальное пространство для какой-либо общественной самостоятельности, альтернативная форма демократии непосредственного участия¹. Местное сообщество — это сплоченная организация жителей, «самостоятельная подсистема местного самоуправления»². Такие сообщества и в теории социальной организации, и в практике современного искусства рассматриваются как способ активизации жителей, объединения их в соседские общины и включения в процесс жизнеобеспечения района как полноправных партнеров местной власти и управляющих компаний.

Эта концепция, основанная на демократических принципах и гуманистических ценностях, вдохновляет активистов и социальных организаторов по всему миру.

Моя работа куратора Школы добрососедских отношений началась со скептического отношения к возможности консенсуса в сообществе. Но в то же время было понимание, что без сообщества как поля применения прямой демократии невозможен общественный контроль власти и обслуживающих организаций. Как заметила Синди Макман, «ни одно позитивное изменение не было сделано без создания сообществ»³. Однако вовлечение в общее дело невозможно без уважения. Трудность в том, что в нашей культуре нет традиции учитывать чужие приоритеты, если мы их не разделяем. Однако спонтанная кооперация людей, а также коллективное творчество, захлестнувшие современные города, вынуждают переосмыслить исторический опыт человеческих взаимоотношений, а также привычку рассуждать о сообществах в политическом ключе. Задача осмысления сообщества как культурного феномена заключается сегодня в критическом эклектизме, соотношенном с культурным контекстом.

Город как барьер

Большинство людей вынуждены учитывать в своих решениях экономическую ситуацию. Деньги пронизывают все аспекты жизни. Воздействие денег сегодня — самое мощное со времен промышленной революции. В XXI веке благодаря росту городов все сферы деятельности стали чрезвычайно конкурентными, возникли возможности и для накопления капитала, и для финансового краха.

Если у пекаря, единственного в своем маленьком селе, есть гарантированный заработок, то его городской коллега имеет дело с десятком конкурентов. В этой ситуации деньги обрели приоритет перед любыми мотивами, будь они этическими или эгоистическими. Уже в 1930-е Вальтер Беньямин описал истинный характер отношений между жителями большого города: «Люди знали друг друга как кредитор должника, как продавец покупателя, как работодатель служащего — и прежде всего они знали друг друга как конкуренты»⁴. В условиях жестокой конкуренции люди теряют навык солидарности. Кроме того, работа сегодня поглощает все свободное время. Досуг, потраченный на интересы и хобби, становится необязательной жизненной инвестицией. Его почти не существует для миллионов людей, особенно в больших городах. В результате подавляющее большинство живет личной жизнью в рамках своей работы, которая становится «родовой практикой».

О какой возможности сообществ вообще может идти речь? Однако именно в нормативном поле индивидуализма особенно ценным оказывается опыт сближения людей. Подобные ситуации, по мнению социологов, как раз и создают то, что принято именовать обществом. Практика кооперации, когда люди собираются вместе, чтобы делать что-то сообща, заставляет их вести себя этично и чувствовать себя лучше. Однако деструктивные формы индивидуализма в ситуации гегемонии денег делают невозможным добрососедство.

Сообщество в постгуманистическом мире

Философ Жюли Реше считает, что «распространенный в наши дни призыв быть собой предполагает, что человек обладает некой сущностью, реализация которой вменяется ему в обязанность»⁵. Альтернативой такому определению может быть концепция, рассматривающая человека как социальное существо, учитывающая его процессуальность, формируемость. Социальная среда сообщества в данном контексте и выступает площадкой, где происходит перманентное формирование индивида в процессе «взаимодействий, подражаний, обучения, петтинга, игр в куклы». «Стремиться быть собой, — заключает Реше, — значит, упустить самое интересное». Суть постгуманистической концепции не в избавлении от человека, а в «децентрализации личности» (Синди Макман)⁶. Это не такой уж футуристический термин, как может показаться на первый взгляд. Постгуманизм строится главным образом на новом понимании личной свободы. Квентин Скиннер, рассуждая о свободе, так формулирует ее: «Я свободен, когда никто произвольно не оказывает на меня влияния»⁷. Такая трактовка открывает путь к солидарности и участию в общих делах.

Постгуманизм как способ мышления учитывает сложность пограничья между двумя индивидами, подталкивает к осознанию ценности опыта Другого независимо от того, в состоянии ли мы увидеть в нем свои интересы, распознать полезность или моральность. Если бы мы смогли «децентрализовать себя» в усилиях по строительству сообщества, то сделали бы его основой социальных перемен, приняв, что цели других людей, как и их обыденное знание, одинаково ценны для общества, даже если они не похожи на общепринятое видение идеального мира.

Школа добрососедских отношений

«Добрососедство» — термин не науки, а скорее искусства. Добрососедство может стать инструментом культуры, чтобы сделать жизнь комфортной, а отношения людей гармоничней. Однако в нем можно разглядеть и атавизм советской эпохи, если понимать его в нарративе краеведов.

Трудность также и в том, что городские индивидуалисты часто сознательно выбирают социальную изоляцию, чтобы реализовать свои цели и желания, добиться финансового и карьерного успеха. При этом многие, как замечает социолог Кристофер Свондер, исследовавший природу одиночества в Москве, вообще не чувствуют себя одинокими⁸.

Однако эти данные подтверждают, что, несмотря на распространенность среди москвичей индивидуалистических ценностей, они чувствуют себя в среднем более одинокими, чем жители небольших городов. Очевидно, что «доброе соседство» в его нынешнем зачаточном виде не может стать основой кооперации людей, но может привлечь внимание к идее сотрудничества. Первостепенная задача в области социального проектирования — актуализация постгуманистических, коммунаритаристских ценностей.

Городу нужны новые специалисты — социальные организаторы. Мы задумали Школу добрососедства как экспериментальную площадку для отработки технологий объединения людей по месту проживания (двора или квартала) в соседские сообщества, выстроить такой порядок взаимодействий, чтобы доброжелательность, кооперация и взаимная поддержка стали бы нормой жизни.

Эту задачу нельзя решать посредством копирования западных образцов общественной консолидации, она должна быть обоснована и реализована с учетом изучения специфики места и его пользователей. Для этого и была создана школа с учебной программой по формированию добрососедства, инициированного

художниками, активистами, архитекторами и, конечно, обычными жителями. Их цель — изобретение оригинальных способов проживания «места», которые профессиональные структуры не могут себе позволить. Способы существования сообщества или формы обживания района местными — сложный многослойный коллаж, который основан на повседневном участии и «местном опыте», а также соседской взаимопомощи. Участники школы реализуют каждый проект на основе тактических, ситуативных коллективных действий, которые должны помочь местным жителям адаптироваться к изменяющейся городской ситуации, в то же время проект нацелен на изменения и в отношениях людей, и в среде их проживания.

В Школе добрососедских отношений разработаны разнообразные приемы, формирующие общественную консолидацию. Это уже осуществленные творческие проекты (фотографическое исследование района Екатерины Хромовой «Они такие же, как мы», настенные росписи Марии Черновой «Живые стены»); родительский кооператив Анны Цветковой «Рамаенки» в районе Раменки; мобильный лекторий Евгении Стратийчук и Анастасии Янчиковой в Ростокине; *site-specific art* (мост через линию метро как место встречи) Ксении Курапиной в Кунцево; программа преобразования районной библиотеки в соседский центр «Третий возраст» для интеграции пожилых людей в общественную жизнь.

Программа школы предполагает создание разветвленной сети сообществ в ряде районов Москвы и других российских городах.

Что уже получилось

Анастасия Суркова в парке Дубки (Тимирязевский район) организовала соседский пикник с пирогами с фруктами, выращенными на даче. Встречи родительского кооператива Анны Цветковой в парке Раменки, соседский выходной Марии Черновой в Люберцах также сопровождались угощением.

18 октября Елена Кренцель вместе с командой антикварного проекта «Дом-музей» открыла первый регулярный блошиный рынок в саду имени Баумана, который в тот день посетило 16 тысяч человек.

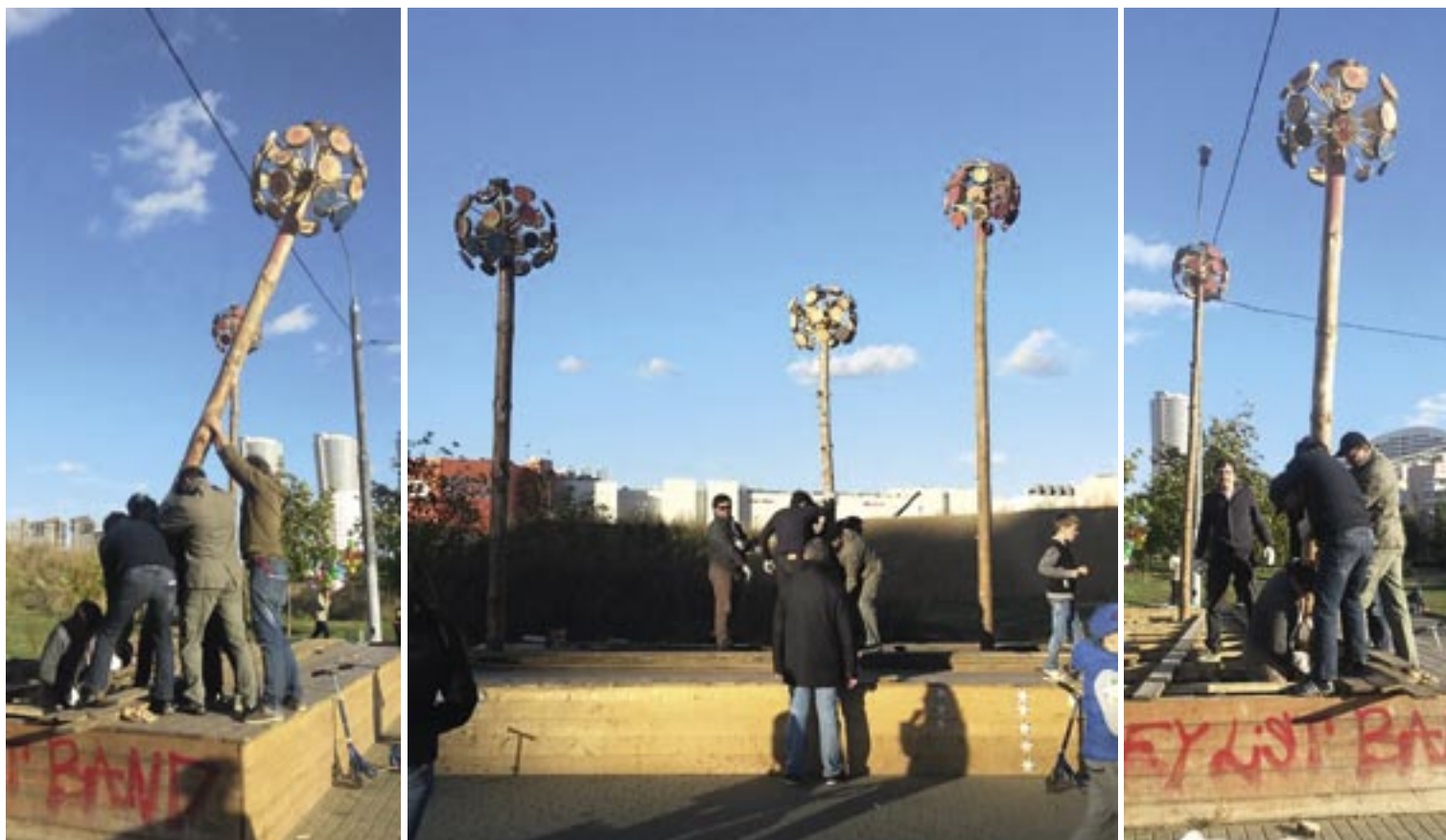
Соседское сообщество в Родниках (Новая Москва), образованное в 2015 году шестью активистами, среди них Максим Клементьев, провело празднование масленицы, весенний субботник в пойме реки Десна, благотворительную акцию к 70-летию Победы в ВОВ и эко-пикник. Сегодня для его участников стоит вопрос создания соседского центра, при этом есть положительный опыт общения с администрацией, жителями, местным бизнесом, образовательными учреждениями.

Примечания

- 1 *Кокарев Игорь*. Соседские сообщества: путь к будущему России. М.: Прометей, 2001. С. 15.
- 2 Там же. С. 9.
- 3 *Cindy MacMann*. Posthumanist World. <http://www.themindfulword.org/2015/posthumanist-world-humanism-communities>
- 4 Там же. С. 41.
- 5 *Реше Жюли*. Не быть собой. <http://syg.ma/@zhiuli-rieshie/zhiuli-rieshie-nie-byt-soboi>
- 6 *MacMann*. Posthumanist World.
- 7 *Скиннер Кевин*. Свобода до либерализма. / Пер. А. Магуна. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в С-Петербурге. 2006.
- 8 Сволер Кристофер — доцент факультета социологии, старший научный сотрудник лаборатории сравнительных социальных исследований (ЛССИ) НИУ ВШЭ.

Программы для добрососедства

Маргарита Казарина, Иван Ходырев. Одуванчик. 2015. Инсталляция. На празднике «Одуванчики. Ходынка FEST» в поддержку парка на Ходынском поле 3 октября 2015 года



Игорь Поносков

Уличное искусство

Нельзя сказать, что сегодня в России особенный подъем уличного искусства или определенные предпосылки к его развитию. Безусловно, декреты авангардистов начала XX века, мурализм 1960-х и акционизм 1990-х — существенные проявления искусства в городской среде, но не в контексте мейнстримного стрит-арта, который сегодня составляет часть поп-культуры и одновременно обладает потенциалом к яркому высказыванию общественно-политического характера.

Уличное искусство в России формировалось в 1990-е годы, когда благодаря перестройке были сняты ограничения и цензура в отношении западной культуры. Страну наводнили товары и культурные диковинки с Запада, в том числе граффити как часть хип-хоп-движения. К концу десятилетия граффити максимально популяризовалось через фильмы¹, телепередачи² и молодежные журналы³; в 2000-х это увлечение стало массовым: по всей стране происходили многочисленные фестивали⁴. В этот период активно развивались новые жанры и форматы, а также возник небывалый интерес арт-институций и СМИ к уличному искусству, который, правда, уже к 2009 году существенно спал во многом из-за инородности и несостоятельности этой субкультуры (она ориентировалась на западные тенденции и калькировала их).

Новый всплеск интереса к российскому уличному искусству и граффити произошел только в конце 2011 года, когда в связи с возросшей активностью общества эта форма городского творчества политизировалась. Появились художники-активисты, начавшие использовать стрит-арт как инструмент для своих сообщений, но и сами уличные художники все чаще обращались к общественно значимым темам. Сегодняшний интерес СМИ и властей к стрит-арту, с одной стороны, связан с политической повесткой некоторых уличных работ, но с другой — совпал с обозначившейся «европеизацией»⁵ Москвы, в рамках которой был инициирован ряд программ по развитию паблик-арта. Это, в свою очередь, вызвало коммерциализацию данного вида искусства: город почувствовал свой потенциал в размещении объектов рекламы и декораций новой формации, а политические силы увидели возможность собственного продвижения. Художники также остались в выигрыше: наконец-то они получили долгожданные заказы и свои «минуты славы».

Сегодня спектр российских «проектов», спекулирующих на стрит-арте, велик, и интерес как города, так и брендов к этому явлению возрастает с каждым днем. В итоге последние два года у нас появились не только многочисленные стрит-арт-фестивали, но и Музей уличного искусства, стрит-арт-премия, форум, биеннале и даже аукцион⁶. Такого спектра серьезных институциональных форматов неформальной культуры не встретишь ни в одной стране мира.

Так, «Мост между молодежью и чиновниками»⁷ взялся выстраивать Иван Пантелеев, генеральный директор компании «НОВАТЭК-арт»⁸. В 2012 году он организовал стрит-арт-фестиваль «Most», в рамках которого был представлен ряд монументальных росписей уличных художников. С рвением коммерсанта Иван уже в следующем году основательно берется за «легализацию» стрит-арта: на заседании Молодежного совета при мэре Москвы докладывает Сергею Собянину о своих «задачах оживить город»⁹ и получает его одобрение.

Летом 2013 года при участии Ивана Пантелеева проходит фестиваль «Лучший город земли», в рамках которого расписано 149 городских поверхностей¹⁰: от стен трансформаторных будок до фасадов многоэтажных домов. Основным же куратором программы стала Сабина Чагина, владелица магазина уличной одежды и сувениров «Street-Kit»¹¹.

За год до этого Сабина пыталась организовать собственный фестиваль монументального искусства, однако переговоры ни с городом, ни с московскими арт-кластерами не давали должных результатов. Зачастую приглашенным ею художникам приходилось рисовать на временных конструкциях лишь для декорирования тех или иных хип-хоп-фестивалей, в организации которых участвовала Сабина. Так, в 2012 году очередная попытка организовать роспись городских фасадов киевским дуэтом

«Интересні казки» и испанскими художниками Zttman и Gola, ограничилась лишь участием в «Faces&Laces»¹² и фестивале в честь Дня города. Паблик-арт-программа фестиваля «Лучший город земли» стала прорывом. В ней участвовали уличные художники со всего мира, а последующие процессы, инициированные организаторами, обозначили начало коммерциализации и профанации этой контркультуры в России.

Так, наряду с ярким вторжением искусства в город в 2013 году началось формирование новой рыночной среды во многом благодаря лояльной культурной политике города. Осенью 2013 года команда Ивана Пантелеева организует форум¹³, посвященный тенденциям уличного искусства, в основном тому, как правильно сотрудничать с властью и корпорациями. Звучало много высказываний на тему открытия новых перспектив и формирования рынка, создавалось впечатление, что художник на этом событии лишней, а зал наполняет исключительно меркантильная аудитория. Ни одно выступление на форуме не было критическим, все пребывало в предвкушении открывавшихся перспектив.

Завершала форум символическая процедура награждения художников стрит-арт-премией, которая должна была стать ежегодным событием для поощрения наиболее активных и важных российских персоналий и проектов.

Таким образом, используя столь весомые форматы «форум» и «премия», фестиваль «Most», и в частности Иван Пантелеев, старались выйти на принципиально новый уровень своего функционирования, тем самым пытаясь не только легитимизировать свою деятельность, но и монополизировать ее на новом рынке услуг и товаров.



1 Архитектурное бюро «СССР» (Дмитрий Алексеев и Алексей Иванов). Уставший человек. Фото: проект «Луч»

в России

Сабина Чагина имеет схожие интенцию и стратегию. Проведя масштабную работу для фестиваля «Лучший город земли», она предложила альтернативные форуму и премии форматы — биеннале и аукцион. С точки зрения легитимизации это сопоставимые методы: биеннале и форум формируют сообщество, аукцион и премия — поощряют его, но ее стратегия и подход более успешны и рентабельны, чем у Пантелеева. Так, при поддержке фонда «RuArts» первый аукцион уличного искусства прошел 15 апреля 2015 года. По словам организаторов, было продано около 40% работ, а топ-лотом аукциона стал холст Паши 183 «Пластмассовый мир победил»¹⁴ — 16,9 тысячи евро, что для России — прецедент покупки работы уличного художника по столь высокой цене. Сабина Чагина (куратор творческого объединения «Артмосфера») обозначила начало формирования рынка: «Проводя первый в России аукцион уличного искусства, мы выступали в роли первопроходцев и понимали, какая это ответственность при огромном потенциале, рынок в этом направлении еще не сформирован»¹⁵.

Однако при обсуждении рыночных отношений не стоит забывать, что организаторы стараются не просто интегрироваться в сообщество, но и установить некую монополию на него, определяя, что вообще может называться уличным, цензурировать и институализировать его. Например, без кураторов и какой-либо экспертной оценки при выборе произведений организаторы стрит-арт-биеннале «Артмосфера» намеренно показывают лишь срез наиболее легких для восприятия картинок в духе комиксов и абстрактной живописи. Стенд известного бренда виски¹⁶, возведенный посреди зала, дополняет картину коммерчески ориентированных работ, а заканчивается биеннале аукционом, где эти работы и распродаются.

Естественно, что в таком контексте речь не идет о включении в процесс каких-либо социально и политически ангажированных произведений, ведь как в случаях с форумом и премией, так и с биеннале и аукционом внимание организаторов и спонсоров было сосредоточено на ярких, абстрактных и иллюстративных произведениях, на том, что хорошо продается или кладется в портфолио для последующих коллабораций с брендами и городом.

Параллельные процессы происходят и в Санкт-Петербурге, с меньшим масштабом в контексте города, но с неменьшим откликом в стрит-арт-сообществе. В 2013 году начинает свою работу Музей стрит-арта, открывшийся на действующем заводе слоистых пластиков. И если вспомнить, что различные авангардные практики, в том числе и уличные, всегда старались отрицать, а иногда и разрушать музей, то наличие такой институции не столько противоречиво, сколько абсурдно в принципе. Но на самом деле «музей» формален, он не занимается формированием коллекции, а лишь ведет просветительскую деятельность, выражающуюся в обширной лекционной программе, на которую приглашаются деятели, тесно связанные с уличным искусством. Заслуга «музея» — выставка «Повод к миру», которая прошла в 2014 году в рамках параллельной программы 10-й «Манифесты» при курировании Анны Нистратовой, Вовы Воротнева и Михаила Астахова.

Хотя экспозиционное решение выставки нельзя назвать удачным, она вобрала в себя огромное количество социально ангажированных уличных художников и стала своего рода катализатором более активной деятельности «музея», с одной стороны, и отличной альтернативой московским событиям декоративного характера — с другой. Выбранная тема для выставки была сконцентрирована вокруг проблематики взаимоотношений России и Украины, что вдохнуло в стрит-арт-сообщество утраченную социальную активность, а представленная в бывших цехах завода выставка не воспринималась как нечто галерейное и коммерческое. В случае экспонирования уличного искусства подобный формат выставочного пространства и выбранной тематики кажется наиболее удачными.

В Москве же события принимают совсем иной характер уже в 2014 году: в самый разгар «формирования рынка и среды» появляется первая пропагандистская роспись в центре города,

посвященная событиям в Крыму. В масштабе сотен расписанных яркими пятнами городских стен их агитационное содержание теряется, как бы сливаясь с общей рекламной сценографией города.

Сегодня производство такой монументальной росписи активно функционирует. Это дало повод некоторым СМИ и стрит-арт-сообществу противопоставить два явления городской культуры, где полюс одного — яркое уличное искусство декоративного характера, а полюс другого — росписи, инициирующие общественную активность, проблематизирующие факты общественной жизни.

Однако это кажущееся противостояние, обе стороны имеют цели исключительно оппортунистские и меркантильные. И оба полюса этой новой среды «уличного искусства», начиная со стрит-арт-фестивалей, премий и биеннале и заканчивая патриотическими агитационными кампаниями, равнозначны, а их интересы пересекаются лишь на конкурентном поле сформированного ими же стрит-арт-рынка.

Если же рассматривать публичное пространство как конфликтное, где пересекаются различные интересы, где всегда есть повод для диалога, то патриотическое «граффити» обладает в этом куда большим потенциалом. Проекты же декоративные и оформительские не вызывают никаких эмоций, а служат маскировкой изъятий в городской среде. Эти работы скорее дополняют картину общества потребления, не инициируя у зрителя рефлексии. Патриотический мурализм действует иначе — он не только раздражает определенную прослойку общества, но и вносит долю сомнения в консервативно настроенную часть населения. По сути, именно эти росписи и инициируют обсуждение сегодняшней ситуации в стране, и именно они и ставят под вопрос форматы разного рода сотрудничества уличных художников с кем-либо.

Уличным художникам в России и на постсоветском пространстве следует определиться, хотят ли они и дальше участвовать в процессах джентрификации, быть марионетками политических и коммерческих кампаний. Или же пора окончательно радикализироваться и не бояться провоцировать, критиковать, протестовать. То есть ответить на вопрос, — чем являются для них искусство и город?

Примечания

- 1 Советские художественные фильмы, в эпизоде которых присутствовали элементы хип-хоп-культуры: «Танцы на крыше» (Виктор Волков, 1985, Киностудия имени Горького) и «Курьер» (Карен Шахназаров, 1986, Мосфильм).
- 2 Авторская рубрика брейк-данс-коллектива «Da Boogie crew» в телепередаче «Башня» на канале РТР и «До 16 и старше» на канале ОРТ. Кроме того, на радиостанции 106.8 FM они ведут программу «Фристайл».
- 3 Авторская рубрика брейк-данс-коллектива «Da Boogie crew» в журнале «Птюч» и субкультурное издание «Hip Hop info», инициированное рэп-группой «Bad Balance» в 1998 году.
- 4 Один из первых и самых громких фестивалей: «Nesafe: чистая энергия» (1999–2003, организатор Basket, один из первых российских граффити-райтеров) и «Snickers Urbania» (2001–2010, организаторы граффити-конкурса «Da Boogie crew».
- 5 Эпоха активных преобразований общественных пространств Москвы и «культурной революции» началась в 2011-м.
- 6 Музей уличного искусства основан дирекцией завода слоистых пластиков в 2013 году в Санкт-Петербурге; стрит-арт-премия и форум — в 2013 году Иваном Пантелеевым; есть стрит-арт-биеннале «Артмосфера» — в 2014-м Сабиной Чагиной, в 2015 году ей же проведен аукцион, на котором были частично распроданы работы, выставившиеся на стрит-арт-биеннале.
- 7 Источник: видеointервью с Иваном Пантелеевым, ТВ-канал «А one», репортаж, 2012.
- 8 ООО «НОВАТЭК-арт» создано в 2011 году для организации и проведения художественной росписи и оформления объектов городской инфраструктуры (источник: официальный вэб-сайт).
- 9 Источник: видеозапись беседы Ивана Пантелеева и мэра С.С. Собянина в рамках встречи с членами Молодежного совета при мэре Москвы (Youtube, 2013).

10 Источник: «Москва-24: В Москве появляется все больше легальных граффити» (ТВ-сюжет, 2014).

11 «Галерея, объединяющая стрит-арт-художников со всего мира и поддерживающая их в создании интересных проектов, которые задают настроение и меняют облик города» (цитата с официального вэб-сайта). На самом деле *Street Kit* никогда не была галерей, а является магазином сувениров и одежды, где присутствуют товары с дизайном некоторых уличных художников.

12 «Faces & Laces» — выставка-ярмарка, где представлены современные дизайнеры и бренды направления street wear, стрит-арт там — часть декорации для создания уличной атмосферы. Основана в 2007 году.

13 Официальный сайт форума стрит-арта: www.mostforum.ru

14 Павел 183 — российский уличный художник, работавший в области граффити, уличной инсталляции и живописи. Благодаря британским СМИ в 2012 году получил мировую известность в качестве «русского Бэнкси», а 1 апреля 2013 года скончался. Его «Пластмассовый мир победил», как и многие другие работы, выполнен в присущей ему манере критики капиталистической системы еще в 2008 году. Фактически это единственная работа критического характера, представлявшаяся на стрит-арт-биеннале и последующем аукционе, и, по сути, она наиболее яркая иллюстрация происходящего.

15 Источник: официальная страница проекта «Артмосфера» в Фейсбуке.

16 В рамках проекта «Hennessy very special» бренд заказывает оформление у известных уличных художников. Так, в 2012 году дизайн этикетки был сделан пионером нью-йоркского граффити «Futura 2000», в 2013-м — бразильским дуэтом «Os Gemeos», в 2014-м — американским художником Шепардом Фейри.

«Луч 3», проект паблик-арта прошел 22 июля этого года на улице Казакова, где Гоголь-центр, завод «АРМА» и два института формируют позитивную среду для восприятия искусства. Участники: ZUKBUREAU, Андрей Митинев, Василий Grino, Лена Будина, Марина Звягинцева, Мария Арендт, Nootk, Максим Абрамов, архитектурное бюро «СССР», бюро «Народный архитектор», София Ткач (бюро «ABD architects Бориса Левянта»), Ольга Фридлянд. О первых сериях проекта «Луч» в ДИ №1 — 2015.

2



Всех нас преследует этот вопрос, перед которым мы пасуем, теряем голову. В очередной раз мы подняли этот вопрос, причем достаточно высоко.

Дмитрий Алексеев



3

- 2 Архитектурное бюро «СССР» (Дмитрий Алексеев и Алексей Иванов). Что делать? Инсталляция. 2015
- 3 Максим Абрамов. Без названия. Гипс
- 4 Максим Нікм. Вера, надежда, любовь. Смешанная техника

4



5



6



7



Дети написали на разных языках
мира слово «future», а взрослые
топчут его.

Елена Будина

8

- 5 Дмитрий Алексеев, Максим Абрамов, Анатолий Лагутин. Проект «Поклонный дом». Смешанная техника
- 6 Марина Зяглинцева. Ячейки времени. Смешанная техника
- 7 Бюро «Нарольный архитектор». Лето. Смешанная техника
- 8 Елена Будина. FUTURE. Бумага, смешанная техника

Эдуард Кульпин

Предлагаем вниманию читателей текст философа, историка, востоковеда, основателя школы социоестественной истории (СЕИ) Эдуарда Сальмановича Кульпина (1939—2015) о статусе истории в XXI веке, о роли личности, о субъективном восприятии события и о значении стабильности и кризиса.

Главный вопрос, ставший одной из причин появления на свет социоестественной истории (СЕИ), звучит парадоксально: является ли история наукой и, если не является, как сделать ее таковой? Вопрос не случаен. Исторические документы создаются, как правило, отдельными людьми. Всегда, пусть частично (иногда эта часть преобладающая), они искажают действительность, но и частично ее отражают. Иными словами, историк, работающий с нарративными документами, обречен иметь дело с неполной правдой. А как известно, нет худшего вида лжи, чем полуправда.

Как сделать историю наукой в строгом понимании естественников? Казалось бы, ответ прост: обратиться к свидетельствам, которые объективны и не могут быть иными. Подобные свидетельства дает природа и трактующие их естественно-научные дисциплины. Поэтому в СЕИ аргументы истории эволюции биосферы, факты, объясняемые законами живой и неживой природы, главные. Однако только ими обойтись невозможно, поскольку в ходе исторического развития происходило становление человека, а ныне он стал активной стороной взаимодействия с природой. Но какой человек? СЕИ рассматривает человеческий социальный организм на уровне этносов и суперэтносов, живущих столетиями. Известно, что крупные социальные организмы имеют свою психологию, отличную от психологии отдельных групп и людей, их составляющих. По-видимому, не только психология, но и системы ценностей этносов и суперэтносов, их мораль различаются у индивидуумов и групп. Этим в известной степени снимается субъективизм отдельной личности, ее действия, не имеющие отношения к главному ходу исторического процесса, но одновременно происходит и отстранение от личности. Поэтому вторая задача СЕИ — не допустить «иссушения» истории, оставить в ней место для отдельной личности со всеми его слабостями.

Поиск стыка гуманитарных и естественных наук — задача нахождения компромисса между логикой и эмоциями, паритета между ходом истории и значимостью личности. Возможен ли в принципе такой компромисс и при каких обстоятельствах?

Концепция эволюции биосферы Н.Н. Моисеева такую возможность предоставляет. В соответствии с новейшими воззрениями, утвердившимися в естественных науках, она устраняет детерминизм развития и придает большое значение факторам случайности и неопределенности, которые вступают в «игру» в кризисные, переломные периоды эволюции биосферы, случившиеся наиважнейшие бифуркации (раздвоения) — катастрофы старого и выбора нового пути развития.

В бифуркациях согласно концепции Моисеева дальнейшая эволюция биосферы начинает зависеть от мельчайших обстоятельств, от отдельного человека, даже от поступка. Однако как выявить ситуации, когда малозначачие обстоятельства действительно играют определяющую роль, Моисеев не говорит.

В искусстве подобные моменты повышенной неустойчивости — источник оригинальных сюжетов. Вспомним Булгакова «Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила». Фазиль Искандер, описывая встречу одного из своих героев со Сталиным, говорит о возможности иного исторического развития, если бы десятилетний мальчик пошел не по Нижнечегемской, а по Верхнечегемской дороге, на которой для личности Сталина не было места.

Так люди искусства на интуитивном уровне приходят к решению сложнейших проблем. Историкам же кажется, что поворотные моменты истории уже известны (с начальной школы все знают, что Александр Македонский разрубил гордиев узел или что Цезарь перешел Рубикон). Однако поступок только кажется

Кризис как

зависимым от воли отдельного человека, на самом деле он предопределен ходом исторического развития и вовсе не случаен.

Не слишком приятно воспринимать жизненный путь личности как хаотичное мельтешение, хочется найти свидетельства ее значимости. Такой поиск — одна из задач СЕИ. Пока он не слишком успешен. Рассмотрение самой крупной бифуркации текущего периода эволюции — раздвоение протоцивилизации планеты на Запад и Восток показало, что для случайности и неопределенности история оставляет слишком мало места.

В начале 1990-х группа ученых, объединившихся в Центре социоестественных исследований неформальной негосударственной организации Академии городской среды, исходя из утверждения, что законы эволюции биосферы и общества покоятся на одном фундаменте, изучали эти связи. Они считали, что заурядное явление может стать ключом к пониманию тайн природы, а процессы в природе способны пролить свет на тайны общественного развития.

Научные принципы, которыми я руководствуюсь, — это известные установки физиков:

- представления об эволюции биосферы, нашедших, в частности, отражение в концепции эволюции биосферы Н.Н. Моисеева;
- подходы социологической школы Макса Вебера;
- установки исторической школы анналов.

Из этого следует, что СЕИ является частью истории эволюции биосферы, в свою очередь, законы целого — аксиомы для части, и существуют взаимосвязи хозяйства, социальных процессов и идеологии.

Назначение истории не только в том, чтобы описывать прошлое, но и извлекать из него уроки для будущего. Для этого изучение процессов должно стать главным в историческом анализе. История в России, потерявшей идеологию, призвана в какой-то мере выполнять функции религии. По словам профессора Н.М. Никольского, одного из авторов сборника «Три века. Россия от Смуты до нашего времени», «религия должна была научить человека, что ему нужно делать, чтобы жить с таинственным миром в ладу, и как привлекать к себе его симпатии и покровительство». Для этого история может дать знание как негативных, так и позитивных прецедентов взаимоотношений человека и природы. Накоплен огромный опыт такого взаимодействия, но до сих пор историей как наукой он слабо раскрылся или вовсе не замечался. А между тем эволюция общества определялась характером взаимоотношений человека и природы — технологиями.

Общество — часть системы «неживая природа — живая природа — общество». А у системы единые принципы и вытекающие из них законы. Их знают те, кто изучает, как устроена природа и как устроено общество.

Согласно Моисееву новое знание должно концентрировать внимание на двух состояниях исторического процесса: социально-экологическом кризисе (комплексном кризисе природы и общества — экологическом, хозяйственном, экономическом, социальном, политическом и идеологическом) и относительной социально-экологической стабильности.

В XX веке происходило постепенное расширение предмета истории, комплексное отображение действительности. Это путь Макса Вебера (направлением на выявление связей между идеологией и хозяйствованием) исторической школы «Анналов» с ее неперменным использованием знаний естественных наук в историческом исследовании с обращенностью к массовому человеку, к взаимодействию его с природой. Однако в ходе своего расширительного движения школа анналов разошлась на новые дисциплины. Комплексные исследования в целом были редкими. Проблема пересмотра истории как науки осталась, и процесс будет, вероятно, не легким и не быстрым.

История исследует движение, то есть процессы через события и явления — характеристики процессов. Главное — изучать неординарные, поворотные события, бифуркации.

ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫБОРА

История основана преимущественно на письменных нарративных источниках. Они создаются людьми и с определенными интересами и целями. Что-то в этих свидетельствах прошлого замалчивается, что-то выдумывается, а главное — придается субъективная значимость событиям. Поэтому, когда такие источники нельзя перепроверить другими, их можно использовать лишь как иллюстрации к фактам, достоверность которых вне сомнений. Но если нет фактов в нарративных источниках, они могут быть получены в результате археологических раскопок, по данным истории природы (биоты, климата, геологии и др.), при комплексном использовании данных естественных и гуманитарных наук.

Если история оперирует только фактами, достоверность которых вне сомнений, она может стать очень бедной. Из немногих достоверных фактов не создается целостной картины прошлого. А если историки используют недостаточно достоверные сведения, создается мифологическая история. В естественных науках это называется моделью. Как ни трудно согласиться, но в традиционной истории перед нами лишь модель прошлого.

Если главным в нашем анализе является процесс взаимодействия природы и общества, нужно четко выявить (взаимо)действующих «лиц» — представителей обеих сторон. Взаимодействие осуществляется главным образом в хозяйственной деятельности.

Хозяиствуя, человек действует отнюдь не как экономический автомат, а сообразно своим представлениям о мире и о себе, морали, нравственности, системе ценностей. Технологии — своеобразные правила игры человека с природой. Техника и технология формируются в полном согласии с мировоззрением, жизненными установками людей. Более того, техника и технологии позволяют выявить в мировоззрении больших групп людей элементы коллективного бессознательного, по Юнгу, которые не удается выявить традиционным социальным, психологическим анализом. Одной из важнейших задач СЕИ и стало выявление взаимосвязи мировоззрения и технологии, а поскольку каналы эволюции для общества фиксируются системами ценностей, одно из главных направлений в СЕИ — моделирование систем ценностей для разных цивилизаций.

Главные «действующие лица» СЕИ — человек хозяйствующий и вмещающий ландшафт, сфера взаимодействия. Вмещающий ландшафт — часть природы, подвергнутая воздействию человека, то есть уже антропогенезированная. Эта часть природы является сферой деятельности, жизненным пространством человека хозяйствующего, с другой — живым биологическим организмом.

Для СЕИ важны два состояния — социально-экологического кризиса и социально-экологической стабильности. При этом значимость кризиса выше, чем стабильности. Во время комплексного кризиса общей системы «природа-общество» структурные и функциональные изменения происходят в результате процессов как в природе, так и в обществе. В результате вырабатывается «формула» социально-экологической стабильности, которая в открытых системах не может быть абсолютной, она относительна, поскольку непрерывно изменяются либо природа, либо общество, либо и то и другое. Социально-экологическая стабильность — это динамичное равновесие внутри общества и между природой и обществом. Преодолев кризис, цивилизация выходит на новые «формулы» взаимоотношений человека и природы, на новый компромисс.

Именно во время кризиса формируются представления людей о мире и о себе, система ценностей. После преодоления кризиса природа и общество становятся иными. Хотя насыщенность событиями кризисного периода может быть чрезвычайно большой, он всегда более краток, чем период стабильности, но требует большего внимания.

Единицей измерения времени в СЕИ служит минимальный отрезок времени, в течение которого могут произойти глобальные процессы в природе и в демографии — изменения взглядов отцов и детей, шаги эволюции общества. Задача СЕИ — обратить внимание на факты истории, знаменующие новые элементы

структуры или функций природы и общества, а также нового характера их взаимодействия.

Не исключая возможности, что завтра экспертные суждения под влиянием новых открытий могут стать иными, подавляющая часть историков в начале XXI века пока считает, что главным в истории Старого Света стало различие между Западом и Востоком, между Европой и Китаем. При том, что основы как европейской, так и китайской культуры были заложены в I тысячелетия до н.э. Это относится к языку, письменности, представлениям людей о мире и о себе. Но в отличие от европейской китайская культура характеризуется поразительной стабильностью. В течение более чем двух тысячелетий вмещающий ландшафт китайского суперэтнуса оставался неизменным. Европейские империи за счет колоний «пульсировали» в огромном пространстве.

Практически все исследователи Китая отмечают цикличность развития, связанную со сменой династий. В начале каждой имел место подъем, в конце — упадок и гибель империи. При этом не было катастрофы, гибели цивилизации. (В понятиях СЕИ катастрофа — процесс, в ходе которого организм гибнет, в отличие от кризиса, когда организм, обновленный, как после болезни, крепнет и здоровеет, у него повышается иммунитет к негативным воздействиям.) Европа в целом дает пример поступательного развития.

Итак, социоестественная история имеет задачу осветить два главных состояния истории взаимоотношений человека и природы: социально-экологические кризисы и относительную социально-экологическую стабильность. Сверхцель — попытаться выявить генетический код цивилизаций, в наиболее сконцентрированном виде отраженный в системе основных ценностей, возникающей и претерпевающей изменения в процессе взаимоотношений человека и природы. Понятие цивилизации многогранно, поэтому прежде всего необходимо дать определение, соответствующее данной научной дисциплине. Цивилизация в СЕИ понимается как процесс развития — жизненный путь суперэтнуса, протекающий в одном и том же канале эволюции, границами которого служат представления людей о мире и о себе.

Движение в неизменном канале эволюции происходит при относительной социально-экологической стабильности — неизменности состояния природы и общества. Стабильность относительна, так как постепенно идет накопление разрушительных тенденций во взаимоотношениях человека и природы и противоположный ему защитный процесс повышения уровня сложности самоорганизации систем.

Развитие в определенном канале эволюции происходит до достижения некоторого состояния, до слома берегов каналов эволюции — бифуркация, катастрофа предшествующего пути развития, кризис одновременно природы и общества. В этот момент общество переживает потрясения — хозяйственное (технологический и экономический кризисы), социальное, политическое и идеологическое. Если такие потрясения переживает суперэтнос, то это кризис цивилизации.

Состояние бифуркации — это также время и процесс выбора нового канала эволюции — направления дальнейшего движения системы. Поскольку активной стороной во взаимодействии общества и природы в цивилизационный период эволюции биосферы Земли является общество, то ядром новой системы ценностей оказываются представления о мире и о себе, стратегии развития этноса и суперэтнуса.

Восприятие новой системы ценностей до сих пор происходило стихийно и осмысливалось в идее Божественного промысла. Переход к сознательной стратегии развития может быть мечтой человечества, воплощенной в идее ноосферы. Эта идея структурно и функционально до сих пор не оформлена. Будет ли осуществление этой мечты благом или злом — предмет особого разговора.

Куда я попал? Где мои вещи?

Стабильная мобильность и мобильная стабильность объективного субъективизма
Владислава Мамышева

Владислав Мамышев-Монро

«Архив М».

18 июня – 30 августа 2015 года.

ММОМА, Гоголевский
бульвар, 10

Московский музей современного искусства, *XL Projects* и Фонд Владислава Мамышева-Монро представили выставку «Архив М» — наиболее полную версию художественного наследия Владислава Мамышева-Монро. Экспозиция выставки, заявленной как постперформанс, была выстроена на основе бумажного и цифрового архивов художника, его работ из государственных и частных коллекций, а также из огромного количества артефактов, сохранившихся у друзей, коллег по цеху и знакомых художника. Были представлены все известные серии художника: «Политбюро» (1990), «Несчастливая любовь» (1994), «Жизнь замечательных людей» (1996), «Русские вопросы» (1997), «Любовь Орлова» (2000), «Сказки о потерянном времени» (2001) и другие, а также серии, никогда не выставлявшиеся раньше, такие как «Барби» (2005), «Психо» (2006), «Иван Грозный» (2010), некоторые костюмы художника, видео, дневники с зарисовками и многое другое. Кураторы Елена Селина, Антонио Джеуза. Партнер проекта RDI Culture. Представляем текст Владислава Мамышева, впервые опубликованный в журнале «Кабинет» № 5—1993.

1 Владислав Мамышев-Монро. Иван Грозный. 2010. © Антон Левахин

© Антон Левахин, 2015

Владислав Мамышев-Монро

Трудно писать о себе в третьем лице, еще труднее — в первом или во втором. Да и о себе ли? «Кто я? Где я? Куда я попал? Где мои вещи?» — вот те вопросы, которые приходится мне задавать самому себе с тех пор, как взялся я за это нелегкое дело — поместить в себе вселенную; но не так поместить, как это делает каждый человек, помещая вселенную в кору своего головного мозга, а иначе, свою субъективную личность, через свои физические и психические механизмы воплотить все многоликое человечество, пережить в себе все эти судьбы, взять на себя все эти бесчисленные грехи, уравновесить их бесчисленными благодеяниями, устранить половые, национальные, социальные и другие различия и остаться самим собой в таком едином многообразии. Не растворяться, а растворять. Не попасться в раствор, а самому быть этим раствором.

«Не волноваться, а волновать» — вывела губной помадой девиз на зеркале Мэрилин Монро в начале своей звездной карьеры. «Не подчиняться, а подчинять», — считал Адольф Гитлер. Субъективизм личности, поставленный во главу угла, привел и ту и другого к подобным выводам. Но и к печальным развязкам. Монро и Гитлер (Гитлер и Монро) заняли одинаково максимальное внимание человечества. Десятилетие Адольфа Гитлера сменилось десятилетием Мэрилин Монро. Так они захватили самую середину XX века. Как Мужчина и Женщина, Зло и Добро, Черное и Белое, Ужас и Красота, Огонь и Вода, Черт и Ангел, Марс и Венера: две крайности, показавшие лицо человечества под занавес существовавшей цивилизации. Тенденции монрологии и гитлеризма действуют до сих пор, расщепляя сознание населения планеты. Ведь разделив так контрастно человека пополам в своих ярких языческих субъективностях, Гитлер и Монро ставят и поставят крест на многовековом мифе христианства — главной подоплке последней человеческой истории. В то же время, погрузившись в дебри графического символизма, можно обнаружить, как *Hitler&Monroe* являют собой модель человека в чистом виде:

Н. М.

Так становится очевидно, что человек в лице наших героев развенчан, уничтожен, но также и вновь рожден, если эти две крайности соединить. Так я и сделал, соединив в себе эти крайности. Не растворился в этом крутом ментальном историческом замесе Гитлера с Монро, а растворил в себе их обоих, явив тем самым модель человека нового. Сему и посвящен был мой скромный труд мистификаций, манипуляций с образами этих героев, художественное, актерское, литературное и исследовательское творчество в последние годы. С механизмами этой работы, аргументами, результатами экспериментирования я и хочу познакомить читателей.

Сначала было «Дело». «Дело девятиклассника Владика Мамышева, учащегося средней школы № 27 по кличке “Гитлер”, предводителя неонацистской молодежной организации Василеостровского района». Так значилось в «деле», но к действительности никакого отношения это не имело, как и инкриминируемые мне сотрудниками Комитета государственной безопасности действия: организация фашистских сборищ, шествий со штандартами и автоматами по Невскому проспекту в окружении таких же «двойников» Геббельса, Гимmlера, Геринга и прочих на 9 Мая. Пищей для таких безумных фантазий и вполне серьезных людей из комитета послужило письмо родителей одного из моих одноклассников, к которому прилагались фотографии меня в гриме Адольфа, мои карандашные рисунки — портреты Адольфа Гитлера анфас и профиль. Фотографий, рисунков как факт я и не отрицал и не собирался, но все остальное... Большое воображение сотрудников КГБ только подхлестывалось моим невозмутимым спокойствием по поводу совершенных «преступлений». Неосознанная, но целенаправленная работа над ярким историческим образом была для меня чисто художественным увлечением, полным находок и откровений. Разве не откровение — обнаружить в своей внешности черты сходства с интересующим тебя объектом и ощутить на себе весь комплекс

субъективных переживаний, вызванных непосредственным детским восприятием чужого как своего и своего как чужого! На подобные рассуждения майор КГБ Соболев реагировал как-то неадекватно, с чувством рассказывал мне историю про то, как его дедушку немцы забили прикладами в 44-м на Ладоге. Причем ставя это печальное событие в вину мне, Владиду Мамышеву, он невольно подтверждал бесполезность моих экспериментов, в которых я был уже не я, а Адольф Гитлер — фюрер Третьего рейха. Фашистских же целей при этом я не преследовал. По моим соображениям, германский фашизм 30-40-х годов с его жестокостью, бесчеловечностью и авантюризмом стал лишь пьедесталом для возвышения и увековечения в истории глубоко символической персоны Адольфа Гитлера, так же как американской кинематограф 50—60-х годов стал пьедесталом богини любви и красоты XX века, на который и взошла Мэрилин Монро. Но ничего этого тогда, учась в 9 классе, я не понимал и не отдавал себе отчета в том, что делаю.

Гитлер по причине субъективности идеологии гуманизма являлся запрещенной темой. Но тем не менее он проникал всюду, насколько я помню, с самого детства. Через советские кинофильмы про войну, через боевые листки Кукрыникова, через изобличающие произведения других художников соцреализма, через военно-патриотическую литературу, периодическую прессу, анекдоты. Еще в младшей группе детского сада мои ровесники любили повторять: «Внимание, внимание! Говорит Германия: сегодня утром под мостом поймали Гитлера с хвостом». Чуть позднее: «22 июня, ровно в 4 часа Гитлер сварился в кастрюле — так начиналась война!» Этой постоянно поступающей информации о Гитлере мне вполне хватало, чтобы по невидимым волнам, связывающим нас всех в пространстве и во времени, подключиться к его субъекту, проникнуть в сущность. Не хочу сказать, что я этого хотел или мог этого не делать. Это было независимо от моего желания, словно важное задание, которое не обдумывают. Задание, данное богом? Гитлером? Шизофренией? Это не важно, главное, что я его выполнил. Теперь я могу спокойно и субъективно ощущать себя Адольфом Гитлером, а благодаря внешнему сходству, щедро отпущенному мне природой, вообще быть им при наличии такой душевной или профессиональной потребности. Школьное «Дело» Гитлера для меня закончилось — таки через год. Это был первый год перестройки в стране. Меня исключили из школы, чтобы не исключать из комсомола, по просьбе моей матери, видного работника партаппарата.

К тому времени Гитлером я уже отболел и всерьез заболел Мэрилин Монро. Какая-то неведомая сила меня тащила в кино-театры на фильм «Некоторые любят погорячее», который вдруг обрушился повсеместно на советский кинопрокат 1986/87 года под названием «В джазе только девушки». Он шел буквально во всех кинотеатрах одновременно и по очереди в течение года, и где бы я ни оказывался, по той или иной жизненной необходимости, в любом районе города и пригородах я мог пойти в кино и в ущерб учебе, работе, семейным обязанностям поглазеть на свою «страсть» Мэрилин Монро. В период происходящего тогда со мной полового созревания многие относили эту мою страсть к разряду мощных сексуальных потрясений. Мама даже водила меня на прием к врачу-психиатру для корректировки моего либидо. Врач-психиатр, как и ребята-ровесники, спрашивал меня, не дрочу ли я на фотографии Монро? Такая постановка вопроса ставила меня буквально в тупик. Уж что-то, но не секс интересовал меня в этой женщине. Иногда я думал, что это мама моя, иногда, что бог мой. Дела важнее Мэрилин Монро перестали для меня существовать. Все мое время поглощало посещение киносеансов «В джазе только девушки» (единственного в советском прокате фильма с участием Мэрилин Монро) или проникновение в самые разноплановые городские библиотеки с целью найти хоть какую-то информацию (книги, фотографии, статьи в прессе) про Монро и похитить для домашнего визуального изучения. Остановить меня не могло ничто и никто. Даже скандал в Публичной библиотеке, где я был пойман за вырезанием из газет и опозорен через городскую газету «Смена» как гнусный вор-панк «с овечьим, бессмысленным выражением во взгляде», не положил конец моей одержимости. Чего только я не натворил в этом захватившем меня потоке, какими только принципами и приличиями я не поступился! Страшно и вспом-

нить! Это была бездна, в которую я полетел, сжигая мосты.

Такое поведение было оправдано отсутствием популярной информации о Мэрилин Монро в советском пространстве моего номенклатурного детства. И я стал жадно поглощать этот образ по существу, который, как и Гитлер, относился к разряду умалчиваемых тем в советской идеологии ввиду его вопиющей, ничем не оправданной сексуальности. Можно сказать, что я получил очередное «задание» и спешил его выполнить. В 1987 году меня забрали служить в армию. Событие куда менее значительное, чем мое «задание», и поэтому даже на космодроме Байконур, где проходила моя служба, преград я не находил. И вот субъективизм мой созрел до того, чтобы поместить в себя Мэрилин Монро. И, о боже, я вновь обнаружил свое паразитическое сходство как и с Гитлером, так и с Монро. Не откладывая дело в долгий ящик, солдат Мамышев находит какие-то тряпки на своем боевом посту художника и ведущего театрального кружка в детском клубе, обдирает с головок детских куколок-блондинок все волосы и воспроизводит на себе этот неповторимый образ. Я — Мэрилин Монро! Рядом приятель-фотограф, мы делаем несколько снимков, вскоре снимки находят замполит Клочков. Толстый томик моего нового «Дела», начатый замполитом, переключивается в психиатрическое отделение госпитала, откуда меня уже врачи отправляют домой под самую пасху 1989 года как непригодного к службе.

За успешно выполненные «задания» судьба словно вознаграждает меня. Вернувшись из армии в Ленинград, я очень быстро становлюсь знаменитым художником, актером, певцом, писателем. Если образ Гитлера зачастую угнетает праздную публику, тяжело давит на психику, даже вызывает агрессию и поэтому не подходит для концертных площадок, то образ Мэрилин Монро оказывается там, как рыба оказывается в воде. А тут еще мужчина, переодетый в Мэрилин Монро! Такого на советских подмостках еще не случалось. Смелость и самоотверженность, с которыми я выполнял свое «задание», сделали мой образ Мэрилин Монро весьма заметным в обществе. С одной стороны, знаменитость эта мне приятна, с другой стороны, меня чуть было не засосала опасная трясына трансвестизма. Каких только нелепых теток мне не довелось воплотить в угоду толпе, слабой до развлечений! И лишь принципиальная позиция псевдолености, отказа от «заманчивых» предложений спасли меня от участи Сергея Пенкина. Зато в самостоятельной, скрытой от обывателя работе я продолжал исследовать феномен своего стабильного и мобильного субъективизма. Так появилась моя кафедра «монрологии» при Московской свободной академии, где я вследствие многочисленных теоретических исследований и практических экспериментов выявлял истинную значимость образа Мэрилин Монро как позитивного и светонесущего божественного субъекта. Результатом этих исследований и экспериментов стала историко-философская работа «Всё то не солнышко ясное встает — это монрология в гости к вам идет», написанная в жанре эксцентрической диссертации. Первое издание этой работы готовилось в спешке — успеть для моей персональной выставки в Музее революции. По миру громыхали раскаты иракско-американской войны в Кувейте, и потому в этом издании можно найти массу наивных стилистических просчетов, не меньшую массу субъективных, чисто временных привязок к общественным процессам. Ой, да что бы я теперь ни писал — все божья роса, потому что благодаря своим радикальным перевоплощениям я словно прикоснулся к тайне мироздания, а прикоснувшись, уже и познал, а познав, уже и несу эту правду людям, читателям. Повторюсь, делал я это невольно, по не зависящим от моих желаний причинам. Природой было запрограммировано слиться в моей персоне трем субъективизмам: Адольфа Гитлера, Мэрилин Монро и моего собственного (или дополнительного, или собирательного) Владислава Мамышева. Или, точнее, субъективизм Владислава Мамышева равномерно состоит из двух частей: субъекта А. Гитлера и субъекта М. Монро. Таким образом, один другого дополняет, обостряет и нейтрализует. И все это происходит внутри меня, что я, наконец, научился осознавать, анализировать и использовать в своей работе. Последним толчком к осознанию своей всевмещаемости послужил спонтанно сложившийся на «Пиратском телевидении» сериал «Смерть замечательных людей», где я визуаль-

зафиксировал рождение и смерть в себе Гитлера и Монро. Теперь состоящий из двух половинок — Гитлера и Монро — Владислав Мамышев стал еще и свободным от прежних биографических субъективностей двух последних, ставших в результате чистыми символами, указанными в начале статьи. Эти символы, как два берега у одной реки, и, взяв у этих лидеров по эстафетной палочке, я имею возможность быть еще и рекой, и мостиком. Такое приятное открытие, совершенное на моей кафедре, также и большая ответственность. Честно скажу, ноша не из легких, а прямых привилегий, материальных или бытовых, никаких. Ведь, получается, мой адрес — не дом и не улица, а весь Земной шар, где далеко не под каждым кустом готов и стол, и дом. Следовательно, не всегда условия подходят для творческой работы.

А может быть, это и хорошо, потому что так поддерживается основной принцип моего субъективизма — стабильная мобильность (или мобильная стабильность). В такой интерпретации смешиваются два смысла — буквальный и ментальный. Обычная судьба человека — с трудом объективно оценивать собственные качества, собственную работу, и это именно в силу частного субъективизма, отсылающего личность в определенную ячейку со своими индивидуальными особенностями и патологиями. Отказаться от такой ячейки и раствориться в безобразном океане жизни — тоже дело нехитрое, и такие люди порою ближе всего приближаются к настоящей объективности в своих суждениях (это бомжи, клошары, другие бродяги). Мне же довелось в силу естественного исторического течения времени представлять новый, уникальный случай объективного субъективизма. Сравнение могу подыскать только с объективным субъективизмом Иисуса Христа, можно сказать, моего предшественника, которого подобный феномен личности в итоге привел к учреждению нового ментального порядка на Земле. Таких целей даже в проекте я пока не имею, хоть и не исключаю их возникновения в будущем. По крайней мере, такая необходимость объективно назревает. Ставшая очевидной неэффективность религиозных практик, как следствие смешение всего и вся в этой разобщенности — вопиющий факт потери лица, представительства цивилизации в идеологическом, философском, визуальном и других аспектах. Жизнь человека превращается в элементарное функционирование биологических и разумных (ну и что?) существ, в этакую дополнительную и смердящую оболочку Земли, наряду с почвами, минералами, флорой и фауной. Многоязычное пустословие на религиозную тематику, похоже, окончательно лишило человека той божественной сущности, которой его наделила когда-то судьба. Скрытая коварность и противоречивость демократических идей, выхолостивших бога из жизни, элементарным путем полной свободы его интерпретаций сделала свое дело. Запутавшемуся человеку уже некуда прибежать, как к судье или краеугольному камню хотя бы. Любой такой попытке будет тотчас противопоставлена тысяча альтернатив, в метаниях между которыми человек и проводит жизнь в современном обществе. Чистота и классичность жанров, нравов забыты, а попытки им следовать приписываются чуть ли не фашизму и полностью отторгаются от жизни. Иметь ясную и оптимистическую позицию, основанную на стремлении к идеалам, становится старомодным, в моде депрессивные, надломленные, патологические характеры. Герой, терпящий поражение, сломленный судьбой, встречается чаще богоподобного героя-победителя. А раз так, то сама идея идеалистичности, система идеалов завершающей эпохи несостоятельна, немобильна и нестабильна, и закономерно ее крушение. Принципиально новые образы человеческого индивида, принципиально новый менталитет вскоре уже проявятся или вдруг возникнет ниоткуда. Растворившись в жидкости растаявших ценностей и идеалов, невозможно встретить эту новость лицом к лицу. Для этого нужно обратиться к некоему олимпу как основе нынешней цивилизации, обозначенному в уходящем столетии, на мой взгляд, символами Гитлера и Монро. Выяснив основу, я пытаюсь при помощи других мистификаций и превращений обнаружить весь спектр такого «олимпа». И эти мои занятия многие называют перформансом.

Перформанс как вид современного искусства существует. Часть моей работы критики приписывают к этому жанру. Но что

это за явление?! Еще одна лазейка для получения муниципальных и фестивальных денег, не более того. Искусство перформанса само по себе вторично, как производное театра и современной концептуальной культуры. Причем как жалкая насмешка над тем и другим. Будь ты хоть семи пядей во лбу и самым талантливым человеком на Земле, но если тебе поставят такую задачу — сделать перформанс, ты вынужден будешь забыть о своих талантах, точнее, собрать их все вместе как условие жанра и вяленько так продемонстрировать, как один твой талант мешает проявиться другому в скучных потемках перформанса. Идея удачная — издевательство над талантливым человеком, а еще многим нравится слово «перформанс» — загадочное, серьезное и одновременно никакое. Современное искусство Запада, подчиненное бюрократическим структурам, то есть аппарату, никогда не откажется от перформанса, ведь тысячи чиновников от искусства живут на этом, организуя фестивали, семинары, симпозиумы и прочее по перформансу, убеждая государство или спонсора выделять на это пустопорожнее занятие ежегодно миллионы долларов. Образовав за пределами снобистские структуры перформанса, чиновники наплодили и плодят армию артистов перформанса, ведь это и дополнительная презентация для эгоиста-художника, и зачастую денежное вознаграждение скорбного труда. Безусловно, в ряде случаев это решает проблему занятости человека в современном буржуазном обществе, особенно после неосмотрительного клича Бойса, мол, каждый человек может стать художником. Узнает об этом какой-то Билл или Стефания и думает: а что, я тоже художник, мне тоже есть что сказать человечеству в лице музейных и фестивальных клерков, в лице критиков и искусствоведов, которым тоже надо что-то есть — открывать новые имена. И вот такой вполне современный художник, а вместе с ним и искусствовед идут искать себе приключений на вернисажи и симпозиумы. Ну там скульптура, или живопись, или инсталляции, или видеоарт, конечно, хорошо, но нужна мастерская, какая-то материальная база. Лучше всего перформанс! Демократический и соответственно гуманистический подход к рассмотрению такого искусства позволяет окончательно выхолащивать понятие талантливости, не говоря уже о гениальности. А если такие критерии объективно уже не существуют или не рассматриваются, то препятствий и конца этому перформансному безумию в западном искусстве не предвидится. Ну это все, конечно, одно из звеньев в замкнутой цепи пороков буржуазного общества. Обидно и смешно наблюдать за начавшимся ростом перформансного движения в России. Ладно, у них там традиции такие: один дурак пошутил, другие всерьез приняли и закрутили машину. Время, история искусства все равно безжалостны к таким штучкам. Но в своей тяге к подражательству Западу русская культура неостановима. Без понятия, без серьезного анализа явления (благо чисты мы были от этого вируса) начинается приобщение к этой общей копилке и кормушке всемирной демократии искусства перформанса. Требуется этого жизнь? Требуется этого время? Это необходимо человечеству? Нужен перформанс вечному искусству? Разве что как признак, символ разложения навсозь прогнившей и зашедшей в тупик цивилизации. Непонятно только, куда исчезли благородные честолюбивые стремления к прекрасному, к идеалам у современных художников. Или художник-творец исчез из обихода современности, а на смену ему пришел художник-функционер?.. Выставки теперь — это отчеты: «Мы все вместе, мы все стоим один другого и вместе — ничего». Один и тот же набор оценок, терминов, эмоций в анализе современного искусства, муширование одних и тех же идей, неуловимость личности в произведениях стали правилом, исключения из которого его только подтверждают. Символом такого мутирования искусства из духовного, возвышенного в безликое, концептуально-бюрократическое служит перформанс. Конкретных примеров я даже не хочу приводить, потому что, что значат эти значки и закорючки, образующие фамилии авторов и названия галерей, музеев, концертных площадок и конференц-залов, если вместе они образуют единую тягучую бесцветную массу перформанса, начавшую разбухать, как злокачественная опухоль в большом организме русского искусства. Сначала я не отказывался от предложений немного «поперформансировать». И я даже понимаю эту особую прелесть,

ощущаемую артистом перформанса на каких-то особо помпезных фестивалях и семинарах. Ощущение этакое непоколебимой избранности и приобщения к «тайне перформанса», немалые суточные, благожелательные отзывы в прессе, хорошая гостиница, культурная программа. И вот главное — эта самая загадочность происходящего. Загадка заключается в непонимании самим собой, в «связи с чем эти блага?» Вроде ничего особенного ты не сделал. Так просто отмазался от организаторов, поняв принцип перформансирования, сложил вместе несколько шаблонов в элементарной комбинации, растянул это на «подольше», «поскучнее» и умыл руки, а все кругом довольны: «Вы блестящий артист перформанса!» Естественно, блестящий, если сроду блестящий, но при чем здесь перформанс? Мои радикальные изменения собственной внешности влекут за собой и более глубокие изменения личности, субъекта. В разных личинах я и по разным тропинкам хожу. У каждого человека есть своя судьба, такой фатальный маршрут, который очень тесно привязан к внешнему образу. Например, блондин никогда не попадает в те места и уголки, которые являются сокровенными и важными для брюнета, и наоборот. Чего уж говорить о различии маршрутов мужчин и женщин. Опять же, если ты можешь быть и Гитлером, и Мэрилин Монро. Так что мое перманентное мутирование во множестве различных образов — скорее возможность пройти все пути, влиять на судьбу, изменять ее влияние на себя, а не актерское ремесло и тем более не перформанс. Почему же полем для своей деятельности я избрал культурную среду, область современного искусства?

Во-первых, в современном искусстве мы можем прочитать те процессы, которые в будущем окажутся и в повседневной человеческой жизни. Это своего рода авангард человечества, где явления сконцентрированы, четко обозначены и предвосхищены. Во-вторых, художник и зритель современного искусства, так называемая культурная среда, обладают более подвижным складом ума, склонным к восприятию новых, радикальных идей в большей степени, чем, скажем, другие профессионалы, ограниченные в сознании своей специализацией. В современном искусстве никакая специализация ничего не ограничивает. В силу своей авангардности оно прежде всех остальных уже настолько потеряло всякие критерии приличности, нравственности, чувственности, красоты, стало настолько циничным в своем всепоглощающем безразличии к человеческим ценностям, как и к объекту искусства, что по праву является той самой благодатной почвой, куда будет брошено семя «нового человека».

2

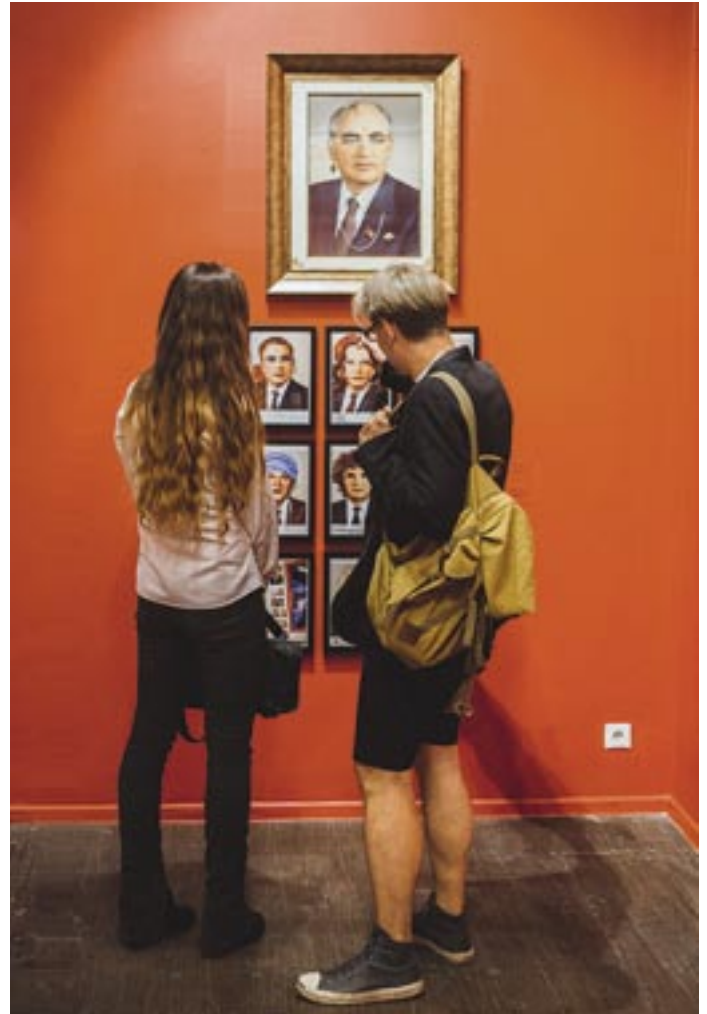


2 Афиша выставки «Gender check»



3 4 Владислав Мамышев-Монро.
Вид экспозиции
5 В каждой зверушке Монро.
2010-е. Расцарапка. Частная коллекция

6 Из серии «Монро и Гитлер»
7 Из серии «Немое кино». 2005
8 Туфли Барби
9 Вид экспозиции «Психо». 2006
10 Из серии «Политбюро». 1995.
Архив Фонда ММ





6 7

8 9



10





13



14



11 Владислав Мамышев-Монро. Любовь Орлова. 2000
 12 Бурби. 2005. Раскрашенная и расцарапанная фотография
 13 Пронзение, сделанное специально для выставки в Антверпене
 14 Расстаратка. 2006



15 Владимир Мамышев-Монро. Даная. 2006
16 Вид экспозиции



23



17 18 19
20 21 22

17-22 Владислав Мамышев-Монро.
Из серии «Русские вопросы». 1997
23 Самодеятельный художник из Санкт-Петербурга.
Коллекция Елены Селиной
24 Вид экспозиции. Серия «Стар3». 2005



24







Наблюдение за наблюдающими

Мастерская-2015. «Sub observationem».

8 июля – 16 августа 2015 года.

Ермолаевский переулок, 17

Михаил Сидлин

На каждом этаже ММОА в самых неожиданных и непривычных местах стоят сумки. Поначалу кажется, что это личные вещи смотрительниц. А может, электрик зашел наладить свет? Подозрительно... в эпоху преступности и терроризма.

«Не оставляйте свои вещи без присмотра» — такие объявления все мы слышим на вокзалах и в аэропортах. Даже банальная просьба чужого человека «Вы не посмотрите за моей сумкой?» кажется подозрительной.

О чем говорят эти подозрения, рассеянные по этажам музея? То черный саквояж с ручками (из гардероба школьного учителя литературы), то спортивная сумка с надписью «Россия» (так и видишь с ней провинциального «недокачка» средних лет в «паленом» «адидасе»). Встречая эти баулы вновь и вновь, начинаешь подозревать: сумки эти здесь неспроста! И точно: это работа Анастасии Качаловой.

Современное искусство может быть незаметным. И оно может показывать, как незаметное становится главным. Так и забота об общественной безопасности из маленького пунктика может обернуться паранойей, социальной болезнью. Ценность энвайронмента «Без присмотра» в том, что он показывает, как вторжение небольших предметов может трансформировать наше ощущение окружающей среды. И эта незаметная, казалось бы, работа — самое яркое явление последней «Мастерской».

Проекту «Мастерская», как и музею, 15 лет. То есть выставка уже успела вырасти из домашне-семейного предприятия школы во всероссийский смотр молодых. Она не только много приобрела, но что-то и потеряла. Если раньше имена участников ничего не могли сказать никому, кроме их преподавателей и друзей, то теперь на каждой «Мастерской» мы видим искусственных авторов. При входе зрителей встречал «Черный квадратик» Павла Отдельнова — эрзац-камера наблюдения с фигурой Малевича вместо объектива. А в зале рядом висели произведения Яны



2

3



Сметаниной (у которой в те же дни открывалась персональная выставка на квартире Симона Мраза, директора Австрийского культурного форума) и Анны Ротаенко (ее поклонников ждали в тот самый момент в галерее «Триумф»). То есть из парада молодых да ранних «Мастерская» превращается постепенно в экспозицию зрелых, но сердцем юных. Это, конечно, изменяет и смысл представления, и подход критика к его просмотру.

Раньше можно было списать недостатки кураторской работы на то, что название каждого мероприятия условно. Было понятно, что главное для организаторов — собрать новые имена и свежие лица. Сейчас «Sub observationem» претендовал на то, чтобы стать серьезным тематическим опусом (70 участников!), однако им не стал. Прежде всего потому, что многие вещи с трудом можно привязать к заявленной теме.

«Гадкий гусенок» Виктории Щербенко напоминает вотив. Авторская игрушка из мягкой ткани выполнена в натуральный птичий размер с подлинными перьями и вскрытым брюшком (потрошки, лежащие внутри гусиного чрева, изображены при помощи бижу). Интерес к смерти и расчленению живой плоти здесь соединен с тягой к «красивому» материалу, взятому из обихода бисерных магазинов. Странное соединение детского, магического и гламурного породило амбивалентный объект, одновременно отвратительный и притягательный.

Наблюдая жизнь, юные художники находят ее отвратительной. Ассамбляж Екатерины Муравьевой «На кассе» предлагает ряд живописных натюрмортов (водка, журнал, овощи-фрукты-сок), расположенных на ПВХ-ленте транспортера с подлинными разделителями покупок, закрепленными прямо на ленте. Но понять, что это — критика «Русского стандарта» или его продакт-плейсмент, затруднительно (я по привычке стал искать название бренда на этикетке или имя Рустама Тарико в рубрике «спонсоры»). Потребительское общество — мерзость, но плоха ли водка — не ясно.

«Мертвые политики» Дмитрия Жильцова — диптих, изображающий персонажей, похожих на Горбачева и Березовского в моменты безумия и разврата, в духе немецкого неоекспрессионизма, но без его живописной мощи и фактурной плотности. Однако весьма условное сходство с политиками создает ощущение недосказанности и отклоняет критическую стрелу художника от заданной цели.

Русскому молодому искусству пока больше удаются невнятные рефлексии и эмоциональные вздохи. «Наблюдения» Дмитрия Пронина предлагают зрителю игру в песочнице. Размытое изображение некоего ландшафта спроецировано на кварцевый песок, который зрители-соучастники вольны перемешивать руками, создавая новые рельефы поверхности. Видео Кирилла Жилкина «Кто там?» проецирует мутную картинку персонажа, видную в старый дверной глазок, на черный лист. Неясность и недосказанность соответствуют нынешнему состоянию умов.

В явном выигрыше оказались те авторы, кто сосредоточил свои усилия на анализе подглядывания, его социальной структуры и психологического воздействия. Наталья Александер и Илина Червонная создали «Симуляцию» — ряд объектов, подражающих камерам наблюдения, и разместили их на выставке в заброшенном санатории. Все время акции эти симулякры дисциплинировали посетителей, то есть мешали расхищению и разграблению экспозиции — редкий пример того, как современное искусство может быть полезным на практике.

Ольга Бутенюп получила доступ к незапароленным камерам слежения в разных частях мира. Видеозаписи из студенческой «качалки» в Штатах, детского магазина во Вьетнаме и подобных учреждений она дополнила дискуссией о наблюдениях с пользователями разных блогов. И эта дискуссия оказалась интереснее, чем записи, потому что она позволяет задать вопрос о рамках наблюдения и придает концептуальный фрейм самой выставке.



4

5



6



1 Павел Отдельнов. Черный квадратик. 2014. Холст, масло

2 Кирилл Жилкин. Кто там? 2015. Холст, масло, видеопроекция

3 Лиза Извекова. Проекция. 2015. Оргстекло, пластик, акрил

4 Ольга Бутенюп. Свободное пространство. 2015.

Записи с камер видеонаблюдения, смешанная техника

5 Виктория Щербенко. Гадкий гусенок. 2015. Смешанная техника

6 Анна Ротаенко. Поюшие лейки. 2015. Медиаинсталляция

Елена Важенина

Я куратор выставки, фотограф. В 2014/15 году училась в школе «Свободные мастерские». При поступлении мы все писали мотивационные письма о своих целях. Я хотела сделать проект и как художник, и как куратор. Во второй половине учебного года была объявлена тема «Мастерской-15» — «Под наблюдением». Я придумала небольшую серию фотографий, на которых человек прячется за надувными игрушками животных «Происхождение видов», и решила развить эту историю в кураторский проект и понаблюдать за эволюцией. Меня вдохновила цитата из Дарвина: «Есть величие в этом воззрении, по которому жизнь с ее различными проявлениями Творец первоначально вдохнул в одну или ограниченное число форм; и между тем как наша планета продолжает вращаться согласно неизменным законам тяготения, из такого простого начала развилось и продолжает развиваться бесконечное число самых прекрасных и самых изумительных форм». Эволюция, по Дарвину, непрерывна и постоянно изменчива. Это мешает увидеть ее в деталях, чтобы понять. Мы обратились к художникам, которые смогли понаблюдать за природой, за человеком и его состоянием в потоке эволюции, попробовать понять, как живут и умирают организмы, в том числе и культуры.

В проекте участвует 13 художников из России, Украины и Великобритании, Испании, Германии, Америки. Некоторые работы создавались специально для выставки. Испанский художник *Setxu Xirau Roig* должен был привезти большой арт-объект, но транспортировка стоила слишком дорого. Вместо одного большого объекта он привез три небольших — серию «Бабочки».

Мария Владимировна сделала двухмерную скульптуру квагги, вида, который больше не существует, в натуральную величину (работа «Блистательное будущее»).

Mrr Chrstms создал пластиковую скульптуру оленя с винтовками вместо рогов, торчащим дулом пистолета из пасти «WTF?».

«Сад EPLVLREPRATERITORVM», скульптура Анны Назаровой — трехмерная метафорическая презентация вымершего языка в период его расцвета, выполненная на 3D-принтере. Буквы классического латинского алфавита (именно буквы, а не их рельеф с колонны Траяна) деформированы предположительно в соответствии с тем, как они звучали в то время (данные взяты из аудиозаписей произношения древнего языка экспертом-лингвистом и были применены для искажения их формы). Пудра использовалась в качестве материала для 3D-печати, чтобы воссоздать буквы слой за слоем, словно из пыли прошлого.

«Fantich&Young» — дуэт из Украины и Великобритании использует концептуальный подход для манипулирования и компоновки символических реди-мейд-материалов. В произведениях исследуются параллели в эволюции социальной и естественной сред, где природа воспринимается то как модель, то как угроза. В новой работе «Дарвинистское вуду» художники создают искусство, ниспровергающее теорию эволюции Дарвина, основываясь на сверхъестественном церемониальном ритуале.

Мила Нестерова (проект «Into the Unknown», серия фотографий растений, снятых в неоновом свете) задалась вопросом что же ждет нашу планету в будущем, но не нашла ответа.

Мария Ионова-Грибина (серия «Natura Morta») изучает восприятие смерти, учитывая свои воспоминания о детстве. Егор Свицлар представил большую таблицу схематических изображений времени и мира. Небо, земля, снег, кожа — первичные фактуры зафиксировали фотографии Александра Любина.

Бернард Хендик (*Bernhard Handick*), художник из Германии, работает в технике *mixed media* — серия фотографий искаженных изображений людей «Кто это». Константин Карабасов интерпретирует цифровой мир.

Выставку сопровождает музыка композитора Джима Уилсона (*Jim Wilson*), специально предоставленная «The Ishaya Foundation Publishing Company». Композиция состоит из двух дорожек, на одной слышен оригинальный стрекот кузнечиков, на другой замедленная запись, которая звучит как божественный хор.



- 1 Марианна Фантич и Доминик Янг. Сверххищник. Мери Джейн. 2012. Смешанная техника, цифровая печать
- 2 Елена Важенина. Происхождение видов. 2015. Смешанная техника
- 3 Мрр Крстмс. WTF? 2015. Пластик
- 4 Сэтчу Чирау Роидж. Из серии «Бабочки». 2015. Смешанная техника
- 5 Марианна Фантич и Доминик Янг. Сверххищник. Альфа-самец. 2012. Смешанная техника, цифровая печать

2



«Происхождение видов».
8 июля – 16 августа 2015 года.
ММОМА,
Ермолаевский переулок, 17



3 4
5

Дипломный проект молодого куратора Елены Важениной, окончившей в 2015 году отделение «Кураторство проектов актуального искусства» школы современного искусства «Свободные мастерские», состоялся в ММОМА в Ермолаевском, 17, став частью ежегодной выставки молодых художников «Мастерская-2015», тема которой «Sub observationem» («Под наблюдением»)



Анна Чукина

Тимофей Паршиков назвал свою персональную выставку в память об отце, чей сборник стихов «Фигуры интуиции» вышел в 1989 году. Экспозиция дает повод внимательнее всмотреться и в поэтическое наследие Алексея Паршикова.

Открывает выставку проект «Котлован», посвященный Магнитогорску, типичному промышленному центру российской провинции, построенному вокруг одного предприятия. Моногородов в России много, некоторые уже умерли, другие продолжают функционировать. Магнитогорск занимает срединную позицию — еще не умер, но уже не контролирует ни настоящего, ни будущего. Сравнить нынешнее состояние города с прошлым позволяют фото Владислава Микоши, сделанные в начале 1930-х годов во время строительства Магнитогорска. Паршиков разместил коллаж из черно-белых фотографий Микоши на стене напротив своих работ. По ним видно, что авангардные поиски в фотографии еще не под запретом, мастер работает с активными ракурсами, контрастной светотенью. Несмотря на постановочный характер снимков, они отражают общий дух времени — счастливые строители коммунизма чувствуют себя хозяевами жизни. Иные магнитогорцы у Паршикова — поникшие, потерявшие надежду, хмурые, унылые люди. Среда как будто та же — тот же «солнечный цех», как на фото Анатолия Скурихина, но общий характер работ совсем другой. Развеяны мифы, «заморожены» проекты, сменились только бодрые лица лидеров на портретах, по-прежнему украшающих стены. О том, есть ли у людей Магнитки и других таких же городов будущее, Паршиков размышляет в проекте «Suspense», разместившемся на двух этажах. Проекты роднят ощущение тревожного ожидания, неизвестности.

В серии «Suspense» повествовательность передается через стоп-кадры неснятого фильма. Контрастный, неестественный свет словно специально выставлен для случайных, непостановочных снимков. В подобранных сюжетах разнообразие жизненных ситуаций. Безусловно, Паршиков лобуется искусственным светом ночных городов, разноцветной иллюминацией наружной рекламы, но его цель — не «красивый» кадр, а реальная жизнь, полная человеческих переживаний, пронизанная одиночеством. Каждый снимок — это история, которую интересно домысливать, разворачивая сюжет.

В работе «Тир» на стены транслируются кадры из фильмов с выстрелами в сторону зрителя, превращая видео в тотальную инсталляцию, а зрителя в жертву, многократно убитую с экрана. Художника интересует, что испытывает человек, когда на него направлен объектив фотоаппарата или видеокамеры. Английский термин *to shoot* обозначает и съемку, и стрельбу, давно изучен фотографами, еще Елиазар Лангман оценил достоинства скрытой камеры в подобных случаях. И все же фиксация мгновения как его умирания остается для художников актуальной темой.

В серии «Горящие новости» — концептуальный проект начала 2000-х — автор размышляет о последствиях ежедневной информационной бомбардировки, торжестве информационных технологий. То, о чем говорят сегодня, через несколько дней будет забыто, но информационный пресс не позволяет человеку воспринимать что-либо всерьез. Невозможно пропускать через себя такой объем сведений, вырабатывается защитный механизм. Горящие газеты в руках людей — емкий образ, в нем парадокс сегодняшних «горящих новостей», от которых ничего не остается.

Похожая идея и в проекте «Московские негативы». Здесь речь идет о подсознательной защите, выработанной жителями мегаполиса, которые перестали замечать агрессию наружной рекламы. Бледный город, представленный в виде отпечатков с негативов, меркнет, становится невидимым, остаются только неоновые рекламные вывески, царящие в безликом пространстве. Серия «Исландские руны» — минималистские пейзажи с элементами рунического алфавита, которые придают им дополнительные смыслы, вписывая в иную знаковую систему, сложную для прочтения. Что могут означать гальдраставы — магические руноподобные знаки, наносимые в качестве оберегов на обувь участниками исландской борьбы, нарисованные

автором на фотографии с видом пустынного, почти абстрактного пейзажа, на котором едва различимы футбольные ворота? Что это — земля победителей? Игроки по-прежнему живут суевериями своих далеких праотцев? Что они победили? Зрителю предлагается погрузиться в сложное пространство, в котором причудливо совместились история, суеверия, мифы и природа. На фотографии «То, что открывается за холмами» древний знак изображен на холме, здесь совпадение визуального и знакового усиливает семантическую нагрузку: холмы, руны, тайные знаки создают иконографический подлинник этого места, того, что можно себе представить, услышав слово «Исландия»... И в то же время здесь очевидна некая мистификация.

Серия «Невозможная головоломка» как будто продолжает серию с рунами. Реальность предстает здесь с чертами конкретного времени. Но идея осталась та же. Многочисленные сложенные друг на друга мешки с соломой имеют условные обозначения. Их автор предлагает воспринимать как шифры, которые предстоит распознать. Но эти шифры не предназначены для понимания, они выполняют прямо противоположную функцию. Их нанес не автор, но они нужны ему для создания таинственного, шепчущего пространства. Паршиков строит композиции, добываясь в кадре выразительной ритмической игры, характерной для классической фотографии.

Тимофей Паршиков. «Фигуры интуиции». 16 мая — 21 июня 2015 года. Ермолаевский переулок, 17



1 Вид экспозиции



2 3
4

2 Тимофей Парщиков. Из серии «Саспенс». 2011
3-4 Из серии «Котлован». 2010–2012
5 Вид экспозиции



Владимир Потапов.
«Блик на солнце».
Галерея «Триумф».
19 июня — 5 июля
2015 года

«По памяти». В рамках
проекта «Молодые львы».
ММОМА,
Тверской бульвар, 9.
9 июля — 6 сентября
2015 года

Блик на Солнце

1 Владимир Потапов. Из серии «Памятник». 2015. Картон, масло



Александр Евангели

Историю живописи можно рассматривать как историю отношений сознания со светом. За два века до своего конца Рим сакрализует свет в солнечном культе *Sol Invictus*, готовя европейский ум к христианскому монотеизму и авторитарной власти. В Средние века свет в живописи стал силой, которая преображала видимую реальность и открывала невидимую, то есть ослепляла, отменяла зрение ради символического уместования. В Ренессансе свет открывает перспективу и репрезентативные пространства власти, церковной и светской. Великая французская революция демократизирует свет и прихотливо соединяет его со смертью, превратив фонари, внедрявшиеся полицией для борьбы с преступностью, в виселицы, в знак конца режима. Фонарь просвечивал тела и выявлял истину, очищая и легитимируя революционный террор. Освобождение Истины Кроносом — еще одна аллегория того времени. Иногда эти изображения имитировали иконографию Христа, спускающегося в ад, но чаще Кроноса замещал Декарт, а у англичан — Ньютон. Истина ассоциировалась с источником света.

Серия Владимира Потапова «Блик на Солнце» встраивает источники света в политические контексты, в традицию соотношения света и политики. Политическое в этом проекте существует на двух уровнях. Приватный свет отсылает к «квартирникам», кухням, нонконформизму, вечерним занятиям при свете настольной лампы. На уровне публичного свет репрезентативен, он сообщает о могуществе и богатстве, обозначает центр и подчиняет себе социальные пространства.

Кроме того, имперский свет ламп накаливания, напоминающий об СССР, и современный свет светодиодных и галогеновых ламп, экономичных и экологических, вводит еще один слой различия.

Название проекта апеллирует к леонардовскому «Солнце не видит тени», но указывает на неисключительность любого источника света. Блик на солнце (как, впрочем, и тень на нем) ставит под вопрос очевидность видимого, то есть подрывает визуальные языки властного и доминирующих репрезентаций, нацеленные на производство и дистрибуцию образов как смеси реальности и иллюзии, подчиняющей себе наше сознание.

Несамостоятельность света соединяется у Потапова политизацией визуальности. Живопись покоится на непрозрачности холста. Из-за него картина непроницаема для света, и это вынуждает конструировать внутренний световой режим и тени. Вопрос о самостоятельности света в картине беспокоит художников со второй половины XIX века. Мане в портретах редуцировал тени, чтобы указать на свет, освещающий картину снаружи, а не изнутри.

У Владимира Потапова в плотную ткань иллюзии — мастерски написанный свет — встраивается древесная материалность основы. Это как если бы экран, бумага или холст подписали что-то от себя. Взлом конструкции внутреннего света открывает доступ иному свету, вторжение картинной основы в симулятивное пространство проявляет его светоносность. Картина в этом случае есть способ преодолеть ее медиум. Разрушение иллюзии обнаруживает суть: изображение важнее того, о чем оно говорит. Зритель вынужден прилагать усилие, чтобы отличить свет от другого, свет картины от света основы, особенно когда само изображение затрудняет эту задачу.

Владимира Потапова интересует смешанная природа образа — пересечения культурных контекстов, социальных и галлюцинаторных, световых пространств, контаминации реального и вообразяемого, искусства и документа.

В проекте «Прозрачные отношения» он предлагал зрителю соотносить свое движение с распадающимся изображением.

В проекте «Проявление» он сталкивал пигмент и невидимую основу, на которую этот пигмент нанесен. Получались картины смешанной природы — на границе индексального, поскольку в них проявлялся след миметического, так как пигмент открывал основу и результат больше напоминал графику. Ну и техника создания изображения — на первый взгляд нерукотворная, как в фотографии, — добавляла вопросов.

Художник последовательно анализирует разные аспекты картины, исследует фетиши эстетической автономии.

Последний в истории концентрированный жест утверждения эстетической автономии — постживописная абстракция, картины-молнии Барнета Ньюмана, созданные на основе иудейской мистики света. За несколько лет до Ньюмана Хайдеггер на своих семинарах рассуждал о Гераклитовой «молнии, пасущей сущее» и приводящей мир к бытию. Об этом Ньюман рассуждает средствами живописи.

Потапов показывает современную инверсию этой мысли. Его картины существуют как фрагменты реальности, приведенной к бытию электрическим светом, но иллюзорную реальность картины разрывает взлом деревянной основы, которая есть реальность картины. Травма поверхности, как чистый ужас, лишена объяснения, так иногда во сне обычные вещи кажутся непереносимо жуткими.

Инверсия абстрактного экспрессионизма у Потапова имеет скорее политический, чем формальный смысл. Так, он задумывается о природе реальности, в которой все видимое идеологически отражено в медиа, а то, что невидимо, и есть реальное.

Свет у художника открывает не поверхность, а суть вещей. Поверхность только демонстрирует травму или остается упаковкой.

Владимир Потапов показывает, что получается, когда мы срываем упаковку: рана смешивается со светом, и эта новая реальность требует и нового языка, и выбора между медиальной истиной и иллюзионистской ложью. С девяностых, с анализов Бодрийара и Митчелла мы знаем, что скрывать — это тоже в природе медиа, как и предьявлять, что любая репрезентация скрывает не меньше, чем показывает. Сегодня вопрос о живописи — это вопрос о природе искусства в ситуации, когда мы уже знаем о способах, которыми нас обманывают. Живопись функционирует в режиме имитации себя и чего-то еще, репрезентирует еще и другие визуальные режимы. Медиальная правда стала слишком похожа на живописный обман. Мы оказываемся в двусмысленном обмене значениями — света и тени, причины и следствий, просвещения и идеологии. Искусство открывает огромные пространства культуры, где привычная система значений недействительна. Искусство возвращает нам присутствие в реальности, но в ситуации, когда реальность — форма галлюциноза, вопрос о живописи — это вопрос об отношении наблюдателя. Картина Потапова занимается политикой взгляда, инструментализирует живописную иллюзию, которую создает, чтобы сделать прозрачной ситуацию производства иллюзии.

2

2 Владимир Потапов. Из серии «Свет». 2013. Фанера, масло



Юлия Кульпина

Выставка произведений Славы Зож «Забытый код» посвящена сложной проблеме самоидентификации нации, пониманию роли традиций и трансформации образов в современной культуре.

Воспроизведение средневековой белокаменной резьбы на пенопласте. Снежно-птичий узор из пластиковых ложек и вилок, имитирующий карельскую вышивку. Тщательно засыпанные мелким мусором куски асфальта, то расписанные под хохлому, то пестрящие лубочными сиринками, то пламенеющие вологодскими конями в окурках.

В своих произведениях автор использует образы, заимствованные из русской культурной традиции и совмещает их с бросовыми материалами и знаковыми приметами современности, которые ассоциативно описывают хорошо узнаваемый смысловой и визуальный контекст нашего времени. Соединение этих компонентов создает внутреннее напряжение: будучи визуально гармоничным, оно оказывается содержательно конфликтным. Правоммерно ли будет в этом случае говорить о признаках аутентичности используемых им образов или же о возможности идентификации культуры через них, когда они спорят с контекстом и материалом и спор этот беспомощно проигрывают?

Всяческий треш — неприглядный материальный и духовный мусор — обозначает новую визуальную и содержательную среду, поглотившую старую. Так проявляется известная черта современности: переизбыток мусора, заполняющего все пространство нашего существования, формирующего культурный слой онлайн. Он заполняет нашу жизнь устойчивыми образами одноразовых предметов, сквозь которые едва просвечивают фрагменты культурной истории.

Из этого наслоения вырастает современное мировоззрение. Каждому времени, как говорится, свои песни или, как сказал бы Карл Густав Юнг, свои архетипы, провоцирующие определенные психические состояния, присущие массовому сознанию. XIX вексплин запомнился нам как период депрессий и декаданса, галлюциногенный XX век — веком истерии и измененного сознания. Накопленный травматический опыт сегодня актуализирует массовые неврозы. Портрет человека XXI века в признанной норме — радостно-восторженный тип, успешный, неутомимый, эффективный, самореализующийся каждую секунду своего существования и называющий кризисом состояние стабильности, когда сегодня все так же, как вчера, без прибытка. Такая «норма» на языке психиатрии называется маниакальным синдромом.

Современное общество вынуждено постоянно пересматривать свою картину мира. «Старые идеи должны заменяться новыми, иначе наши действия не будут соответствовать новой реальности, — пишет американский философ, социолог и футуролог Тоффлер Элвин в своей книге “Третья волна”, — По мере ускорения перемен в обществе изменяемся и мы сами. Нас настигает все новая информация, и мы вынуждены постоянно пересматривать карту текущих образов. Старые, относящиеся к прошлой жизни образы должны заменяться новыми, иначе наши действия не будут соответствовать новой реальности, мы станем более некомпетентными. Невозможно все охватить. Это ускорение процесса становления образов внутри нас приобретает временный характер. Одноразовое искусство, быстро снятые комедии положений, снимки, сделанные «Полароидом», ксероксы, образчики изобразительного искусства, которые припиливают, а затем выбрасывают. Идеи, верования и отношения, как ракеты, врываются в наше сознание и внезапно исчезают в никуда. Повседневное опровергаются и ниспровергаются научные и психологические теории. Идеологии трещат по швам. Знаменитости порхают, делают пируэты, атакуя наше сознание противоречивыми политическими и моральными лозунгами».

Человек заиклен на состоянии здесь-и-сейчас, забывая о конечности своего бытия. Какую роль играет в его жизни прошлое? Какое место может занимать в таком случае традиция? Слава Зож дает интересный ответ на этот вопрос. Традиционные для русской культуры визуальные образы, которые служили изобразительной формой кодировки общей памяти, сохранения

информации этносов о мире и себе, художник помещает в современный контекст предметов и материалов, заведомо лишенных эстетической и содержательной ценности (пластик, пенопласт, асфальт, провода и пр.). Конкурирующие образы прошлого и настоящего предполагают, что зритель воспримет произведения автора как гипертекст. Однако автор, продолжая логику традиционной постмодернистской трактовки реальности как гипертекста, поясняет, что некоторые ссылки в этом гипертексте не работают — информация не считывается. Образы прошлого остаются непроницаемыми, недоступными для многих обывателей.

В художественной культуре традиция как одна из форм сохранения связи с историей, как закодированная значимая действительность, воплощалась прежде всего в художественно осмысленных предметах быта, впитывающих все сложные взаимосвязи мировоззрения. Сегодня эта традиция вырождается в китч. Роль традиций в современном глобализованном мире стремительно девальвируется. Нет потребности в кодировке памяти, сохранении информации этносов о мире и себе. Напротив, требуется переосмысление, обновление взгляда, готовность ежедневно жить с чистого листа. «Сегодня уже не массы людей получают одну и ту же информацию, а небольшие группы населения обмениваются созданными ими самими образами», — пишет Тоффлер Элвин.

Сугубо утилитарные вещи, не имеющие ни малейшей ценности, становятся приметой нашего времени. Совокупность знаков, замещающих символы, и составление аннотаций вместо определения смыслов характеризуют современную культуру.

В произведениях Зож традиционные образы конфликтуют с известными брендами, изображение становится ссылкой на замещающий реальность гипертекст, пестрящий информационными лакунами, это порождает ощущение, что в отечественной культуре всегда проступали постмодернизм, нигилизм, нарциссизм и синдром леммингов. Эта мысль, конечно, не нова. Например, постмодернизм, по впечатлению У. Эко, ища свое начало, обнаруживает тяготение «ко все более далекому прошлому» (для Эко эти попытки выливаются в желание «объявить постмодернистом самого Гомера»).

Однако коллективная память как культурно разделяемое представление о прошлом и продукт интерпретаций является и частью социального знания индивидов, и элементом общей картины мира, вбирающей, в частности, архетипы, определенную моду на психические состояния и пр., то есть выражает обыденные фреймы убеждений, ценностей и взглядов. Таким образом, она вызывает в настоящее лишь выборочные, актуальные образы прошлого. Соответственно, когда мы вспоминаем о прошлом, а точнее, пытаемся его воссоздать в своем сознании, для нас более актуальной оказывается, скажем, драматическая действительность Достоевского, нежели полнота как ценность поэтики средневековой русской литературы.

Именно из такой предпосылки исходит Слава Зож, совмещая несовместимые идеи и материи. Его работы позитивны и отражают глубокий подход автора к поставленной проблеме. Только визуальный ряд, говорящий языком современности и точно вписывающийся в ее фрейм, кажется отчасти схожим с конфетными обертками, ценность которых в нанесенных на них картинках из прошлого. Работы художника свидетельствуют о его размышлениях и наитиях на трудные темы, но приводят ли они в итоге к оптимизму? Как в игре в фанты, смысл здесь переносится на удачный пружинистый шлепок руки и попытку накрыть один фантик другим, так сказать, создать предпосылку к планомерному созданию культурного слоя. Есть, безусловно, у этой игры весьма полезный побочный эффект — фантики избегают утилизации: бывает, что попадают конфеты с такими красивыми обертками, что жаль их выбрасывать, хочется еще немного с ними поиграть.

Код доступа



Слава Зож.
«ЗАБЫТЫЙ КОД».
ММОМА,
Тверской бульвар, 9.
1 – 28 июля 2015 года



2 3

1 Слава Зож. Тарусское одноразовое. 2015. Смешанная техника
2 3 Из серии «Резьба по упаковке». 2015. Пенопласт

Злата Адашевская

Из чувства социального бессилия

1 Петер Вайбель. Верховный суд нарушает закон. 1971

1



Злата Адашевская

В рамках 6-й Московской биеннале современного искусства ММОМА представил экспозицию творчества Петера Вайбеля, австрийского художника и куратора, который был куратором 4-й Московской биеннале. При поддержке компании «НОВАТЭК», Австрийского культурного форума.

Вайбель по праву считается одним из самых значимых художников и теоретиков современного искусства. Последние двадцать лет он исследует грань между репрезентацией и реальностью, каково влияние непомерно разросшегося мира виртуальных возможностей (в свое время он даже посвятил отдельный проект Мировой паутине). Однако корни его искусства уходят в 1960-е. Уже тогда он был не только художником, но и идеологом, который внес существенный вклад в развитие нескольких авангардных движений, среди которых визуальная поэзия, искусство взаимодействия, концептуализм и венский акционизм.

На четырех этажах выставки представлены работы каждого этапа фактически полувекового творческого пути Вайбеля — от радикального акционизма до сложных (как концептуально, так и в смысле воплощения) медиальных работ.

Искусство «позднего Вайбеля» и принципы работы Вайбеля-куратора непосредственно связаны с художественным кругом, который определял творчество художника в 1960-е. Речь, конечно же, о венских акционистах. Именно тогда Вайбель работал рука об руку с такими художниками, как Гюнтер Брюс, Отто Мюль, Герман Нитч и Рудольф Шварцкоглер. Эти художники широко известны своими радикальными перформансами и идеями, на которых они основывались, притом у каждого они свои. Общими для них были революционное настроение и готовность к действию, это и реализовалось в провокативных акциях, которые рашатали границы искусства. Идею разрушения классики стимулировало еще и обращение к тому, что долгое время не входило в круг светского искусства — к эстетике религиозных церемоний, ритуалов, обрядов — как христианских, так и языческих. В своих действиях бунтари задействовали кровь, мочу, сперму, внутренние органы жертвенных животных и прочее, прочее, прочее. В общем, художники выступали в роли шаманов, и их целью, как в древних ритуалах, был катарсис.

Этот новый авангард возник также в противовес политическому консерватизму авторитарной Австрии послевоенного времени. Целью радикального художественного действия было отвоение свободного пространства для искусства. Художники не раз подвергались арестам, но не из-за участия в революционных организациях, а за художественную деятельность, которая балансировала на грани искусства и политического высказывания. Власть пользовалась любым предлогом, чтобы при довольно беспочвенных обвинениях подвергнуть художников суду. Все это способствовало мифу о радикальной политизации акционистов и огромном социальном резонансе, который вызвало это движение. Хотя, конечно же, как и все протестные движения 1960-х, акционизм потерпел поражение на политическом поприще, даже не пошатнув систему. Неоспорима заслуга художников перед искусством, где они действительно совершили культурную революцию.

Символическим началом венского акционизма можно считать 1966 год, когда в лондонском Институте современного искусства состоялся симпозиум «Разрушение в искусстве» (документация и афиша которого и представлены в одном из залов). Симпозиум имел оглушительный успех, которому ничуть не помешали забавные бытовые неурядицы, сопровождавшие австрийцев в этом «походе» на Лондон. Так, Вайбеля высадили из поезда на обратном пути, поскольку не хватило денег на обратный билет. И хотя на симпозиуме состоялось представление Германа Нитча, его к тому времени уже успели «запретить» в Австрии по обвинению «в оскорблении чувств верующих».

Но все это было лишь сопровождением главного события — декламации манифеста венских акционистов, который был написан Густавом Мецгером. За этим скандальным событием стояла совершенно рациональная философия. «Манифест саморазруша-



2 Петер Вайбель. Автопортрет в образе незнакомца. 1967

ющегося искусства» — таково название программы Густава Мещера в духе манифеста итальянских футуристов — совсем не в пример длинным текстам французских теоретиков. Контркультура стала общим молодежным средством борьбы с полицейскими государствами.

Как социальное явление «1968 год» в Австрии запоздал и состоялся только в 1976-м, тогда была захвачена скотобойня в квартале Святого Марка (не главный университет страны, но территория студентов). Дело в том, что умеренный консерватизм де Голля не идет ни в какое сравнение с авторитарностью и репрессивностью правительства послевоенной Австрии. Но именно эта невозможность прямого политического протеста в слишком жестких условиях привела к такому буйству в художественной среде. Однако это движение стремилось преодолеть рамки искусства и прорваться даже за границы человеческого. В этом радикализме, казалось бы, аполитичного действия акционистов, безусловно, проявлялось чувство социального бессилия.

Протестные настроения в Австрии долгое время развивались в условиях крайней изоляции и самозамкнутости. Так, в Венском университете в 1967-м была создана «венская коммуна», организованный центр для «сидячих забастовок». В момент расцвета в ее состав входило до 50 активистов, пытавшихся связать свои относительно радикальные политические взгляды с «эстетической самореализацией» (как это тогда называлось). Они боролись за студенческую реформу, за солидарность с Вьетнамом, против Оперного бала и за красный Первомай. Устраивались и акции, на снимке одной из них Вайбель, читающий «Пламенную речь» за кафедрой Венского университета в рамках грандиозной акции «Искусство и революция», которая безобидно рекламировалась как лекция (ее плакат представлен).

В 1960-е и 1970-е Вали Экспорт и Петер Вайбель были активными соучастниками художественного процесса, исследовали границы между репрезентацией и реальностью, изучали научные представления о пространстве и времени, работали с темой социальной самоидентификации, боролись со стереотипами, законами капиталистического общества и тоталитарной властью. Все это связывало тогда этих художников.

Совместные работы Вайбеля и Экспорт считаются классикой современного искусства. Речь о перформансе «Из досье собачности», во время которого Вали Экспорт прогуливалась по центральной улице Вены с Вайбелем на поводке, вызывая праведное возмущение прохожих. Перформанс имел ряд смыслов. С одной стороны, он, несомненно, соответствовал идеям творчества Экспорт как художницы-феминистки. Все ее ранние работы связаны с женским телом как объектом желания. Но в то же время оно было проявлением идентичности на поле культурной и социальной проблематики.

С другой стороны, в дискурсе творчества Вайбеля гендерный вопрос не так важен, и основными становятся темы обезчеловечивания общества и давления государственного аппарата, репрессивного характера власти.

Как комментировал впоследствии художник, «кинореальность (в анимированных фильмах любят изображать людей как животных) здесь переведена на социальную реальность — именно для того, чтобы напомнить, что мы все же люди, несмотря на то, что правительство обращается с нами как со свиньями или собаками».

Можно утверждать, что различные прочтения равно уместны, особенно если учесть, что хотя по прошествии времени совместные работы Вайбеля и Экспорт были вписаны в историю искусства именно как ее проекты, абсолютно очевидно влияние творческого мышления обоих авторов.

Доказательством тому мог бы послужить индивидуальный проект Вайбеля «Вулканология эмоций». Это психолого-эстетическое исследование имело целью создание некоего справочника, энциклопедии языка тела. В рамках исследования Вайбель, находившийся в пространстве пустой белой комнаты, принимал различные позы. Он пришел к выводу, что чем более простой, геометрически «чистой» является поза, тем однозначнее и легче считывается ее эмоциональное содержание. В свою очередь, чем больше искажена естественная геометрия, чем более «патологична» поза, тем сильнее и многосмысленнее ее экспрессивная сила. Эта азбука невербальных телесных знаков роднит человека и животное и имеет дочеловеческое происхождение.

Социальная критика акционистов, конечно же, привлекала общественное внимание. Только вот эффект был не тот. Так, знаменитый перформанс в Венском университете (акция «Революция и искусство») привел к краху австрийской партии Новых левых, а также к гонениям и даже депортации нескольких акционистов. В 1969-м Вайбель и Экспорт устроили «Военную кампанию искусства», которая демонстрировала политическое отчаяние художников. Это был грандиозный поход по Германии и Швейцарии, во время которого они не только симулировали, но и действительно совершали акты насилия против «публики»: метали колючую проволоку, организовывали публичные порки... Агрессивное нарушение табу стало формой войны против того, что они называли пассивным вуайеризмом общества.

В Эссене на «поле брани» пострадала сама Экспорт, произошел крупный скандал, после которого дальнейшие перформансы были запрещены. Художники не растерялись и в 1970 году выпустили сборник «Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film» с фотографической документацией «подвигов», что привело их на судебную скамью по обвинению в нарушении закона о борьбе с порнографией. Съемка из зала суда представлена на выставке.

Однако общественное сопротивление только поощрило критическую активность художников. В 1971-м на фестивале конкретной поэзии в Германии Вайбель представил работу «Социальная матрица»: нанизанные на деревянные пики листы с написанными на них терминами на тему образования и теории личности, а также детские фото.

А в 1972-м появилась работа «Частный автомобиль как государственный кортеж», вызвавшая преследование за поношение государственной символики.

В экспозиции есть постсудебная рефлексия Вайбеля: в фотосерии автопортретов у табличек госучреждений 1971 года. Художник играет словами, меняя лишь по паре букв в названиях, из чего получается: «Верховный суд нарушает закон», «Узаконенное насилие», «Позорный суд» и т.д.

Работы Вайбеля всегда политичны: с учетом нынешнего обсуждения тем глобализации, финансового кризиса и капитализма многие, сделанные в 1960–1980-х, почти пророческие. Например, «Поппира права» (1968). Когда посетитель входил в зал, озирался в поисках искусства на стенах, он еще не замечал множество раз повторенную надпись — слово «право» (или же «закон»), оно было на полу, и посетитель, ступая, «попирал закон» при каждом шаге. Так в процессе поиска создавалось искусство, и только через естественное соучастие зрителя осуществлялся замысел художника, только с помощью зрителя реализовывалась заявленная им идея. Работа 1984 года «Скульптура в общественном пространстве» — сюжет о том, как космический челнок врежется в небоскреб.

Самый известный проект Вайбеля, в котором он проявил себя как музыкант, основан на теме реальности и репрезентации, а также медиа- и масскультуры. Речь о группе «Hotel Morphila Orchester», которую Вайбель организовал с еще одним художником, Лойсом Эггом, (Loys Egg) в 1978 году. Позднее в «плавающем» составе коллектива побывало множество музыкантов и художников, среди которых Пауль Браунштайнер, Рейнхард Бланк, Франц Махак, Гюнтер Динольд и Вольфганг Стельцер.

В замысловатом названии зашифрованы слова *morphium* (морфий), *Orpheus* (Орфей), *Orphila* (название отеля, в котором жил Стриндберг в Париже), *morbid* (болезненный), *Mephistopheles* (Мефистофель), *Morpheus* (Морфей). В общем, целый стусок мифологии, психоделики и депрессии. Как формулировал Вайбель, их музыка «была призвана успокаивать боль неассимилированного сознания».

Работа была создана в постструктуралистском (постмодернистском) ключе, она изобиловала цитатами из многих музыкальных направлений, особенно в поздние годы, но это был абсолютно новаторский радикальный эксперимент. Жанр группы можно определить разве что в рамках социальных практик. Так, «Hotel Morphila Orchester» — один из первых и самых ярких примеров явления «гениальных дилетантов» (немецкое явление, объединившее радикально и деструктивно настроенную творческую молодежь), гораздо позже давшего миру ряд еще более известных в медийном пространстве групп («Hotel Morphila Orchester» все же так и остался маргинальной авангардной формацией). Из этого «дилетантизма» выросли Новая немецкая волна и арт-рок, также

стоявший на грани между современным искусством и музыкой.

Течение «Гениальные дилетанты» и группа Вайбеля создали некий универсальный язык этого нового авангарда — мультимедийную азбуку, доступную деятелям разных видов искусства. Сделать это было особенно важно в рамках концепции принципиального дилетантства, предполагающей, что каждый может заниматься любым видом искусства, не имея специального образования, ибо не в навыке, не в «искусстве» дело.

----- Продолжение в следующем номере

«петер_вайбель: techne_ революция».
11 сентября — 1 ноября 2015 года.
ММОМА,
Ермолаевский переулок, 17

3



3 Петер Вайбель. Матрица общества. 1971



PARADOXE KOMMUNIKATIONEN
1974

4 5

6 7

8

4-7 Петер Вайбель. Парадоксы коммуникации. 1974
8 Скульптура в общественном пространстве. 1984.
Дерево, картон, пенокартон

9 Симпозиум «Разрушение в искусстве» (DIAS). 1966

9



Взаимодействие в любви

**Андрей Бартенев.
«Скажи: я тебя люблю».
ММОМА, Гоголевский бульвар, 10
28 сентября — 22 ноября 2015 года.
Кураторы: Ольга Свиблова,
Василий Церетели**

1 Андрей Бартенев. Танцы Кали-Юги. 2004. © Анна Питтич



Ретроспектива Андрея Бартенева, приуроченная к 50-летию, позволяет познакомиться с основными работами художника, созданными за 25 лет. В течение всего лета в отдельном корпусе на Гоголевском бульваре работала открытая мастерская, где объемные произведения реставрировали и воссоздавали специально для выставки. Проект состоялся при поддержке Фонда содействия развитию современного искусства «RuArts» и компании «Capital group». Предлагаем читателям фрагменты экскурсии, проведенной художником.

Название для выставки выбрала Ольга Львовна Свиблова, так называется ее любимая работа. Все, что я делаю, как я живу, все мои формирования и подпрыгивания происходят вокруг вопроса, как мы способны испытывать любовь. Как мы можем жить, когда это чувство не испытываем. И как мы потом ищем это чувство и мучаемся, когда его находим. Это так утомительно! Самые яркие мои всплески — когда я любил. Любовь проходила, я начинал делать что-то ровное, чистое и спокойное. Но все — про любовь, потому что ты живешь или с присутствием любви, или в ее отсутствие. Экспозиция на Гоголевском состоит из двух частей: слева, на севере, с белыми стенами — девяностые годы, справа, на юге, на бирюзовом фоне — двухтысячные. С Ольгой Трейвас мы обыграли классические интерьеры, длинную анфиладу с декорациями, как для оперной постановки. Я родился в Норильске, на шестьдесят девятой параллели, где Енисей впадает в Северный Ледовитый океан. С детства я осознал, что такое Север: девять месяцев зима, в июне быстрая весна, и вся природа юга тундры моментально реагирует на тепло, распускается фантастическими ярко-оранжевыми цветами. В июле очень жарко, а в конце августа уже может идти снег. Зимой полярная ночь, черное небо и весь естественный свет идет от белого снега. На нем любой объект становится черным силуэтом. Отсюда моя страсть к сочетанию этих цветов. Таков «Ботанический балет»: черное небо и белый снег. Игра с частями света также связана с северной психологией: живем на севере, а летом отдыхать поедем или вообще переедем на юг. Так я и сделал. Учился в Краснодарском институте культуры на факультете театральной

режиссуры, а потом работал в Сочи, а с девяностого года я в Москве.

Север — Юг

Работа, открывающая экспозицию — про чередование времен года, баланс состояний, знание, что если сейчас ты на севере, потом обязательно будешь на юге. В головах героев обозначения сторон света — South и North сменяют друг друга, символизируя постоянное изменение противоположностей и невозможность точного их определения.

Дилектика

Так неопределимы добро и зло, которые в следующую минуту могут обернуться своими противоположностями. Это я понял через мощь северной природы, к противоречивости которой я всегда обращаюсь при решении новой творческой задачи. Именно поэтому я работаю с любыми темами, жанрами, стилями, материалами, потому что фантазия безгранична, улетает куда угодно с любой скоростью. И за счет этого все время происходит обновление того, что ты знаешь, и тем самым стимулируется интерес к творчеству и восстанавливается жизненная энергия. Можно легко устать, если делаешь одно и то же. Был период, когда я устал делать большие объекты. А что я могу, если их не делать? Пришлось отвечать на этот вопрос, пользуясь природной способностью преодолевать границы. Искусствоведы в девяностые годы не могли определить: ты кто такой, Бартенева, дизайнер, промдизайнер, модельер? Определись уже. Если делаешь все, что тебе интересно, без учета маркетинговой политики, то галереи и коллекционеры не станут с тобой работать. Но я решил, что моя жизнь одна, и я намерен прожить ее так, как я хочу. А интересно мне было все время пробовать новое.

Ботанический балет

Из черного и белого выросла эта работа. В первый раз этот перформанс мы показали на открытии персональной выставки Сергея Зуева в 1992 году. Все персонажи, сделанные из папье-маше — Карякский зайчик (от слова «карячиться», не от народа каряки, которые живут на Чукотке), Дядька Чернослив, Карякская ТЭЦ-1, Северная подводная лодка, Халат Виолетты, Будка Гласности, Восьминогая собака для быстрой езды, Девушка-пурга — исполняли шаманский обряд, собирались вокруг большого северного цветка, оплодотворяли его бумажным снегом. Цветок открывался, все кричали: «Браво, браво! Ботаническому балету жить дальше, потому что наш цветок открывается белым снежным существом!» Персонажи балета просто вальсируют, кружатся. Нас в школе учили толерантности, все знали обряды северных народов, танец северного оленя, праздник Хэйро, когда

наряженные оленеводы в шуках, шубах, бисере в упряжках проезжали через центральную улицу, проспект Ленина, и праздник этот значил, что через три месяца все-таки будет весна.

Снежная королева

В начале девяностых в Россию хлынули европейские и американские товары. Полки обогатились великолепием упаковок, красок и соблазнов, и люди стали меняться. Они поняли, чего они сейчас точно хотят: чтобы в их сумках, их холодильниках лежало все то, что есть на этих полках. И я понял, что люди меняются, как в сказке «Снежная королева», что за соблазны, сияние расколовшихся зеркальных фрагментов мы отдали теплоту своей души. До перестройки тебе в Москве могли дать денег, пусkali в дом переночевать. Музыка к балету написал гениальный композитор Олег Костров. Персонажи: Чебурашка-Герда, Снежная королева, сделанная из игрушечных чебурашек: этот костюм носил только я, он весит сто килограммов, и никто в нем не хотел ходить. Есть еще Лягушка, Кай, Царевна Лебедь, Морозко и Сосулька. Герои стоят на куске белого айсберга, уравнивающим мощную бирюзовую плоскость. Под потолком расположились персонажи последнего перформативного проекта «Фауст, или Серия защитных скафандров для путешествия вглубь истории»: Рыбная кость, которая застряла в горле, и Семьянин. Перформанс-спектакль состоял из пяти частей: Ф — форма, А — анатомия, У — узор, С — слово, Т — танец Мефистофеля.

Зал пятнадцати плазм

Здесь мы показываем ретроспективу перформансов. Танцевальный перформанс «Три сестры» по произведениям А.П. Чехова (2012), опера «Золушка», которую мы делали в Ганновере, «Гоголь-моголь, или Приключения невидимых червячков в России», где я освоил жанр падающей скульптуры, когда четыре тонны мусора и шесть тысяч яиц падали со второго и третьего ярусов на сцену, семьдесят актеров ходили по сцене и все это скидывали с себя на зрителей, а Лена Потыкина в костюме Кока-Колы кричала в рупор: «Бартенева же дурак!» Это была страховка, что зрители не потребуют с меня денег за испорченные костюмы. Тогда, в девяностые, мы творили что-то невероятное.

Люби меня

В первый раз мы сделали эту работу в 2009 году для проекта ММОМА на 3-й Московской биеннале, она называлась «Шведская стенка», скульптура-рукоход. Было написано слово «Love», теперь оно трансформировалось в «Люби меня», на левой стене «люби» получается из «меня» на правой стене, и наоборот, такой эгоцентрический круговорот.

Материал подготовила **Нина Березницкая**

2

3

Облепиха

Работа этого года, отражающая мое сегодняшнее состояние. Противоречие напряженной металлической струны и облепившей ее керамики, сделанной на Дымовской фабрике Ксенией Драныш и другим выпускницам Строгановской академии. Производство стало возможным благодаря «Capital Group», большое спасибо.

Мне кажется, так и должно происходить в современном мире: если есть возможность, нужно максимально поддерживать опыты и эксперименты в изобразительном искусстве, потому что когда обогащается визуальный мир вокруг, ты эмоционально меняешься. Можно настолько измениться, что твоя судьба станет непредсказуемой, фантастически другой. В искусстве есть невероятная магия, но ее нужно слышать, на нее можно настроиться, довериться ей. Но, хочу подчеркнуть, это должно быть искусство счастливое, созидательное, доброе, оно носит жизнеутверждающий потенциал, и зритель может им подпитываться.



2 Лестница красного. 2002. Нью-Йорк. Фото: Юрий Гавриленко

3 Вид экспозиции работ из перформанса «Кремлевская елка». © Анна Питич

4 Вид экспозиции выставки «Фабрика». Куратор Саша Фролова

4



Его инсталляции и постановки характеризуются особенной атмосферой удивительной эмоциональной плотности, избытком чувств. Словно в трансе или на танцполе восторг и веселье переполняют участников и свидетелей разворачивающегося действия. Хочется все почувствовать, потрогать, вобрать в себя. Хочется раствориться в захватывающей всех и вся энергии жизни. Такая атмосфера работ Бартенева обуславливает и приобретаемый зрителями и участниками опыт. Постановка-событие принадлежит актуальному моменту и исчерпывается в процессе своего совершения. Поэтому каждая из них уникальна и неповторима, как уникален и неповторим опыт возникших отношений.

Алексей Масляев. Андрей Бартенева.
Новое качество льда // Андрей Бартенева.
М.: ММОМА, 2015. С. 55.



5 Бартенева — Человечкалоэ. 2013. Фото: Иван Оноприенко
6 Вид экспозиции выставки «Фабрика». Куратор Саша Фролова



7 Ботанический балет. Перформанс. 1992. Москва. Фото: Ханс-Юрген Буркард







12

8-11 Студенты первого курса Норвежской Театральной Академии. Дуб и Шоу. 2015. Видео
12 Андрей Бартеев. Первая снежинка. Упавшая на землю. Костюм для перформанса «Снежная королева». 1994.
Фото: Ханс Юрген-Буркардт



Сплошной позитив — это редкий дар. Такова уникальность Бартенева. Нигде в мире никто не делает перформансы — или другие виды искусства, которые могли бы зарядить зрителя бодростью, оптимизмом, легкой иронией и безосновательной надеждой на счастье — всем тем, что помогает жить на краю метафизической ревущей бездны и повседневного ужаса.

*Наталья Шарымова. Андрей Бартенов.
Так все начиналось // Андрей Бартенов.
М.: ММОМА. 2015. С. 254*



14



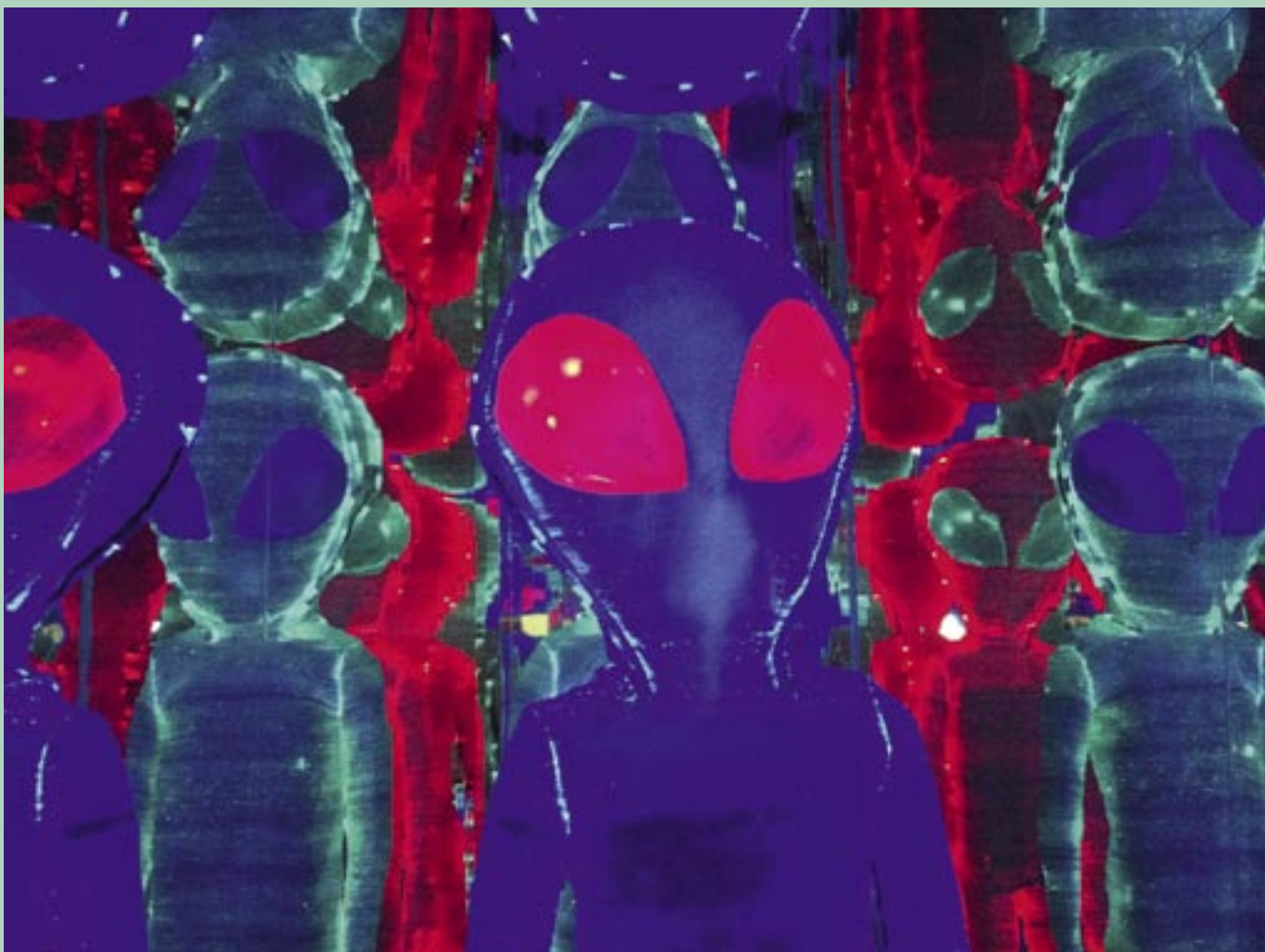
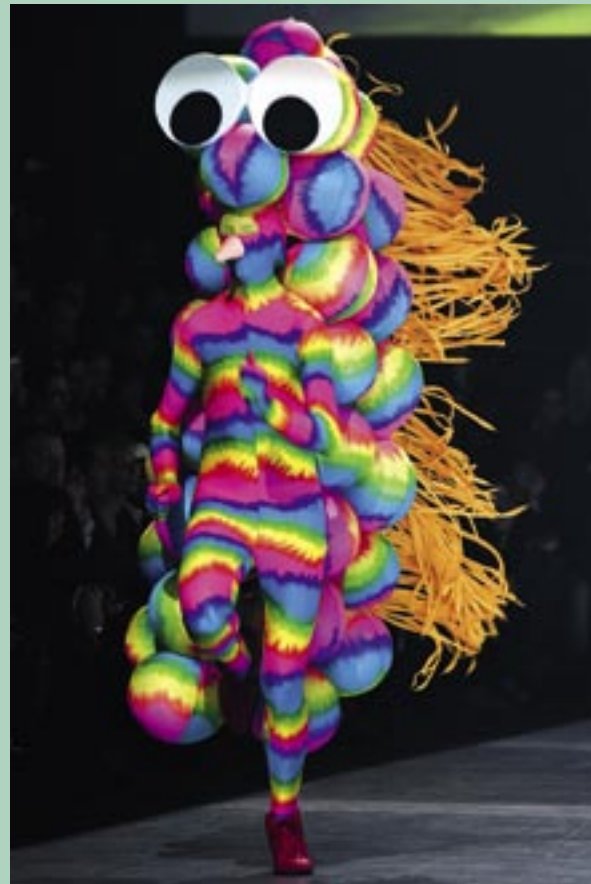
13 Андрей Бартенов. Черный мир — белый мир 1. 1996. Бумага, коллаж. Собрание ММОМА
14 Саша Фролова. Любобет. 2008. Латекс, электрический компрессор
15 Андрей Бартенов. Облепиха. 2015. Металл, керамика. © Анна Питич

15





16 Маша Ив. Поймай меня, если сможешь. 2014–2015. Инсталляция
 17 Андрей Баргенов. Гусеница. 2013. Вильнюс. Фото: Висвалдас Моркевичюс
 18 Андрей Баргенов. Электрические инопланетяне. 2004–2005. Инсталляция.
 Собрание ММОМА





19 Андрей Бартенев. Солнцесасейн. 2009. Инсталляция. Повтор работы специально для ММОМА

Кислород — это ни что иное, как воздушный поцелуй деревьев нам, людям. И мы должны быть благодарными и слать воздушные поцелуи в ответ.

Андрей Бартенев

20-21 Воздушный поцелуй деревьев. Перформанс. 2012. Фото: Никита Шохов

20

21



из глоссария

Алексей Пензин

Общее (от ит. *il comune*, т.е. общее, разделяемое всеми) — принципиальное понятие у теоретиков новых политических движений, возникших в конце 1990-х годов. Это понятие отсылает к базовым принципам коммунистической политики и философии. Оно также выражает тенденции современного «постфордистского» капитализма и формирования политической субъективности множеств.

Представление об общем укоренено в истории философии Нового времени, хотя было значимо и для античной мысли. Так, в «Государстве» («Республике») Платона разделяемое всеми благо является основой наилучшего общественного устройства: «...ни у кого не будет ничего собственного, но все у всех общее» (VIII 543b). В «Риторике» Аристотель обсуждает «общие места», *τοῖσι κοινῶι*, которые разделяются представителями того или иного языкового сообщества и являются условием его существования. В плане эпистемологии и онтологии общее связано с материалистической традицией в философии Нового времени. Эта традиция противопоставляется трансцендентальной философии «понятий» и «идей». Так, Спиноза развивал «теорию общих имен»: когда знак относится к одной вещи, он образует имя, когда ко многим одновременно — это «общее имя» для множества единичностей (сингулярностей). Для политического и философского движения, основанного Марксом, общее выражает общественный характер людей как совместно производящих и воспроизводящих себя и условия своей жизни. Общее проявляется в человеческой кооперации в процессе труда. Но общее не полностью дублирует традиционное представление о кооперации, являясь скорее ее источником, результатом и постоянным условием. В истории политико-юридической мысли общее связано с феноменом общих ресурсов, благ (земли, воды, атмосферы и т.д.), которые признаются одинаково принадлежащими всем, а также с борьбой против захвата и апроприации этих благ, начавшейся на заре капиталистической эпохи.

Понятие общего находится в фокусе современных дискуссий. Поэтому довольно трудно говорить о фиксированном значении этого важного политического и философского термина. Наиболее последовательным образом концепция общего изложена в книге Антонио Негри и Майкла Хардта «Общее благо» («Commonwealth», 2009). Можно выделить несколько тематических связей, различий и противопоставлений, которые обрисовывают контекст этого понятия:

1. Общее и общедоступные блага. Общее как совместное достояние людей можно разделить на два вида, связанных с природой или культурой, человеческой деятельностью. Рост экологических угроз, неолиберальная приватизация и глобальный экономический кризис делают все более актуальными природные формы общего (энергетические и пищевые ресурсы, земля, воздух, вода, человеческое тело как объект медицинских и биологических экспериментов). Но в центре современных дискуссий находится скорее его антропологический и социальный феномен. Общее как антропологический и социальный феномен отличается от природных форм тем, что не является чем-то данным. Оно постоянно производится и воспроизводится самими людьми. Природные формы общего имеют предел в виде редкости или возможности истощения тех или иных ресурсов, тогда как

Общее

антропологическое общее способно практически бесконечно возобновляться и изобретаться заново. Примерами могут служить социальные сети, коммуникация, язык, идеи, знания, аффекты, правила поведения и т.д. Также важны места аккумуляции общего, прежде всего современные мегаполисы как новые «фабрики» производства различных форм жизни.

2. Общее и сингулярное versus универсальное. В онтологическом плане пара «общее/сингулярное (единичное)» противопоставляется паре «универсальное / частное». Категория универсального была выработана в новоевропейской традиции философского и политического трансцендентализма. Она достигает полноты выражения в немецкой классической философии. Мышление общего опирается на маргинальную линию философии имманентного (Спиноза, Ницше, Делез, Фуко и др.). Имманентность сопротивляется любым формам мысли, основанным на предположении внешней, т.е. трансцендентальной по отношению к опытно разделяемому нами миру инстанции, понимаемой как источник смысла, власти, существующего порядка. Универсальное, всеобщее как абстрактная философская идея является двойником конкретных форм господства в рамках буржуазного государства Нового времени. В отличие от формальной и статичной универсальности как трансцендентального горизонта, предшествующего нашему опыту и унифицирующего его, общее есть реальный процесс производства, разделения, умножения различий, сингулярностей, т.е. становление множества (трудящихся) как действительной и имманентной основы общественных институтов, разнообразных форм жизни. Общее также предполагает выход из тупика чисто эмпирической эпистемологии, отвергающей ложную универсальность во имя частных и локальных знаний, не претендующих на универсальную истинность. Общее претендует на общезначимый план истины, однако рассматривает его не как спускающийся «сверху», исходящий из трансцендентального принципа. Напротив, этот план возникает из становления, сопротивления, учреждения «снизу» автономным множеством единичностей с их несводимыми различиями. При этом, в отличие от пары «идентичность / различие», элементы пары «общее / сингулярное» не противопоставляются друг другу, но взаимно определяют. Общее возникает из сингулярностей, а сингулярности в своем формировании отталкиваются от общего. В конечном счете общее является предельной онтологической характеристикой. Бытие не может быть частным, приватным; оно всегда открыто для всех и всего.

3. Общее, капитализм и частная собственность. Общее как разделяемое всеми по определению противопоставляется институту частной собственности, авторских прав, патентов и других способов его приватизации и контроля. Современное производство все больше основывается на нематериальном труде, который отталкивается именно от общего и постоянно умножает его, создает новые формы. Этот фарсовый «коммунизм капитала» основан на внутреннем противоречии. С одной стороны, разделение, свободная циркуляция идей, знаний, аффектов между всеми производителями — условия продуктивности нематериального труда и его валоризации.

Это видно, например, в развитии Интернета, невозможного без свободной циркуляции и доступа к информации. Другой пример валоризации общего — экономический феномен экстерналий, т.е. влияние внешних контекстов того или иного производственного процесса на стоимость его результатов. Например, стоимость жилья или его аренды в современных городах зависит не только от его качеств, вложенного времени труда, но и от района, в котором оно находится, т.е. совместно выработанного культурного ландшафта, стиля жизни и т.д. (т.е. общего). С другой стороны, стремление извлечь частную выгоду выражается в попытках контролировать и приватизировать общее. Сфера доминирующего сегодня финансового капитала, который связан с факторами конъюнктуры, игры внешних по отношению к тому или иному производству сил, а также с социальными сетями, соотносится со сферой общего, являясь своего рода его абстрактным и искаженным представлением, равно как и механизмом его захвата. Приватизация общего ведет к деградации имматериального производства и ограничению творческих способностей участвующих в нем людей. Так возникают «корруптированные», ложные формы присвоения общего, которые выражаются в практике и идеологии семьи, корпорации или гражданской принадлежности к тому или иному обществу-нации.

4. Общее по ту сторону частного/публичного (общественного). В основе политической и юридической легитимации присвоения общего лежит разделение частного и публичного. В рамках буржуазной правовой системы индивид располагается в сфере частного, тогда как публичная сфера де-факто находится под контролем государства. Понятие общего нейтрализует оппозицию публичного и частного. Оно открывает возможность политической борьбы людей с их различными способностями и формами жизни против современных аппаратов капитала и государства. Оно подрывает и традиционную для левой политики альтернативу «капитализм или социализм». Обе системы, соревновавшиеся в XX веке, основываются на разделении публичного/частного с соответствующими им формами частной или государственной собственности и контроля. Теоретики общего предлагают уйти от предположения, что кризис капиталистической экономики разрешим лишь способами общественного регулирования, будь то кейнсианство или социалистическое управление собственностью, и одновременно оспаривают господствующие неolibеральные концепции, которые видят выход из тупиков «реального социализма» в приватизации, стимулировании частного предпринимательства и рынков.

5. Новый политический проект учреждения общего. Важным для новой политической субъективности становится способность видеть, распознавать общее в производстве и различных формах жизни и оспаривать его приватизацию. Другим конститутивным элементом этой субъективности является любовь, концепция которой развивает идею Спинозы об интеллектуальной любви. Негри и его единомышленники мыслят любовь не как индивидуально-психологическую категорию, но как политическую силу, сфокусированную вокруг учреждения общего. Это сила становления, гибридизации различных форм жизни, встреч-событий, которые производят новые различия и разрушают мертвые идентичности. Проект политизации общего становится возможностью обновления антикапиталистического движения. Общее не является абстрактной утопией — оно уже существует и обладает действительностью в рамках современного капитализма. Капитал скорее паразитирует на нем, присваивая результаты человеческой кооперации, играя роль катехона, сдерживающего продуктивность и свободу выраже-

ния людей. Задачей новой коммунистической политики становится высвобождение общего из аппаратов захвата, изобретенных капиталом (финансовая система, аренда, кредит). Учреждение общего становится частью «альтернативной современности» (“altermodernity”). После эпохи господства частного, частного интереса (капитализм) и попытки ее радикального изменения через введение общественной собственности в «реальных социализмах» «альтернативная современность» должна сосредоточиться на общем как основе нового коммунистического проекта.

6. Общее в современном искусстве. Понятие общего, разработанное в ходе философского и политэкономического исследования современного капитализма, находит применение в анализе практик современного искусства. В частности, Майкл Хардт в своей недавней работе (см. <http://www.skor.nl/article-4111-en.html>) предлагает интерпретацию эстетической концепции Жака Рансьера, основанной на понимании связи искусства и политики как режимов «разделения чувственного». Для Рансьера общее — скорее техническое и формальное понятие, описывающее внутренние конфигурации политического или эстетического сообщества (то, что можно и нельзя увидеть, воспринять, выразить, актуализировать в рамках того или иного исторически сложившегося режима искусства или политики). Понятие общего позволяет анализировать положение тех или иных субъективностей, разделяющих это общее или не имеющих в нем своего места. Политика возникает там, где обнажается антагонизм между теми, кто разделяет общее, и теми, у кого нет в нем своей части. Такой подход позволяет уйти от простой дилеммы участия/неучастия искусства и художника в политических процессах или от старого вопроса об «эстетизации» самой политики. Эстетическое и политическое не являются чем-то внешним друг другу, они структурно подобны: и то и другое — режимы «разделения чувственного». В постопераистской перспективе общее задает скорее материально-экономический вопрос о месте эстетической субъективности в структуре современного капитализма, в котором само производство, а не только разделение или распределение уже существующего (социальных отношений, форм жизни) становится центральным процессом. Эстетическое измерение общего (т.е. игра способностей людей, их творческие и перформативные качества, виртуозность) является таким же важным компонентом, как и его политическое и экономическое измерение. Художественные практики обнажают и картографируют общее как режим видения, восприятия, жестикюляции, экспрессии, разделяемый тем или иным борющимся за свою автономию множеством. И потому критические практики современного искусства имманентны процессу формирования новых политических субъективностей, основывающихся на разделении общего. В то же время искусство может быть захвачено аппаратом капитала для производства стоимости через аккумуляцию общего (формирование привлекательного образа новых «креативных» городов, биеннале как форма подключения того или иного локального центра к транснациональным финансовым потокам и новым рынкам, джентрификация и т.д.). В этих условиях художник рискует стать — осознанно или бессознательно — своего рода изобретательным антрепренером общего; в своей работе он аккумулирует и приватизирует множество социальных сетей, форм жизни, политических аффектов, реалистически воспроизводя и одновременно смешивая, изменяя их стилистику и правила игры.





Адриан Паши. Центр временного пребывания. 2007. Видео. // «Невозможное общество. В 3 кн. Кн. 2. М., Магел, 2011—2015. С. 280

Московская художественная жизнь в фотографиях (1966–1988)

1 Владимир МIRONENKO на выставке «Клуба авангардистов» «Искусство против коммерции». Москва, Битцевский парк. Неофициальное название «Битца за искусство». 1986. Фото: Георгий КИЗЕВАЛЬТЕР



Зинаида Стародубцева

Выставка «Духовка и нетленка. Фрагменты из жизни» (кураторы Юлия Лебедева и Оксана Саркисян) состоялась летом в Музее Москвы. В экспозиции было представлено более 400 работ четырех фотографов — Игоря Пальмина, Валентина Серова, Игоря Макаревича, Георгия Кизевальтера, документировавших как повседневную, так и профессиональную жизнь художников — на выставках, в мастерских, во время акций.

Фотографии из частных архивов четырех фотографов соседствовали с произведениями искусства из частных коллекций¹ и принадлежащих художникам², документами (например, самиздатовские сборники поэзии Г. Сапгира, И. Холина, копии коллективного письма художников, протестовавших против включения их работ в экспозицию выставки биеннале несогласных в Венеции в 1977 году, машинописные каталоги выставок Л. Талочкина, фрагменты неопубликованной переписки парижского журнала «А—Я»), комментариями художников, цитатами из их воспоминаний и интервью. Одна инсталляция в начале экспозиции воспроизводила интерьер советской комнаты с произведениями искусства на стенах из коллекции Михаила Алшибая³ и видеointerview с тремя художниками⁴. Другая — восстановленная работа Симоны Сохранской «Со мной встречаются друзья» 1981 года.

Эту выставку можно рассматривать как продолжение проекта «Квартирные выставки. Вчера и сегодня. 1956—1979», который создали те же кураторы, выпускницы РГГУ, в музее «Другое искусство» Музейного центра РГГУ в рамках Московской биеннале в 2005 году. Тогда фотографии занимали небольшую часть экспозиции, а основную часть выставки составляли произведения из коллекции музея «Другое искусство», созданного на основе собрания Леонида Талочкина и других коллекционеров⁵. Интерес кураторов сосредоточен не на анализе произведений и не на художественных методах, а на формах жизни художников. В каталоге выставки 2005 года Ю. Лебедева писала, что квартирные выставки «в обстановке культурной изоляции являлись единственной формой жизни необходимого контакта художник — зритель»⁶, О. Саркисян, рассуждая о коммунальном и приватном характере отечественного искусства, ссылалась на интерес к этой теме Б. Гройса, Е. Деготь, М. Тупицыной. Она отмечала, что в 1960—1970-е годы «приватная жизнь, оказавшаяся в интимной связи с искусством, воспринималась как досадная помеха» большинством художников, тогда как у апт-арта «приватная жизнь стала художественной акцией», «на смену сподвижничеству титанов (художников 1960—1970-х. — З.С.), пренебрегающих повседневностью в стремлении к истине, пришел яркий эпатаж погруженных в бытовое персонажей»⁷.

Сообщества — история изучения и представления на выставках

В выставке 2015 года появляется новая тема — «сообщество художников» как реакция на институализацию современного искусства в Москве. О сообществах писали Ж. Батай, М. Бланшо, Ж.-Л. Нанси. В России теме сообществ посвящены книги философов Олега Аронсона «Богема: опыт сообщества» (2002) и Елены Петровской «Безымянные сообщества» (2012). Е. Петровская также опубликовала нескольких статей на эту тему⁸. В РГГУ прошла конференция «Опыты сообщества» (2011), материалы которой до сих пор не изданы.

Выставка А. Ерофеева «Сообщники. Коллективные и интерактивные произведения в российском искусстве 1960—2000 годов» в ГТГ в 2005 году включала работы 50 групп и отдельных художников, так как, по мнению куратора, «стремление к объединению — перманентная и сущностная особенность неофициального отечественного искусства на всех этапах его развития. <...> Практически все московские художники-нонконформисты были “приписаны” к какой-либо

мини-колонии, каждая из которых взращивала и развивала собственную стратегию. Взаимосвязи и противостояния этих групп формировали главную интригу художественной жизни Москвы. <...> Существенная особенность художественных сообществ то, что их... творческая деятельность становится продолжением совместного быта»⁹.

Выставка «Невозможное сообщество» в ГМСИ РАХ в 2011 году, по словам куратора В. Мизиано, имела в основе сомнение «в возможности реализоваться в рамках господствующей системы искусства» и «донести смыслы в рамках господствующих каналов репрезентации». Результатом стало «создание иных альтернативных программ и ниш», «выстраивание автономных зон аутентичной коммуникации»¹⁰.

За рубежом в это время также возрастал интерес к сообществам в искусстве. Куратор А.Б. Олива опубликовал книгу «Art Tribes» (2002), основанную на идее, что авангард 1950—1960-х разрушил каноны стилей и теперь описать движения в искусстве можно через «художественные племена», которые формируются вокруг временной общей идентичности или социально-политических вопросов.

В последние годы появились исследования о сообществах художников. В книге «Альтернативные истории: арт-пространства Нью-Йорка. С 1960 по 2010» (2012)¹¹ представлено 140 пространств, систематизированных по десятилетиям и по характеру сообществ: связанные с активизмом и социальными движениями, с маргинализированными группами — выходцами из Латинской Америки, Африки, с реакцией на власть кураторов, дилеров и арт-системы, с ориентацией на определенные медиа — книга художника, перформанс и видео. Редактор книги писал, что издание посвящено деятельности организаций «и, главное, сообществ, которые были созданы, чтобы противостоять рыночным ограничениям, социальным предрассудкам, культурному консерватизму, институциональным ограничениям мейнстрима арт-мира».

В книге «Пространства, руководимые художниками. Некоммерческие коллективные организации в 1960-е и 1970-е» (2012)¹² представлено 10 институций на двух континентах, дающих основные модели успешной самоорганизации и коммуникации, сетевой деятельности, направленной на международное взаимодействие.

В экспликации выставки «Духовка и нетленка» кураторы указывают, что свою задачу видят в том, чтобы поднять вопрос о различиях между художественными кругами и институциями современного искусства. Сообщества основаны на чувстве причастности, эфемерны, спонтанны, истории их возникновения связаны с дружеским общением, взаимным обучением, они часть «коммунального общежития» (о последнем много писал В. Тупицын).

В сообществах московских художников пытались разобраться зарубежные искусствоведы еще в 1960—1970-е годы. Чешский искусствовед Душан Конечный в небольшой книжке «Поиски формы», изданной в Праге в 1968 году, выделяет несколько групп художников Москвы и Ленинграда, связанных с художественными поисками. Это московские кинетисты, монументальные художники, художники, возрождающие традиционные тенденции, художники, занятые структурой картины, проблемой формы и отчуждения, художники, возвращающиеся от абстракционизма к фигуративизму, занятые воображением и фантазией («искусство сна») и реакцией на деструктивное влияние техники на жизнь человека. В резюме на русском языке отмечалось, что «автор отдает предпочтение кинетизму», «но занимается и другими направлениями»¹³. Другой чешский искусствовед И. Халупецкий по аналогии с «парижской школой» придумал название «Школа Стретенского бульвара»¹⁴, куда вошли художники, имевшие мастерские в этом районе. Но больше всего групп художников можно найти в каталогах выставок «Новая московская школа» чешского искусствоведа Арсена Погрибного¹⁵.

Итальянские искусствоведы 1960—1970-х годов также делили художников на группы. В книге Франко Миеле «Измена авангарду» (1973)¹⁶ есть глава, посвященная ситуации в СССР, группам художников и отдельным авторам. Ф. Миеле пишет о группе «8», о группе Э. Неизвестного и Э. Белютина, об О. Рабине и «клане» Кропивницкого, о «новых левых», об эклектиках от символистов и неоэкспрессионистов до сюрреалистов и посткубистов, о кинетистах. Энрико Крипольг и Габриэла Монкада, кураторы выставки «Новое искусство из советского искусства.

Неофициальная перспектива» на биеннале несогласных в Венеции в 1977 году, разделили экспозицию на семь разделов — от экспрессионизма до «Коллективных действий».

В каталогах зарубежных выставок европейские искусствоведы предлагали разные варианты деления художников на группы в соответствии с направлениями современного искусства, иногда ориентируясь на дружеские связи. Некоторые упоминают о трудностях соотнесения работ с западными направлениями в искусстве. Но ни один из них не ставил задачу описать сообщества художников через какие-то другие критерии, кроме общих поисков в искусстве.

Фотограф в сообществе художников

Фотографы И. Пальмин (р. 1933), И. Макаревич (р. 1943), Г. Кизевальтер (р. 1955) выбрали снимки, где были бы представлены их сообщества художников. Куратор О. Саркисян отбирала снимки из архива В. Серова (1947–1988). В экспликациях¹⁸ есть комментарии, почему, когда и как появились эти сообщества в поле зрения фотографов.

И. Пальмин выстраивает «сложный лабиринт встреч тесного круга», где «пульсирует напряжение жизни», он документирует историю. Герои — художники «лианозовского круга и художники-“шестидесятники”», историю которых он резко обрывает в ее переломный момент, оставляя за рамками повествования сложное и противоречивое время».

В. Серов, обладавший «кинематографически выстроенным взглядом», создал «исчерпывающие репортажи о художниках-концептуалистах и живописцах-сюрреалистах из “Двадцатки” горкома графиков...» Он начал снимать в 1975 году квартирные выставки, организованные О. Рабиным, квартирные «Весенние просмотры» 1976 года, выставки на Малой Грузинской. «Возникающее в атмосфере квартирных выставок перформативное поведение» нашло отражение в его интересе к документации акций и перформансов М. Чернышова и Б. Бича, В. Комара и А. Меламида, группы «Гнездо».

И. Макаревич «описывает время, когда небольшое сообщество (художники концептуального круга. — З.С.) еще не приобрело привычных нам очертаний, не стало школой и не исполнило свою историческую миссию по “структурированию” неофициальной художественной жизни». В серии его фотографий «отразилась жизнь в мастерской художников на Сретенке в середине 1970-х, многие из которых были его одноклассниками» (по МСХШ. — З.С.). Если «история И. Пальмина заканчивается эмиграцией, то в истории И. Макаревича она присутствует с самого начала. <...> Но эмиграция не разрывает связи, и переписка продолжается. Центр круга перемещается на страницы журнала «А—Я», издававшегося И. Шелковским в Париже. <...>

Г. Кизевальтер — член «Коллективных действий», участник движения апт-арт, «Клуба авангардистов», всех главных выставок, его снимки фиксируют время единения художников, крепкую дружбу, которую разрушит арт-рынок конца 1980-х годов. «Иронизируя по поводу дряхлеющего режима, молодые художники просто наслаждались обществом друг друга. Кажется, что они были настолько самодостаточны, что зритель, которого так жаждали “шестидесятники”, стал вообще не нужен». Но художники не только дурачились, но и создали архив — папки МАНИ, «издания сообщества для самого сообщества, чтобы документально “очертить свой круг”».

За пределами выставки осталось немало сообществ того времени, не попавших в дружеские отношения или в объектив четырех фотографов — студия Э. Белютина, коллектив «Движение», круг «магического символизма» А. Смирнова и другие. Среди фотографов и художников, снимавших неофициальных художников, Олег Каплин, Владимир Сычев, Анатолий Брусиловский, Виктор Новаций и так далее.

Попытка представить неофициальное искусство через объективы 15 фотографов, но без акцента на сообщества художников была сделана куратором и искусствоведом Л. Кашук на выставке «Альтернативное искусство 60–80-х годов в фотографиях», проходившей в ЦДХ как проект секции критики и искусствознания МОСХ в 2006 году²². Интернет-проект М. Кравцовой и Т. Волковой «New Moscow Art Community» (2011) ставил своей целью «осмыс-

ление и структурирование процессов, происходящих в искусстве нашей страны в XXI веке». Был объявлен фотоконкурс, планировалась виртуальная выставка на сайте www.artkladovka.ru. На сайте выставку обнаружить не удалось, но есть портретная фотогалерея 250 художников, коллекционеров, галеристов с 1966 по 2011 год, в ней практически не представлены 1990-е годы. Сейчас Т. Волкова как куратор фестиваля «МедиаУдар» (с 2011) занимается формированием международного сообщества, которое складывается вокруг этого фестиваля активистского искусства.

Многие сообщества появились в определенных исторических и экономических условиях и со временем распались. Например, сообщества художников времен перестройки зафиксировали Сергей Борисов, Александр Забрин, Сергей Румянцев.

С. Борисов, показывая «закат великой империи», обращает внимание на «нового человека», представителя субкультур и неформала, во многом антагонистичного так называемому «совку» брежневской эпохи, делает из него героя²³.

А. Забрин «как добросовестный исследователь, обнаруживающий особую странную общность людей — людей си (современного искусства)» был подобен антропологу «с фотоаппаратом в руках пристально выглядывается он в жизнь этого племени, в лица, повадки, жесты». Он стремился «увидеть то, что происходит за фасадом блистающего мира искусства, проникнуть в частный интимный мир арт-сообщества»²⁴.

В. Мизиано посвятил анализу сообществ московских художников 1990-х годов текст «Культурные противоречия тусовки» (1999), цитируемый не только в России, но и за рубежом.

Свидетельства о существовании групп и сообществ можно найти в мемуарах художников, их переписке, сборниках интервью. Перед искусствоведами стоит задача критического осмысления этого мемуарного наследия. Как и задача атрибуции, описания, анализа фотографий, понимание роли фотографии в написании истории современного русского искусства. Например, Е. Петровской фотографии дают возможность «узнавать себя в качестве сообщества».

Выставка «Духовка и нетленка», опирающаяся на актуальную тему сообществ и творчества в коллективе, отчасти является продолжением старого подхода, созданного за рубежом во время холодной войны, когда были созданы группы «неофициальных художников», «художников-нонконформистов» в Советском Союзе. Одна из первых книг появилась в США в 1967 году — «Неофициальное искусство в Советском Союзе». Она была написана политологом П. Шеклохой и художником И. Мидом. Вторая половина 1970-х годов стала временем настойчивого закрепления определений кругов художников современного искусства как «неофициальных» и «нонконформистских» в выставках коллекций А. Глезера и Н. Доджа, в текстах их каталогов. Но до настоящего времени никто не посвятил группам, кругам, студиям, сообществам обстоятельного научного исследования.

Примечания

1 Работы Э. Неизвестного, Б. Свешникова, В. Яковлева из коллекции М. Алшибая, работы Р. и В. Герловинных, А. Косолапова, А. Нея, С. Ромадина, Л. Сокова из коллекции Е. Елагиной и И. Макаревича, работы Ю. Лейдермана, Н. Козлова, группы «Мухомор», папки МАНИ (Л. Рубинштейн, Д. Пригов), Б. Орлова, группы СЗ (В. Скерсис, В. Захаров) из собрания Е. Куприной и М. Ляховича, работы А. Красулина из коллекции А. Юликова и других.

2 Н. Алексеев, Ю. Альберт, С. Ануфриев, Е. Елагина, Г. Кизевальтера, Р. Лебедев, И. Макаревич, группа «Мухомор», С. Сохранская, Н. Столповская, А. Юликов и другие.

3 П. Беленок, А. Зверев, В. Калинин, В. Комар, Л. Кропивницкий, В. Немухина, В. Пятницкий, И. Чуйков, И. Шелковский, А. Харитонов, В. Яковлев.

4 Б. Орлов, Д. Пригов (2), И. Шелковский — 2004 года.

5 Фонд Колодзей, архив ГПСИ, коллекции Л. Талочкина, А. Сидорова, М. Алшибая, а также семьи Боруха, Б. Бича, М. и Д. Плавинских, М. Рошала, Н. Щербаковой и других. Всего на выставке было представлено 95 экспонатов.

6 Лебедева Ю. Штрихи к портретам // Квартирные выставки. Вчера и сегодня. 1956–1979: Каталог выставки в музее «Другое искусство» Музейного центра РГГУ. М., 2005. С. 1.

7 Саркисян О. Между личным и общественным. Там же. С. 4.

8 Аронсон О., Масляев А., Мизано В., Петровская Е. Запись дискуссии «Проблема падения институализации сообществ на примере искусства 90-х и протестного движения 2011 // Завтра воды не будет: каталог. М.: ММСИ, 2014; Петровская Е. Сообщество: идея без истории // Интеллектуальный язык эпохи: история идей, история слов / Отв. ред. С.Н. Зенкин. М.: НЛО, 2011, С. 83–94; Неопубликованный доклад «Минимальные сообщества» на конференции «Опыт сообщества», межвузовская конференция.

Институт «Русская антропологическая школа» (РГГУ), Московский философский колледж, май–июнь 2011;

9 <https://clck.ru/9c5AA>

10 www.ic.mmoma.ru

11 Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010. Eds. L. Rosali and M.A. Staniszewski. New York, MIT Press, 2012.

12 Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s // Eds. G. Dettlerer and M. Nannuci. JRP/Ringier and Les Presses, Zurich, 2012.

13 Konecny D. Hledani tvaru. Svet sovietu. Moskevské a leningradské ateliery. Praha, 1968. P. 153.

14 Chalupecky J. Moscow Diary // Studio International, February 1973.

15 Nova Moskevská Skola. Galerie umeni Ostrov n./ Ohri. Kveten 1968; Nuove correnti a mosca. Museo belle arti. Lugano, 1970; A. Smirnov e i simbolisti magnifici di Mosca. Pittori russi de; dissenso. Galleria l'Approdo, Torino, 1973.

16 Miele F. L'Avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX sec. Carte Segrete. Rome. 1973.

17 1 — Фигуративный экспрессионизм и фигуративная лирика; 2 — Жест, материя, воображение; 3 — Постконструктивистская абстракция и органическая абстракция; 4 — Кинетизм. Коллектив «Движение»; 5 — Сюрреалистический фигуративизм; 6 — Ирония и другое; 7 — Концептуальные медиа, поведение и коллективные действия.

18 И. Пальмин — текст О. Саркисян, В. Серов — тексты Ю. Лебедева, О. Саркисян, И. Макаревич — текст О. Саркисян, Ю. Лебедевой, Г. Кизевальтер — текст Ю. Лебедевой.

19 Стрекалова Т. Люди и время // Сергей Борисов. Люди и время: каталог. М.: МДФ, 2007. С. 4.

20 Кулик И. Новые люди старого мира.

Там же. С. 6.

21 Мамонов Б. // Александр Забрин.

Люди современного искусства: каталог. М.: Фонд «Эра», 2012. С. 4–5.

22 Л. Борисов, С. Борисов, Г. Виноградов, Л. Дарожинская, Ф. Инфанте, О. Каплин, Л. Кашук, Л. Мелихов, М. Михальчук, В. Орлов, И. Пальмин, И. Порто, С. Румянцев, В. Стигнеев, В. Черкашин.

23 Стрекалова Т. Люди и время. Кулик И.

Новые люди старого мира. Сергей Борисов.

Люди и время: каталог. М.: МДФ, 2007.

24 Мамонов Б. Указ. соч. С. 4–5.

«Духовка и нетленка. Фрагменты из жизни». Музей Москвы. 26 июня — 26 августа 2015 года

2 Дмитрий Плавинский. 1968. Трубниковский переулок. Фото: Игорь Пальмин





3 4 Акция «Клуба авангарлистов» «Выставка в аду».
Москва, Царицыно, 1987. Фото: Георгий Кизевальгер
5 Лидия Мастеркова. 1968. Фото: Игорь Пальмин
6 «Искусство против коммерции». Москва,
Битцевский парк. 1986. Фото: Георгий Кизевальгер

5



6



7



8



7 Акция «Клуба авангардистов» «Выставка в аду». Москва, Царицыно, 1987. Фото: Георгий Кизевальтер
 8 Эрнет Неизвестный в мастерской в Б. Сергиевском переулке. 1966. Фото: Игорь Пальмин
 9 Г. Кизевальтер и А. Филиппов во дворе сквота в Фурманном переулке. Акция «Друг уехал. С Новым годом!». 1987. Из архива Георгия Кизевальтера

9



10



10 Петр Веденюк на фоне своей картины.
 Фото: Валентин Серов. Предоставлено: Глеб Серов
 11-12 Первая выставка АРТАРТ. 1982.
 Вид экспозиции. Фото: Георгий Кизевальтер
 13 Свен Гудлак на фоне работ Никиты Алексеева.
 Выставка Никиты Алексеева и Константина Звездочетова. 1982.
 Фото: Георгий Кизевальтер
 14 Презентация «Зеленого диска» группы «Мухомор»
 в квартире Никиты Алексеева. 1982.
 Фото: Георгий Кизевальтер



15

11 12
 13 14



16



15 Акция «Клуба авангардистов» «Выставка в аду».
 Москва, Парицyno, 1987. Фото: Георгий Кизевальтер
 16 Оскар Рабин у своей работы «Паспорт». 1975.
 Фото: Валентин Серов. Предоставлено: Глеб Серов



- 17 Группа «Гнездо» у своей работы «Качайте красный насос!».
 Квартира И. Реновой. 1976. Фото: Валентин Серов.
 Предоставлено: Глеб Серов
- 18 Вручение премии имени Алика Меламида и Виталика Комара.
 Квартира А. Меламида на Ленинском проспекте.
 Фото: Валентин Серов. Предоставлено: Глеб Серов
- 19 В мастерской Ильи Кабакова на Чистых Прудах. Илья Кабаков,
 Олег Васильев, Эрик Булатов. 1981. Фото: Игорь Макаревич
- 20 Акция группы «Чемпионы мира» (Б. Матросов, Г. Нивейкин,
 К. Звездочетов, А. Яхин) «Проводы» на причале перед поездкой
 «Клуба авангардистов» на теплоходе. 1988.
 Фото: Георгий Кизевальтер



из глоссария

Зейгам Азизов

«Сообщество» — одно из наиболее обсуждаемых понятий в современном искусстве, особенно в искусстве, стремящемся выразить интересы социальных групп или реализуемых в так называемом публич-арте. Иногда подобная практика определяется также и как искусство сообщества, так как его задача — привести в эти социальные группы ценности сообщества или же вступить в творческое взаимодействие с сообществом уже сложившимся. Слово *community* происходит от латинского *communitas* (*cum* — с/вместе и *minus* — дар) и используется для обозначения ассоциаций или объединений.

Сообщество обладает особым художественным потенциалом, присущим демократическому обществу и его публичной сфере. Проблематичность этого потенциала в том, что его субъектность узнает себя не во множестве и не в конкретном индивиде, а в диалоге с Другим.

Термин «сообщество» введен Карлом Марксом, который пытался проанализировать, как различные активные группы становятся не классами, но обществами. Таким образом, сообщество — это социальный механизм, позволяющий людям объединяться согласно их нуждам и интересам. Именно в этом значении термин и был заимствован художниками из социологии. Например, китайско-американский художник Пол Чжан в проекте «Фронтальной коллектив», созданном в Новом Орлеане в 2007 году, попытался обозначить важность идеи сообщества, понимая его в соответствии с трактовкой Жан-Люка Нанси как сопоявление (См.: *Chan P. The Unthinkable Community*).

Как и многие другие понятия, имеющие отношение к публич-арту, термин «сообщество» принадлежит к общественному дискурсу. Этот дискурс, в свою очередь, основан на твердом убеждении, что сообщество является базовой формой существования, так как по своей природе субъект не способен выжить без другого субъекта. Однако из-за соотношения субъектов с такими понятиями, как государство, нация и религия, это ощущение сообщества утеряно. Задача художника как раз и состоит в восстановлении этой связи.

Сообщества: пересмотр термина.
Морис Бланшо и Джорджио Агамбен

Даже краткий экскурс в историю употребления термина «сообщество» наглядно демонстрирует, что сообщество всегда привлекало деятелей искусств возможностью восстановить символическую власть художника в обществе. Этому вопросу посвящен целый корпус текстов, самые известные из которых — «Неописуемое сообщество» Мориса Бланшо (*Communauté inavouable*, 1988) и «Непроизводящее сообщество» Жан-Люка Нанси (*La Communauté désoeuvrée*, 1982). Оба автора рассматривают концепцию сообщества как способ существования вне политики и религии.

По мнению Бланшо, ныне бытующих концепций сообщества уже недостаточно. В своем развернутом эссе «Неописуемое сообщество» он исследует природу и возможность существования идеального сообщества. Бланшо выявляет несколько уровней функционирования сообщества: социальные группы, ограниченное «сообщество двух» — любовников или друзей, или группировки, члены которой рискуют потерять собственную идентичность, слившись с коллективным эго. Здесь он подразумевал и своего друга Жоржа Батая, который страстно соперничал коммуны. В 1930-е Батай и его единомышленники искали убежище в мифологии и поклонялись понятию чувственности; образованное им тайное общество устраивало встречи у разбитого молнией дерева.

Джорджио Агамбен в книге «Грядущее сообщество» (*La comunità che viene*, 1990) анализирует основу сообщества, которую, по его мнению, составляют независимость, «нагая жизнь» и биополитика. На Агамбена, как и на его предшественников Бланшо и Нанси, оказал влияние Жорж Батай, и в своем понимании таких понятий, как «сообщество», «суверенитет» и «политика», он наследует его взглядам.

Сообщество

В «Грядущем сообществе» Агамбен, пересматривая категорию «сообщество», обращается к понятию коммуникативности Вальтера Беньямина, коммуникативности вне коммуникации. Он вступает в полемику с Морисом Бланшо и Жан-Люком Нанси, развивая идею сообщества, в котором не предполагается общности или идентичности как условия принадлежности. При этом предлагаемая Агамбеном концепция единичного как любого указывает на такую форму бытия, которая отвергает всякую идентичность и условия принадлежности и целиком присваивает себе бытие как собственное бытие в языке. Единичное как любое подразумевает, что формирование сообщества не обязывает к определенной идентичности или «выраженному условию принадлежности», требуя только «со-принадлежности» единичного как такового. Однако важно, что это состояние не подразумевает ни мистического единства, ни ностальгического возврата к утраченному *Gemeinschaft* — наоборот, грядущее сообщество в понимании Агамбена никогда не существовало.

Он утверждает, что провозвестниками политики сообщества, базирующегося на единичном как любом, являются события на площади Тяньаньмэнь. Агамбен приводит этот пример для иллюстрации того, что грядущая политика будет уже борьбой не за захват государства и контроль над ним, а между государством и не-государством (человечеством), необратимым выпадением единичного как любого из государственной организации. Грядущая политика не стремится к сакрализации человечества, так как существование единичного как любого всегда верно самому себе. Как пишет Агамбен, «необратимость в том, что вещи таковы, каковы они есть, в том, что они существуют такими, а не иными, будучи безвозвратно вверенными их способу быть. Необратимо то, какими вещи существуют — их «как»: они грустные или радостные, жестокие или источающие счастье. Каков ты, каков мир, — это и есть необратимость».

Непроизводящее сообщество: Жан-Люк Нанси

Жан-Люк Нанси обращает внимание на то, что термин «сообщество», восходящий к философским понятиям чувства и чувственности, в современном мире, как правило, присваивается уже узаконенной политикой или религией. Нанси ищет способы восстановить изначальное значение сообщества, чтобы заново дать определение существованию, обусловленному отчужденностью. Он верит, что, поскольку непосредственное со-существование является потребностью и когда-то уже было гармоничное тесное сообщество, сообщество изначальное, оно — основа политического мышления, а не наоборот. Новое общество — анонимное общество, состоящее из смотрящих внутрь себя индивидов. В таком типе общества идея сообщества существует исключительно в виде воспоминаний, что приводит к дезинтеграции и исчезновению коллективных ценностей. Единственный способ вернуть цельность — заново открыть коллективные связи прошлого или искать сообщество будущего, в котором эти связи будут восстановлены. Нанси размышляет над некогда существовавшими различными сообществами, «к настоящему времени потерянными или расколотыми, будь то патриархальная семья, древнегреческий полис, Римская республика, раннехристианская община, корпорации, коммуны или братства».

Сегодня быть связанным узами гармонии — «бесконечно размышлять над корнями и истоками, явленными в обрядах, символах и жертвоприношениях, в том числе и в виде живого дара собственному единству своей интимности и имманентной автономии». В современном обществе такая форма рефлексии стала слишком ностальгической, граничащей с агрессивностью. Даже реклама зачастую апеллирует к натуральности, органической природе товаров. Как в случае со многими радикальными концепциями, понятие сообщества расши-

руется и активно используется в устоявшихся политических кругах, тем самым утрачивая свое изначальное значение, подразумевающее уклонение от господства политики. Сегодня к идее сообщества все чаще обращаются именно представители крайне консервативной идеологии. Например, для политиков-консерваторов вроде Дэвида Кэмерона идея сообщества стала средством манипуляции общественностью для усиления собственной власти.

Для описания герметичной природы современного сообщества Нанси применяет термин «имманентность». Имманентность описывает отношение различных групп к идентичности и сообществу. Нанси приводит два примера. Первый: некоторым личностям необходимо защищать свою идентичность от внешнего влияния или влияния других, что делает их неотделимыми от себя и культуры. Второй: социалистические общества Восточной Европы пришли к отчуждению как раз потому, что в основе их существования лежало сообщество. Оба примера демонстрируют необходимость прозрачного коммунального уклада жизни. Жан-Люк Нанси видит способ избавления от отчужденности капиталистического мира в создании сообщества и уничтожении капитализма.

Воображаемые сообщества: Бенедикт Андерсон, Арджун Аппадурани

Политический теоретик, автор книги «Воображаемые сообщества» Бенедикт Андерсон предлагает иную формулу сообщества (*Imagined Communities*. 1983). С позиции постколониальной критики Андерсон полемизирует со всеми концепциями, рассматривающими нации и национализм как некую объективную, независимую от социальных конструкций данность, фундирующую феномен сообщества. Он пишет: «...нация как воображаемое политическое сообщество, ограниченное по своей природе и суверенное. Оно является воображаемым, потому что члены даже самой маленькой нации никогда не узнают большинства своих собратьев, не встречаются с ними и даже не услышат об их существовании, однако в умах каждого из них живет образ их общности». Андерсон утверждает, что идея национализма была изобретена в эпоху Канта и европейского Просвещения; впоследствии она распространилась среди колоний и способствовала созданию и развитию наций там, где они не существовали. Нации как сообщества должны определяться не критерием ложности или подлинности, но тем, каким образом их воображают.

Например, до недавнего времени в яванском языке не было слова, обозначающего такое абстрактное понятие, как «общество». Но яванские крестьяне могли воспринимать людей, которых никогда не видели как членов своего сообщества, так как верили, что соединены с ними некими узами. Однако эти узы были некогда особым образом «воображены» как бесконечно растяжимые сети родства и покровительства. Яванцы могли вообразить, что живут с этими незнакомыми людьми на одной территории и разделяют общие интересы. Вне воображаемой территории нацию нельзя вообразить как сообщество, потому что за пределами воображаемой территории существует другая нация.

Нация воображается как суверенность, потому что она плод идей свободы и равенства, сформулированных в эпоху Просвещения. Она воображается как сообщество, потому что вне зависимости от фактического неравенства нация всегда понимается как глубокое горизонтальное товарищество.

Андерсон пишет: «В конечном счете именно это братство на протяжении двух последних столетий дает многим миллионам людей возможность не столько убивать, сколько добровольно умирать за такие ограниченные продукты воображения. Эти смерти внезапно вплотную подводят нас к главной проблеме, которую ставит национализм: что заставляет эти продукты воображения недавней истории (охватывающей чуть более двух столетий) порождать такие колоссальные жертвы? По моему мнению, найти ключ к ответу на этот вопрос можно, обратившись к культурным корням национализма».

Нация — утопическое сообщество. Современные способы коммуникации, будь то книги, телефон или радио и телевидение, играют важную роль и являются условием существования национального сообщества, иначе бы мы не могли знать друг друга.

Бенедикт Андерсон отмечает, что распространение национализма началось с популяризации печатных СМИ, а воображаемые сообщества были созданы «печатным капитализмом». Предприниматели-капиталисты издавали книги и газеты на национальных

языках вместо латыни, чтобы максимально расширить круг потребителей своей продукции. В результате читатели, говорящие на различных местных диалектах, получали возможность понимать друг друга, и таким образом создавался единый дискурс. Так, утверждает Андерсон, первые европейские нации-государства были сформированы вокруг «национального печатного языка», через чтение они могли вообразить друг друга как сообщество.

Эту идею развивает и американский социолог и антрополог индийского происхождения Арджун Аппадурани, апеллируя в статье «Разъединение и различие в глобальной культур-экономике» (*«Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy»*, 1990) к парадигме воображения.

Аппадурани считает глобализацию следствием воображения, а не технического прогресса. С развитием электронных коммуникаций стало возможным одновременное пребывание в нескольких национальных орбитах, как в случае с турками, живущими в Германии, и коренным населением Турции. Новые формы нации и транснациональности отличаются от предшествовавших им форм сообщества, таких как союз, федерация или блок. Эти сообщества иллюстрируют такой вид культурного действия, как «социальное воображаемое». «Образ, воображенное, воображаемое — все эти формулировки подводят нас к новому взгляду на глобальные культурные процессы: воображение как социальная практика», — утверждает Аппадурани. (*Appadurai Arjun. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*).

В теории разъединения и различия в глобальной культуре Арджуна Аппадурани эта новая форма сообщества представляет собой сдвиг в понимании сообщества как такового. Сдвиг осуществляется посредством туристов, иммигрантов, беженцев, депортированных, сезонных рабочих и так далее. Пространства, образовавшиеся вследствие этого процесса, он называет *scapes*, нерегулярными перетекающими формами глобального ландшафта. Эти ландшафты — *land(scapes)* — имеют пять уровней внутри глобального культурного потока: этно-шафт, техно-шафт, финанс-шафт, медиа-шафт и идео-шафт.

Глобальный ландшафт, представляющий собой интерактивную систему шафтов или гибких, постоянно меняющихся систем, невидим, потому что не отличается по форме. Но он отличается структурно, так как иным образом обусловлен историческими, лингвистическими и политическими обстоятельствами, в которых существуют социальные объединения (национальные государства, мультинациональные сообщества на основе диаспор, группировки и движения), формирующие набор *scape*. Эти *scape* являются структурными элементами того, что можно обозначить как «воображаемые миры». Эти многочисленные миры состоят из исторически обусловленных воображений индивидов и групп людей в разных точках земного шара.

Экспансия технологий происходит в соответствии с потоками глобального капитала: «Стремительный рост валютных и товарных рынков, национальных фондовых бирж и масштабов спекуляций позволяет с головокружительной скоростью перемещать гигантские объемы денежных средств через национальные попечительские трасты; при этом даже незначительные различия в долях процентов и единицах времени» приводят к серьезнейшим последствиям (*Appadurai Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*). Воображаемые миры сталкиваются посредством медиа из-за своих различий. Современная картина мира формируется цепочками идей, терминов и образов, где ризомно переплетаются свобода, соцобеспечение, права, суверенность, представления и демократия. В этом мире, состоящем из шафтов, сверхдержавы вроде США более не являются кукловодами мировой системы образов, но лишь одной из узловых точек сложной неустойчивой конструкции воображаемых ландшафтов, которая также может быть названа глобальным сообществом.

Невозможное сообщество: В 3 кн. Кн. 2. М., МАИЕР. 2011–2015

О коммуникационном искусстве группы «IRWIN»

Чем больше разница между позициями соавторов, тем более содержателен их диалог, но только до определенной критической точки, после преодоления которой коммуникация уже невозможна.

Вилем Флюссер

1



1 IRWIN. Тайна черного квадрата. 1995. Цветная печать. Фото: Андреас Сеграрио

Ванесса Цвахте

Группа «IRWIN», основанная в первой половине 1980-х, до сегодняшнего дня функционирует как группа. Вот уже почти тридцать лет, как ее членам удается поддерживать активный диалог внутри группы, а также в контекстах, в которых она адаптируется. Основопологающий постулат группы, как и всего движения NSK*, — тяготение к абсолютному равенству как в идеологическом смысле, так и в перформативных конструкциях.

«Социология показывает нам, что единственный тип социальной связи, не детерминированный региональными или семейными отношениями, профессиональной кооперацией, идеологической солидарностью или эротическим влечением, — это дружба»¹. Так пишет Виктор Мизиано о проекте «Transnacionala», в ходе которого «IRWIN», Эда Чуфер и «друзья» ездили по США и неформально, по-дружески, навещали людей, связанных с системой искусства и обладавших некоторой «компетенцией» в определенных ее подсистемах: кураторов, художников и других посредников или «наблюдателей», а также случайных собеседников, с которыми они проводили публичные дискуссии². Такого рода ассоциации Мизиано считает следованием правилам или обычаям «дружбы», которая никогда не может быть просто «рутиной», но «всегда есть приключение»³.

В контексте теории игр, которую в начале 1990-х разрабатывал Вилем Флюссер, анализируя «утопии коллективного искусства»⁴, этот тип «дружеской» ассоциации был бы просто новым творческим способом сыграть в некую «социальную игру», которую сегодня предпочитают называть искусством. Можно было бы сказать, что в случае «IRWIN» мы имеем дело со специфическим типом творчества, осознающим искусство как игру во флюссеровском смысле. Основная идея теории игр (которая, конечно, развивалась под влиянием программирования компьютерных игр и других видов коллективного программирования) состоит в том, что мы воспринимаем искусство как своеобразную игру, следовательно, живопись или фотографию мы можем рассматривать так же, как боулинг или покер. Значит, можно представить художника как игрока с определенными «умениями», необходимыми для того, чтобы быть принятым в игру.

Флюссер считает, что «изделие» художника — выражение его способностей и умений, при помощи которых он реагирует на информацию извне, действуя по определенным алгоритмам (правилам игры — канонам) и тем самым создает новые комплексы информации, со временем превращающиеся в источник новой информации, перерабатываемой с использованием новых, расширенных алгоритмов, и так далее. В интерпретации членов «IRWIN», «произведение искусства есть продолжение какого-то другого произведения искусства; сознание — продолжение сознания»⁵.

Члены группы программно реагируют на любой фактор, который может угрожать взаимному развитию их компетенций, создать «критическую точку коммуникации»⁶. Так на рубеже 1980-х и 1990-х после падения Берлинской стены такой «критической точкой коммуникации» могла стать чрезмерная приверженность историческим концептам NSK, которые не всегда могут быть интерпретированы исходя из классических принципов⁷.

После падения Берлинской стены «IRWIN» начинает осознавать свою уникальную роль в движении NSK, что внушает членам группы уверенность в себе, достаточную, чтобы включать в свои работы «внешних наблюдателей», таких как Марина Гржинич и Эда Чуфер. Они действуют в группе не только как (психо-)аналитики, но и катализаторы рефлексии и, конечно, построения нового. Наиболее явно группа практикует такое расширение в проекте «Посольство NSK в Москве (Как Восток видит Восток)» в 1992 году⁸, где в качестве концептуального вируса группы действуют Чуфер и Гржинич.

Спустя пять лет в проекте «Transnacionala» ввод «внешних наблюдателей» расширяется за счет московских «друзей» и новых неформальных дружеских контактов в Соединенных Штатах. Причиной и следствием таких намеренных интервенций «IRWIN» стало развитие выставочных стратегий от обычной

демонстрации артефактов до включения полуформальных дружеских встреч, симпозиумов, круглых столов, перформансов и, наконец, путешествия — в случае «Transnacionala» в США.

Книга «Transnacionala» прекрасно структурирована и представляет новый тип путевых заметок, в которых «IRWIN» и их «друзья» передают свои концепты, взгляды, впечатления, исторические изменения и свое искусство. Коммуникация — и тема, и скрытая сущность проекта «Transnacionala...»⁹. Книга информирует не о производстве объектов, а об обмене информацией и эмоциями. Она состоит из диалогов (не интервью).

Но как нам назвать или проанализировать проект, дематериализованный до уровня коммуникации, которая документируется через видео, фотографию, структурированные как путевые заметки? До какой степени мы имеем дело здесь с художественным концептом, каким образом он связан с объектом, если «форма» данного проекта есть не что иное, как диалог между субъектами? Чем же является то, что мы наблюдаем и анализируем?

Теория контекста утверждает, что искусство, материализованное в объектах, постепенно переходит в состояние, когда объект появляется в первую очередь как контекст. В проекте «Transnacionala», однако, мы имеем дело лишь с контекстом, именно этот контекст и есть бывший подвижный «объект», та самая вещь, которую мы анализируем.

Конечно, мы встречаем похожие безобъектные «коммуникационные проекты», например Интернет. Но отличительная черта «Transnacionala» в том, что он реализовал коммуникацию в «реальной жизни» и привлекал коммуникантов, создававших не «виртуальное сообщество», а «конфиденциальное сообщество»¹⁰.

В 1990-е нomaдизм, мобильность и перемещения стали частью обычной практики «производства» искусства, а переезды — формой художественного выражения. Это явление так бросалось в глаза, что теоретики искусства стали трактовать его как новую тенденцию в художественной системе. В 1997 году журнал «Kunstforum» в специальном выпуске, посвященном нomaдизму, дважды упоминает «IRWIN». Основными характеристиками их проектов издатель Паоло Бьянки считает «альтернативное» картографирование мира, углубление знания за счет мифологических, этнических и исторических факторов или за счет существования в образе городского сумасшедшего, как в проекте «Transnacionala», где речь шла о новом картографировании Востока.

Взаимодействие с миром этих проектов, дистанцирование от таких коммуникационных технологий, как Интернет, телевидение, радио и печатные медиа, с определенной частью планеты настолько непосредственно, насколько это возможно в разных контекстах — культурном, историческом, идеологическом, политическом, антропологическом, биотопическом, геологическом, онтологическом, медитативном и не в последнюю очередь этнологическом и фольклорном. Общее во всех проектах «IRWIN» — склонность к спонтанности и непосредственным действиям, что среди прочего косвенно выступает классической критикой современных медиа, художественных институций и их представителей, например кураторов. Путешествия художников фиксируются в разного рода документации, фотографиях, концептах, заметках, открытках и проспектах, отчетах, комментариях или временных выставках, но не в классических экспозиционных объектах.

Следовательно, центром притяжения оказывается не материализованный продукт, отделенный от художника, а рабочий процесс, где объект анализа ускользает от нас или так рассредоточен, что становится раздражающе неуловимым и соответственно непознаваемым. Но как оценивать проекты, в которых нет объекта анализа? Остается анализировать «изменение статуса художника, организационные формы художественной работы, формы распределения и развитие восприятия» произведения искусства. А это, как утверждают Марлите Хальбертсма и Китти Зейлманс, есть сущность «социологии искусства»¹¹. Но такие понятия, как «производитель», «потребитель» и «критик», нивелируются. Члены «IRWIN» выступают одновременно в качестве активных производителей и пассивных потребителей, критиков и кураторов. В «Transnacionala» производство и восприятие — параллельные процессы, непосредственный диалог, медитативное производство вымысла, материализуемого в объекте. В то же время здесь присутствует и классическое

созерцание произведения искусства благодаря последовательной переработке впечатлений, эмоций и новых мнений.

Организационная форма «Transnacionala» — это синтез перформанса, хеппенинга, флюксуса и теоретического дискурса, объединенных в жанре или дисциплине, которую можно назвать коммуникационным искусством (по аналогии с концептуальным искусством и пр.). В коммуникационных проектах художник — подвижный субъект, который в своей коммуникации с публикой открывает новые дискурсы и тем самым критически отражает окружающую действительность. Художник здесь — не производитель прекрасного, умообразного и трансцендентного, но в первую очередь коммуникант проблематического и идеологического, «инициатор дискурсивного» (Фуко).

- 2 IRWIN. Посольство NSK в Москве. 1992. Фото: Йозе Сухадольник
3 Вывеска посольства NSK в Москве. 1992



Примечания

- 1 *Misiano Viktor*. The Institutionalization of Friendship / Eda Čufer (ed.). *Transnacionala. Highway collisions between East and West at the Crossroads of Art*. Ljubljana, 1999. Pp. 182–192 (русскую версию текста см.: «Другой» и разные («Other» and Diverse) // Новое литературное обозрение. М., 2004.
- 2 Эти друзья — Александр Бренер, Вадим Фишкин, Юрий Лейдерман и Майкл Бенсон. Идеологическим содержанием проекта было столкновение «самого западного» Запада — Соединенных Штатов Америки — с тем, что мы привыкли называть Восточной Европой. См.: *Transnacionala*. P. 3.
- 3 *Misiano Viktor*. Op. cit. P. 192.
- 4 *Flusser*. Op. cit.
- 5 «IRWIN», интервью для «Audio Arts» (Лондон). Цит. по: Каталог «IRWIN». Национальный центр изобразительных искусств (Centre National des Arts Plastiques). Ноябрь 1988.
- 6 *Flusser Vilem*. Op. cit. P. 68.
- 7 Одним из таких теоретических принципов была, например, модель «сверхидентификации», которую Славой Жижек сделал священной для всех интерпретаторов феномена «Laibach» и которая всегда встречается в интерпретациях стратегий «IRWIN» в неизменном по сравнению с лайбаховским вариантом виде.
- 8 В формальном смысле мы можем рассматривать московский проект как предшественника «Transnacionala» на многих уровнях. Здесь я хотела бы выделить в первую очередь аспект, важный для понятия «дружеское объединение», которое связано в основном с упомянутым тезисом Мизиано о функционировании группы «IRWIN» в период поездки в США («Transnacionala») как «институционализации дружбы». Ведь этот более ранний проект тоже был реализован на основе дружеских связей между Словенией и Москвой и затрагивал ту же идеологическую проблематику раскрытия Востока навстречу колониалистически настроенному Западу. Проект был осуществлен в сотрудничестве с движением «Арт-арт», в прошлом нелегальной и оппозиционной к режиму структурой, объединявшей московских теоретиков и художников. Этот факт придал проекту дополнительный дружеский и в организационном смысле неформальный оттенок. См.: *Čufer Eda* (ed.): *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Koper n.d. [1992/93].
- 9 *Misiano V.* Op. cit. P. 190.
- 10 *Misiano V.* Op. cit. P. 185.
- 11 Halbertsma and Zijlmans. Op. cit. P. 295.



pop/off/art

gallery
moscow-berlin

КУРАТОР: СЕРГЕЙ ПОПОВ

ОЛЬГА
ОЛЕГ
ТАТАРИНЦЕВЫ
ВМЕСТО
МУЗЫКИ /
12.12.15
30.01.16

ГАЛЕРЕЯ POP/OFF/ART:

АДРЕС: 105120, Г. МОСКВА,
4-Й СЯРОМАТИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 1, СТР. 6
ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ВИНЗАВОД
МЕТРО "КУРОЖАН", "ЖАЛДОВКАЯ"
ТЕЛ.: +7 (495) 775 87 06
E-MAIL: GALLERY@POP OFF ART.COM
WWW.POP OFF ART.COM

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТР

Илья Фальковский

The Yes Men: искусство политического розыгрыша

В начале 2000-х «The Yes Men» яркой развеселой кометой ворвались на сонную сцену нью-йоркского активистского искусства. Но громкому появлению дуэта Игоря Вамоса (известен как Майк Боннано) и Жака Сервина (он же Энди Бичлбаум) предшествовали долгие годы подготовки.

Игорь Вамос еще в бытность в колледже основал студенческий «Партизанский театр абсурда». Одна из его первых акций произошла во время дискуссии в Портленде о переименовании бульвара Мартина Лютера Кинга. Тогда в один прекрасный момент все знаки с названием другого главного бульвара оказались заменены на «Улица Малькольма Икса» в честь известного борца за права чернокожих. Другой его проект назывался «Организация освобождения Барби», когда он с товарищами вернул в магазины несколько сотен кукол Барби и солдата G.I. Joe, подменив записи их голосов. Теперь Барби говорила: «Я отомщу!», а G.I. Joe восклицал: «Давайте займемся шопингом!»

Жак Сервин — в прошлом компьютерный гений и автор двух сборников фантастических рассказов. Начинал этот классический мальчиш-плохиш с того, что, трудясь в компании-разработчике

игр, вставил в симулятор полетов код с целующимися юношами в плавках. Эта выходка осталась не замечена начальством, и игра вышла на рынок, после чего Сервин был уволен и, вдохновленный разразившимся медиаскандалом, решил переквалифицироваться в активисты.

Одним из первых совместных действий дуэта была кампания в «поддержку Буша», когда они отправились в тур по стране, призывая его сторонников подписать петицию «Обет патриота» с согласием хранить ядерные отходы в своих дворах и посылать детей на войну. В рамках предвыборной кампании Буша они также собирали подписи в поддержку глобального потепления, от которого якобы пострадают только конкурирующие с США страны, а Америка получит незначительные побочные эффекты.

В 2004 году, в двадцатую годовщину катастрофы в индийском городе Бхопал, Энди появился на «BBC World» как пресс-секретарь компании «Dow». Унесшая несколько тысяч жизней трагедия произошла на заводе компании «Union Carbide», принадлежащей «Dow». Энди заявил, что компания собирается потратить 12 миллиардов долларов на компенсации местным жителям. После его заявления акции «Dow» на Франкфуртской бирже в одночасье упали на 2 миллиарда долларов.

Еще одна известная проделка «The Yes Men» — создание фейкового сайта WTO. После того как им поступили приглашения на различные элитные конференции, йесмены стали появляться там в роли представителей WTO. В своих выступлениях они поощряли корпорации покупать голоса непосредственно у граждан и утверждали, что Гражданская война в США была пустой тратой денег, поскольку страны третьего мира теперь охотно поставляют равноценных рабов. Они также призвали людей прислушиваться к WTO, а не к фактам. В конце одного из выступлений они представили золотой лайктовый костюм, утверждая, что он позволит расти производительности труда, так как менеджерам теперь не придется следить персонально за работниками, они смогут наблюдать за ними с помощью изображений на подключенном экране, а также имплантированных датчиков.

Следующей акцией йесменов было выступление в Новом Орлеане на саммите застройщиков. От лица сотрудников министерства жилищного строительства они объявили, что министерство собирается восстановить общественный жилищный фонд, закрытый властями после урагана. По их словам, министерство





отказалось от сноса объектов муниципальной собственности и заменить их объектами смешанного фонда, как на самом деле было запланировано. Йесмены также сообщили, что крупные нефтяные компании внесут часть своих прибылей на восстановление водно-болотных угодий, уничтоженных при строительстве каналов для нефтяных танкеров, ради того, чтобы защитить город от затопления будущими ураганами.

В 2007 году йесмены выступили на нефтяной конференции в роли представителей Национального нефтяного совета. Они объявили, что нынешняя энергетическая политика увеличивает шансы глобальных катастроф, но заверили собравшихся, что при наилучшем развитии событий нефтяная промышленность сможет удержать нефтяной поток путем преобразования в топливо остатков миллиардов людей, которые погибнут в результате катастроф. Проект по переработке тел будет называться «Виволеум». В конце лекции выслушавшие ее со вниманием нефтяники зажгли поминальные свечи, изготовленные «Виволеум» из плоти уборщика компании «Еххон», погибшего в результате чистки токсичного разлива. В этот момент йесмены были изгнаны со сцены узнавшими их сотрудниками службы безопасности.

Самая, пожалуй, шумевшая акция йесменов — выпущенный в 2008 году почти сотысячным тиражом поддельный номер газеты «Нью-Йорк-таймс» со статьями о том, что война в Ираке закончена, введена национальная медицинская страховка, а Буш признал себя изменником за свои действия как президента.

Не стоит думать, что «The Yes Men» одиноки в своей деятельности. Они представители направления, которое называется «глушение культуры», то есть глушение массовой культуры с использованием ее же средств, тем самым выворачивание ее наизнанку и разрушение. Истоки этой культуры пересмешничества и переворачивания с ног на голову сакральных понятий можно найти еще в традиции средневекового карнавала, описанного Бахтиным. В современном мире первыми о глушении культуры заговорили Ги Дебор и ситуационисты. Элементы глушения культуры использовал в своем творчестве и акциях Бэнкси, когда, например, переделывал работы известных мастеров и развешивал их в музеях, подкидывал в магазины дебютный музыкальный альбом Пэрис Хилтон со своей обложкой или установил в Диснейленде надувную куклу в одежде заключенного Гуантанамо.

Среди коллег йесменов по жанру художник Рон Инглиш, группа «Герилла герлз» и движение «Фронт освобождения билбордов», еще с 1977 года изменяющее рекламные плакаты на американских зданиях и магистралях.

Есть в их действиях что-то и от шуток-пранкстеров, под разными личинами разыгрывающих знаменитостей или политиков. У нас в России пранкстерами обычно называют телефонных террористов, но в Америке самым известным пранкстером был художник Джоуи Скэггс, еще в 1976 году разыгравший телеканал «ABC News» сообщением, что открыл бордель для собак, а после совершивший ряд акций, в том числе и с перевоплощениями в подставных персонажей.

Йесмены без устали продолжают поражать мир массмедиа своими политически ангажированными выходками. Однако, живя в Нью-Йорке, даже борцам с системой сложно избежать гламурного лоска. Несколько лет назад я делал доклад о российском политическом искусстве на факультете искусств Нью-Йоркского университета. На презентацию заявился и Энди Бичлбаум. Вел презентацию Стив Ламберт, один из соредкторов йесменовской «Нью-Йорк-таймс». Во время выступления я краем уха услышал, как Ламберт назвал Энди «морячком». Приглядевшись к шикарному загару Энди, я и вправду озадачился, что бы это значило. Вернувшись домой и «погуглив», я обнаружил, что Бичлбаум — большой любитель яхтенного спорта. В этом нет ничего плохого, но все-таки может ли желать истинных общественных изменений загорелый яхтсмен, преподающий в элитной школе дизайнера Парсонса и продавший свой фильм на телеканал НВО за 400 тысяч долларов? Не один ли он из тех людей, про которых Жижек сказал, что они говорят об изменениях, потому что в реальности никаких изменений не хотят?

Впрочем, вопрос об искренности или спекулятивности их действий можно задать любым активистам. Несомненно, что многие акции йесменов стали уже классикой и войдут в учебники по активизму XXI века.

из глоссария

Виктор Мазин

Дружба в искусстве порождает ряд вопросов. В частности, что такое дружба? Или что именно побуждает художников объединяться? Понятно, что не всякое объединение художников подразумевает дружбу, ведь оно может носить партнерский или коммерческий характер, но также понятно, что вопрос о дружбе возникает исключительно тогда, когда речь идет о художественных объединениях, будь то «Фабрика» Энди Уорхола, московская «НОМА» или Гилберт и Джордж.

Понятие «друг» включено в две принципиальные и сопряженные между собой социальные оппозиции: друг — враг, друг — я. Если первая предполагает противостояние чуждому внешнему миру, то вторая оппозиция предписывает возможности гостеприимства, трансверсальности, трансгрессии. Как бы странно это ни звучало, но основания дружбы обнаруживаются в нарциссизме. Друг — это и мое зеркальное отражение, и Другой. С этой точки зрения понятно, почему Жак Лакан утверждает, что все социальные отношения коренятся именно в нарциссизме. Не удивительно и то, что Фрейд описывает дружбу как заторможенную любовь, открывающую горизонты Другого в себе, являющую себя идеального в Другом. Дружба — особые диалектические отношения, предполагающие взаимные идентификации друг с другом. С одной стороны, друг — это самый близкий мне человек, он подобен мне, он, можно сказать, такой же, как я, и в нем я узнаю себя. С другой — друг — иной, тот, чье суверенное право на инаковость я должен признавать. Вот почему совместное творчество не сводится к сумме двух или нескольких дополняющих друг друга субъектов. Вот почему совместный результат оказывается непредсказуемым. Именно на этой непредсказуемости нередко и строится совместное действие.

Дружба в искусстве зачастую предполагает не просто групповую работу, но принесение на алтарь коллективного творчества имени, индивидуальности, почерка. О дружбе можно говорить, обращаясь к интересубъективным отношениям в различных группах, будь то «Коллективные действия» или «Новые художники», «Медицинская герменевтика» или ESCAPE, Fluxus или «General Idea». Художники «General Idea» подчеркивают, что именно коллективная работа позволяет им освободиться от «тирании индивидуального гения», уйти от модернистской фокусировки на фигуре художника как монотеистического творца.

Дружба

Интересно, что дружба может быть основой для коллективного творчества и в движениях с большим числом участников. Причем отношения могут быть скреплены дружбой разных художников даже не столько между собой, сколько с лидером. Яркий пример — «Новые художники», художественное движение, центрированное фигурой Тимура Новикова. Говоря о «Новых», не стоит забывать о периоде их деятельности. Перестройка как революционное время, предшествующее наступлению фетишизированных коммерческих отношений, способствовала развитию дружеского содействия в искусстве. Многие художники, непосредственно причастные к «Новым», создавали совместные работы, зачастую их не подписывая или подписывая именами друзей. Для Олега Котельникова и Евгения Юфита, Ивана Сотникова и Тимура Новикова, Инала Савченкова и его школы «Инженеров искусств» был важен сам процесс рождения произведения из дружбы. Иногда картину начинал писать один художник, например Тимур Новиков, а затем все, кто заходил к нему в мастерскую (Андрей Медведев, Захар, Вадим Овчинников, Владислав Гуцевич и другие), привносил в нее свои элементы. В 1986 году рамки дружбы «Новых художников» расширились до «Клуба друзей Маяковского» с Сергеем Бугаевым (Африкой) в роли председателя. Друзья объединились не просто между собой, не только вокруг лидера, но и идеи, идеала, культа давно умершего человека. Так у поэта революции неожиданно появились десятки друзей. В 1987 году в рамках движения «Клуба друзей Маяковского» возник клуб «Дружба», в который вошли Владислав Гуцевич, Вадим Овчинников, Марта Волкова и Слава Шевеленко. На дружеских основаниях и в тесных отношениях с «Клубом друзей Маяковского» и клубом «Дружба» в 1990 году возник и журнал «Кабинет».

Невозможное сообщество: В 3 кн. Кн 2. М., МАИЕР. 2011–2015

Так что мое перманентное мутирование во множестве различных образов — скорее возможность пройти все пути, влиять на судьбу, изменять ее влияние на себя, а не актерское ремесло и тем более не перформанс.

Владислав Мамышев-Монро
(стр. 29–38)

Полигон

О московской художественной группе «Полигон» (1990–1995) рассказывает одна из его организаторов и участниц художница Наталья Смолянская.

С 1986 года начались коллективный исход художников из подполья, показы работ на выставках. Например, в ноябре 1990-го в Москве состоялась 17-я Молодежная выставка, в которой участвовали и будущие полигоновцы¹.

Конец 1980-х — начало 1990-х годов — переходное время: объединения², возникшие в конце 1980-х, как бы осуществляли связь времен — нонконформизма, предшествующего перестройке, и нового актуального искусства Москвы, действующего в новых финансовых и институциональных условиях.

В молодежной культуре смешиваются различные тенденции; авторы апроприируют различные жизненные и художественные практики, среди них контркультура и возвращение авангарда.

«Полигон» образуется в 1990 году. В концептуальных установках группы можно увидеть и неприятие технократического общества, свойственное контркультуре, и критическое отношение к институтам искусства, и обращение к формальному эксперименту в создании «изобразительной жизненной среды».

Можно понять стремление полигоновцев к созданию такого рода среды как попытку выхода из привычного «тесного пространства». Название «Полигон», предложенное Евгением Вахтанговым, составлено из двух слов: *poly* (много) предполагает выход на простор, а *gonia* (угол) — конфликт, сужение этого простора. Полигон — место опытных или учебных занятий и упражнений — маркирует место радикального эксперимента, столь характерного для русской истории...

Первая выставка состоялась в июле 1990-го в галерее «Садовники» на Каширке³. По замыслу авторов работы одного художника сознательно включались в зону действия работ других так, что трудно было различить авторство. Символом выставки стали мусорные завалы. На пригласительном билете первого «Полигона», так же как и на обложке каталога⁴ 1994 года, была напечатана фотография мусора из цветных металлов. Произведение, созданное из мусора и лишнее авторства, уступает место художественной практике, стремящейся превратиться в повседневную жизнь. Отдельный объект не воспринимается как произведение, а становится частью общей, создаваемой всеми художниками среды. Так изначально были намечены зоны конфликта, поскольку каждый художник привык действовать в своем поле, и появление в нем другого художника воспринималось как экспансия.

Однако «тесное пространство» на первом «Полигоне» не считывалось буквально, оно воспринималось скорее как перенасыщенное, его элементы были «обжиты» художниками в процессе создания выставки. Так, свалка монохромов Марковникова переходила в популяцию объектов Смолянской, а работы Валерия Безрядина в буквальном смысле теснились, образуя стену. Все это создавало ощущение избыточности⁵.

В 1994-м о специфике «Полигона» писал Виталий Пашоков⁶: «Вся наша послевоенная культура была культурой тесного пространства. И “Полигон” продолжает эту традицию. Но это тесное пространство всегда подразумевает наличие больших просторов. Художники не указывают активно на это тесное пространство, вызывающее сугубо катакомбное переживание, не ищут новую религию, которая может начаться в этом пространстве. Они говорят о выходе из него, хотя до сих пор в нем присутствуют. Вся русская культура неотделима от этого пространства. Но тем не менее, только находясь в колодеце, можно увидеть звезды. И они это как раз акцентируют...» «Катакомбное» пространство — не андеграунд, существующий по ту сторону

нормативной культуры, а художественный эксперимент, стремящийся превратиться в экзистенциальный опыт. А само понятие «катакомбное пространство» отсылает к традиции русской литературы, где у Достоевского «низкие потолки и тесные комнаты ум и душу теснят»⁷, а «дети подземелья» из одноименной повести Короленко насыщают подземелье предметами из свободной жизни, однако они обречены смириться с «низкими потолками».

«Тесное пространство» можно понимать как максимальное насыщение знаками вольной жизни изолированного от нее закутка. Также оно обусловлено традицией страдания: «Не художники делают эксперименты на полигоне, а сами себя рассматривают полигоном... Они как бы подчиняются давлению извне, проявляют первоначальную беззащитность»⁸.

На последующих выставках полигоновцев самоидентификация с «теснотой» воспринимается уже как некая профессиональная конвенция художника в ситуации «городской» культуры. Маргинальность, андеграунд, контркультура здесь проступают сквозь внешнее «почвенничество»⁹. «...хочется сказать о современном деревенском искусстве, потому что осознаю в полной мере причастность к этому искусству... это ползание в огромном шерстяном носке. Я в нем» (Борис Марковников¹⁰).

Вторая выставка «Полигона» состоялась в феврале 1991 года во Дворце молодежи; участников осталось четверо: Безрядин, Вахтангов, Марковников, Смолянская. Здесь среда понималась уже как «лес» или «забор». И все же в составленных один за другим листах спрессованной древесины были дырки-прорези, чтобы обозначить объединение, слияние «леса» в одно пространство, как и в настоящем лесу, где за одним деревом просматриваются другие. В этой обшей конструкции Вахтангов строит «карточные домики» из работ, Марковников возводит стену из живописных монохромных блоков, а Безрядин, продолжая свои эксперименты в группе «Танатос»¹¹, экспонирует «запеленутые» объекты.

В третьем проекте группы «Полигон» 1993 года небольшие размеры галереи продиктовали создание диалогичного пространства («дуэты» Гор — Смолянская, Безрядин — Фонин, Марковников — Вахтангов).

В проекте «Памятники»¹² художники получили возможность занять огромную площадь, где каждый представил инсталляцию, равную по размерам персональной выставке. Это и нагруженные метафизическими смыслами объекты Евгения Гора, и «взрывающаяся» стена и пол «трещина» Бориса Марковникова, и «Корабль к Куннелису» Валерия Безрядина, и «минимализмы» Александра Фолина, «леса» Натальи Смолянской, сквозь рамочные остовы которых просматривались «прозрачные» конструкции Гора и Германа Виноградова. В этом опыте «Полигона» считаются влияния западного искусства, минимализма и арте повера Куннелиса. И все же эти работы далеки от минимализма, в них чувствуется шероховатость материала, будто все сделано руками ремесленников.

Во время турне полигоновских работ под общим названием «Трансформеры»¹³ по бельгийским культурным центрам каждый автор предлагал свой «комплект» элементов, из которых, в зависимости от специфики места, каждый раз создавались новые конфигурации.

В 1996 году группа распалась, в художественной Москве возникли новые направления: пришло другое поколение.

Художники «Полигона» апеллировали к искусству авангарда. В 1990-е европейские и американские художники воспринимали опыт авангарда в основном отстраненно. Да и московские нонконформисты относились к нему чаще как к опыту мифологизированному и воплощенному в квазирелигиозном «Черном квадрате» Малевича. Даже созданное в годы перестройки художественное объединение «Клуб авангардистов» (КЛАВА)¹⁴ относилось к авангарду скорее с иронией.

«Призыв», подписанный Борисом Марковниковым, Натальей Смолянской и армянским художником трансавангарда Арманом Григоряном, провозглашал связь с отечественным авангардом, но непрямую, а через его встречу с западным искусством 1960-х годов, с художниками неоавангарда.

«Наши предшественники — художники 60-х годов: Фонтана, Юккер, Ив Кляйн, Бурри. Искусство абстракции родилось в России, “Черный квадрат” оплодотворил искусство Европы XX века и опять вернулся в Россию, обогащенный идеей синтеза Фонтаны, идеями группы “Зеро” и других европейских и американских художников»¹⁵.

Но, по словам Бориса Марковникова, «все-таки крен был дан на “красивое”, в эту сторону. Не на действительное, где носом чувствуешь вековую пыль, а все-таки мы с культурой получились сотрудники. Сложно это преодолеть»¹⁶.

Его не удовлетворяла первая выставка «Полигона», потому что не удалось полностью уйти от «красивого», создать дисгармонию, чтобы выйти к «очищению», которое в данном случае может быть воплощено в том, что останется после разрушения.

«Считаем, что искусство — лишь то, что помогает отыскать новую изобразительную форму бытия», — из «Призыва» 1993 года. Судя по видеозаписям с первой выставки на Каширке, дети играли, проныривая под «забор» из холстов Вахтангова, двигались — от дуновения воздуха или от движения людей — сплетения инсталляций Смолянской, а на выставке в Бельгии дети пробегали внутри инсталляций. Безусловно, ироничны по отношению к произведению искусства и «Карточные домики» Вахтангова, нарисованные флуоресцентными красками, и «лес» из крашеного спрессованного картона, и клык, возвышающийся как монумент, в инсталляции Марковникова, и фетиш из красных тряпок Смолянской. Все эти объекты не самоценны, они действуют только в соединении с другими.

Общую картину — мир, в котором мы живем, «придется собирать из осколков», помехи — это маркеры отношения к миру. Очерченное границами выставки игровое пространство уподоблено ритуальному¹⁷. Дыры в щите (перформанс¹⁸ 1993 года Смолянской, Марковникова и Гора) обозначали территорию, помехой в которой были границы заданного фрагмента.

Мастерская для них — это также своего рода «культовое пространство», где художник устанавливает правила игры. Но в целях деэстетизации и десакрализации искусства логично вычеркнуть место культа, отказаться и от мастерской, вслед за Даниелем Бюреном¹⁹. Бюрен создал место социального взаимодействия, используя предоставляемые ему выставочные пространства.

Для художников «Полигона», которые так привязаны к собственным «осколкам» зеркала, важнее оказалось взаимодействие психологическое. Так возникает понятие «терапия». «Эстетику мы заменили на терапию»²⁰: терапия, видимо, необходима в новой изобразительной форме бытия. Главным становятся не сами работы, а становление, создание пространства.

Сейчас, просматривая документацию выставок «Полигона», интересно было бы сравнить работы художников с творчеством французской группы «Основа/Поверхность» (Support/Surface) или итальянской «Арте повера», вписать забытую страницу отечественной истории искусства в международный контекст.

«Мы не в истории. Мы хотим быть грядущим искусством», — говорилось в «Призыве». Тут и кроется, возможно, одна из причин забвения «Полигона». Во времена всеобщей архивизации и «реконструкции» истории, когда художественное событие не воспринимается непосредственно, а считается как элемент определенного архива, постоянно меняющаяся, открытая форма выставки не входит в комплект этого архива.

Для художественных практик «Полигона» важны объекты, из которых состоят инсталляции, в отличие от западных коллег ирония у них сочетается с вниманием к деталям. Но не объекты обретают статус произведений, а выставки, каждая из которых стала особым художественным событием.



1 Александр Фомин, Валерий Безрядин, Борис Марковников, Игорь Чириков, Евгений Гор, Элемент конструктора Наталья Смолянская. Фото из бельгийской газеты HET NIEUWSBLAD. 1995, 5 окт.

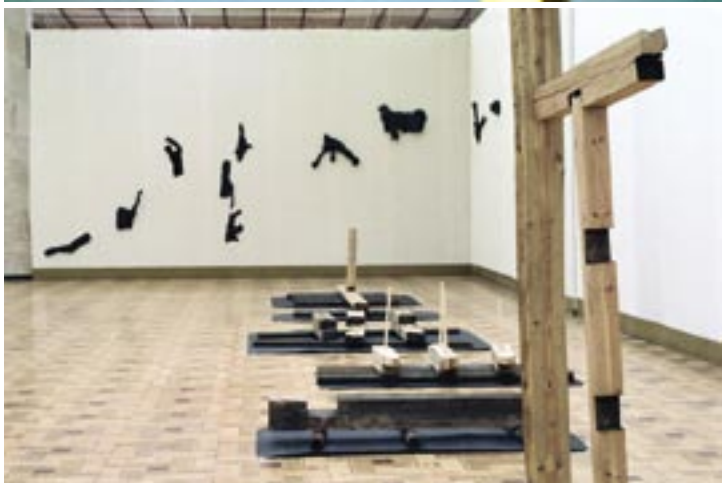
Примечания

1 17-я Молодежная выставка, ноябрь—декабрь 1986 года, Московский дом художника. На этой выставке впервые были представлены практически все художественные объединения, формальные и неформальные.
2 Только за два года, предшествовавших аукциону «Сотбис», образованы объединения художников: 1985—1986 — группа «Детский сад» (Г. Виноградов, А. Ройтер, Н. Филатов и др.); май 1986 — сквот в Фурманном переулке (Ю. Альберт, Ф. Богдалов, В. Захаров, К. Звездочетов, Л. Звездочетова, А. Филиппов и др.), 1986 — группа «Чемпионы мира» (Абрамишвили, К. Латышев, Б. Матросов, Л. Яхнин); декабрь 1986 — объединение «Эрмитаж» (Л. Бажанов, М. Бессонова, Н. Алексеев, Н. Филатов и др.); февраль 1987 — Клуб авангардистов (КЛАВА) (Г. Абрамишвили, Н. Абалакова, А. Жигалов, Д.А. Пригов, Г. Кизевальтер, И. Бакштейн и др.), 1987 — «Инспекция «Медицинская герменевтика» (С. Ануфриев, П. Пеперштейн). Впоследствии довольно быстро исчезли, но есть и те, кто в настоящее время часто представляет уже иное, «официальное» в смысле институциональной вписанности российское искусство. Среди этих художников группа AES+F, в 1987 году состоявшая из трех участников, а из объединения художников, образовавших сквот в Фурманном переулке в мае 1986 г., вышли многие из тех, кто представляет российское искусство и сегодня.
3 Участники: Валерий Безрядин, Евгений Гор, Вахтангов, Глеб Выщеславский, Игорь Ганиковский, Евгений Гор, Борис Марковников, Наталья Смолянская. Куратором этой и всех последующих выставок «Полигона» выступил Игорь Чириков, который был скорее приглашенным тренером или даже игроком на этом поле, нежели куратором, собиравшим всех участников для реализации задуманного им проекта.
4 «Полигон» (проект 4, «Памятники»): каталог к четвертой выставке «Полигона» в Центральном доме художника в Москве. Апрель 1994, Москва.
5 «Если показать это европейцу, он скажет: “Ну почему же так много всего: это красиво, но избыточно”, Марина Бессонова. Там же. С. 8.
6 «Полигон под обстрелом критики (московские истории искусства Марина Бессонова, Сергей Кусков, Виталий Пашоков о «Полигоне»)/ «Полигон». Проект «Памятники»: каталог к четвертой выставке Полигона в Центральном доме художника в Москве. Апрель 1994. Москва. С. 9.
7 Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание.
8 Виталий Пашоков. «Полигон». Проект «Памятники»: каталог к четвертой выставке Полигона в Центральном доме художника в Москве. Апрель 1994. Москва.
9 Течение русской мысли, близкое славянофильству, основной представитель в XIX веке — Ф.М. Достоевский. «Почвенники» предлагают объединиться интеллигенции с народом (почвой) на религиозно-этической основе. Близко к «почвенникам» литературно-творческое объединение «Скифы» начала XX века.

10 Полигон. Проект «Памятники». С. 16.
11 Группа «Танатос» (идеолог Сергей Кусков) осуществила несколько акций в 1992 году, она занималась «археологией» искусства, обращалась к мифам, в частности, к древнеегипетской традиции пеленания мумий. Большинство акций «Танатоса» — пеленание одного из участников группы. В группу также входили член группы «Полигон» Валерий Безрядин, Александр Элмар, Михаил Рошняк, Эвиль Касимов и др.
12 «Памятники», Полигон-4, 1994, Центральный дом художника. Участники: Валерий Безрядин, Герман Виноградов, Евгений Гор, Борис Марковников, Наталья Смолянская, Александр Фомин.
13 Проект «Трансформеры», Полигон-5, 1995—1996, культурные центры Бельгии: Тилт, Антверпен, Стромбек-Бевер, Куртре. Участники: Валерий Безрядин, Евгений Гор, Борис Марковников, Наталья Смолянская, Александр Фомин.
14 «Эта аббревиатура наименования “Клуб авангардистов” по свидетельствам очевидцев, придумана первым председателем клуба Сергеем Ануфриевым и экс-“мухомором” Свеном Гундлахом. Членами КЛАВЫ почти автоматически стали все персонажи московского концептуального круга: и старые, и сравнительно новые.
КЛАВА появилась в 1987 году, это типичное дитя горбачевской перестройки, короткой, но светлой “эпохи оптимизма”, когда все, что вчера было “низзя”, вдруг стало “можно”, <http://azbuka.gif.ru/alfabet/k/klava/>
15 Призыв. 1993. 21 января, Марковников Б., Смолянская Н., Григорин А.
16 Монолог художника Бориса Марковникова, Л. Невлер // Декоративное искусство. 1991. №1 (398). С. 29.
17 «Культовое пространство», по концепции Й. Хейзинги (*Heijzinga Й. Homoludens М.*: Прогресс—Академия. 1992). В его концепции интересно сравнение игровых и ритуальных форм культуры, создающих свое особое, отгороженное пространство: и в игре, и в культовом действии очерчиваются пределы, за которыми «сила» сакрального «или правила игры» уже не действуют. И в том и в другом случае участники осознают и условность, и серьезность происходящего, но вживаются «по-настоящему» в свои роли.
18 1993, Восточная галерея, «Полигон-3», Дуэты, Гор—Смолянская, перформанс на открытии выставки.
19 *Buren Daniel*. Fonction de l'atelier. 1971. in *Ecrits vol. 1*. Bordeaux, CAPC—Musée d'art contemporain. 1991. P. 195—205.
20 Призыв. 1993.



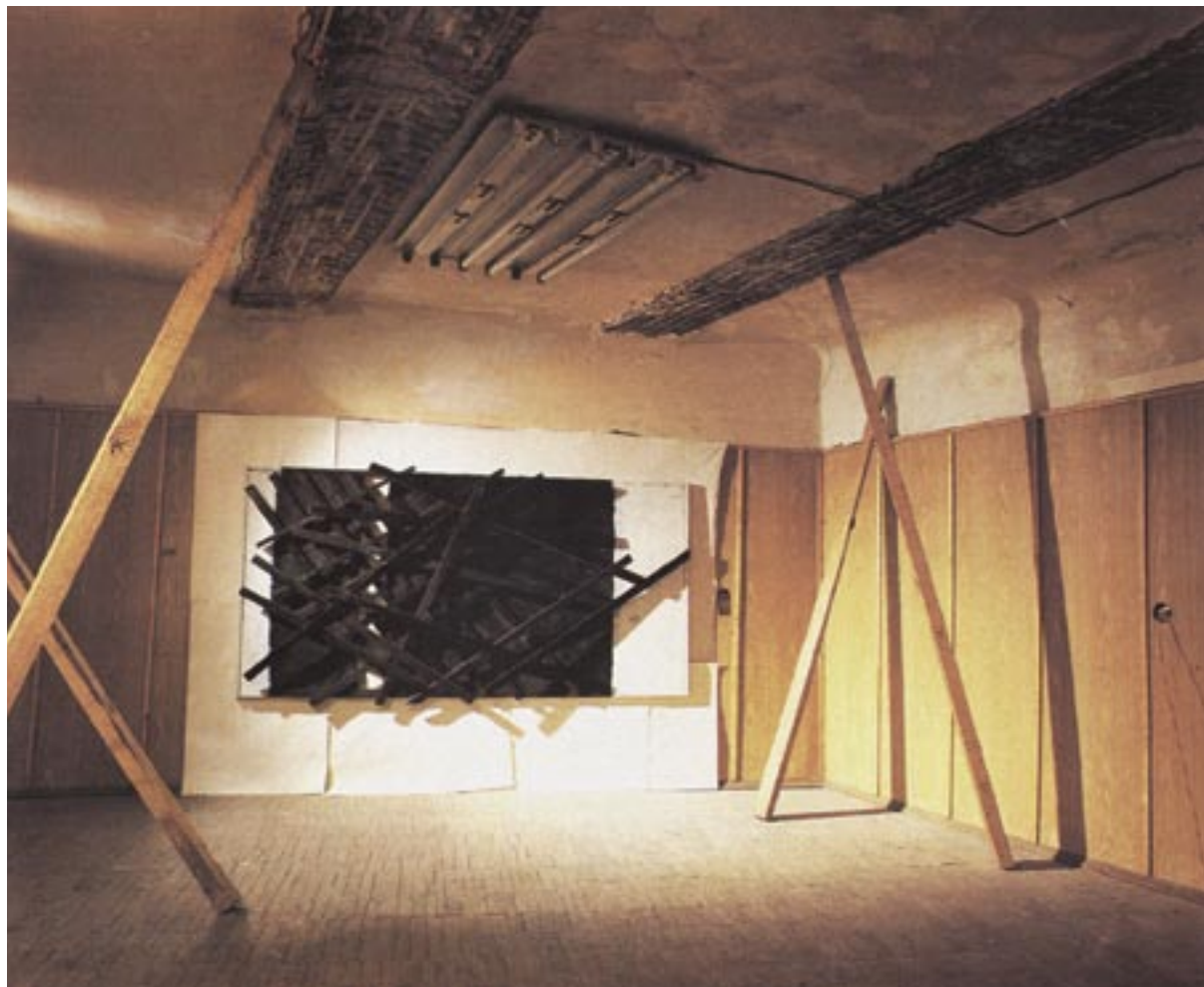
2



3



5



- 2 Фрагмент инсталляции Натальи Смолянской в проекте «Трансформеры». Тилт, Бельгия. 1995. Фрагмент инсталляции Евгения Гора
- 3 Валерий Безрадин. Корабль к Кунелиусу. 1994. Инсталляция. Полигон-4
- 4 Александр Фомин. Инсталляция в мастерской. 1994
- 5 Фрагмент инсталляции Бориса Марковникова (на первом плане) и Александра Фомина в проекте «Трансформеры». 1995. Тилт, Бельгия

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART



Выставки
Лекции
Кинопоказы
Образовательный центр
Курсы для детей и взрослых
Детские мастерские
Книжный магазин
Кафе

МЕСТО,
ГДЕ ВСТРЕЧАЮТСЯ
ЛЮДИ, ИДЕИ И ИСКУССТВО,
ЧТОБЫ СОЗДАВАТЬ
ИСТОРИЮ

6 февраля – 19 апреля 2015
«Грамматика свободы / пять уроков.
Работы из коллекции Arteast 2000+».

Музей современного искусства «Гараж»
Москва, Парк Горького
Ул. Крымский вал, д. 9
+7 495 645 05 20
www.garageccc.com

Илья Семенов-Басин

ФИКЦИЯ

Советские 1950-е годы замечательны возрождением культурного разнообразия. Ни государственная политика, ни господствовавшие настроения масс тому, казалось бы, не способствовали. В 1960-е и 1970-е эта сложная картина претерпела трансформацию; одному-единственному ее фрагменту посвящена настоящая статья.

Московские художники Вадим Луговской, Юрий Космынин, Виталий Грибков, их друзья математик Владимир Котровский и музыкант Владимир Фомин в 1964-м образовали группу «Фикция», просуществовавшую до 1974 года. Название указывало на «фиктивность» базовых форм изобразительности, с которыми работали художники. Членов группы привлекала возможность обсуждать искусство с единомышленниками, причем у них не было готовой концепции, равно как и намерения таковую создать. В конечном счете они просто стремились жить творческой жизнью. В буклете, составленном В. Котровским для квартирной выставки уже после прекращения деятельности «Фикции», а именно в 1976 году, читаем: «...существует одна, пожалуй, единственная форма, в которой может быть выражена любая цель, если она, конечно, ясно понята: она состоит в гипотезе, что цель — поиск найти что-нибудь лучшее, перейти из одного состояния в другое». Эти слова могут быть отнесены и к более ранним годам, поскольку члены «Фикции» изначально искали этот переход из одного состояния в другое как собственно творческий.

Среди одиночек, сошедших во взглядах на жизнь художника, негласно принимался принцип «не столько что, сколько кто», иначе говоря, художественная деятельность «Фикции» определялась не идеологией, а конкретным человеческим сотрудничеством, силовыми линиями, которые образовала взаимная заинтересованность. Художники «Фикции» работали без оглядки на Запад и официальное советское искусство: ни диалога, ни диссидентского позиционирования. Работа вне структур МОСХа определялась как личным характером, так и самой ситуацией ширящегося культурного разнообразия.

Картина осталась бы неполной, если бы история «Фикции» не была рассмотрена внутри конфигурации, созданной художественными школами столицы: Московским высшим художественным училищем (бывшим Строгановским), Московским высшим художественным училищем им. В.И. Сурикова, Первой московской художественной школой в Чудовом переулке (так называемой Чудовкой). Если к поступлению в «Суриковку» абитуриентов готовили в школе при училище, то в «Строгановку» поступали, получив навыки в разных школах живописи и рисунка, в частности, в «Чудовке». В «Строгановке», из которой вышли художники группы «Фикция», готовили так называемых прикладников, то есть специалистов в области дизайна, промышленной графики, монументального и декоративно-прикладного искусства, реставрации и т. п. Учеников не ориентировали на занятия «идеологически наполненным» искусством, что делало их более свободными, а старые преподаватели — Павел Кузнецов, Владимир Егоров, Василий Комарденков, Н.Н. Соболев — сообщали импульсы, пришедшие еще из Серебряного века русской культуры. По этой причине художники «Фикции» — «строгачи» — не могли присоединиться ни к одной из соперничающих субкультур, по-разному отрицавших полнокровную европейскую традицию: ни к соцреализму, ни к советскому авангарду «второй волны». И тот и другой по природе были идеологичны и проективны, а наших художников в первую очередь привлекало исследование первоначал изобразительности. Поскольку работа велась в условиях прерванной культурной традиции и без устойчивых коммуникаций с обществом, камерность должна быть названа еще одной характерной чертой художников «Фикции».

Освоение самодовлеющей изобразительности начиналось с расщепления картины, то есть с осознания ее элементов, знаков, еще лишенных значения и в силу этого «фиктивных». Этим объясняется название, избранное для себя группой, причем термин «фикция» можно было понимать и в качестве констатации условности всей жизни. Неслучайно существование

группы театризовалось; сначала члены «Фикции» создавали свой эфемерный мир, затем — объекты, минимальные элементы искусства. Определяющим при этом было личное присутствие художника. Здесь уместны слова Жана Кокто, когда-то избранные нашими героями: «...Мы не думали о результатах того, что делали; никто из нас не смотрел на вещи в исторической перспективе — мы просто пытались жить, и жить все вместе».

Как именно реализовывался эксперимент «Фикции»? Новации возникали в условиях творческой лаборатории. Виталий Грибков создавал визуальные объекты, в которых изучал картину — один из архетипов европейской культуры — в качестве традиционной семиотической системы. Вадим Луговской, несомненно, обладавший природным пластическим видением, сумел выразить его индивидуальным языком. В творчестве Луговского родилось понятие «метка». Кратко «метку» можно характеризовать как простое прикосновение, элемент изобразительности, лишенный внешней причины и зависящий только от душевного состояния художника. Не связанная с объективной предметностью «метка» абсолютно случайна, условием же кристаллизации изображения считалось наличие на холсте не менее десяти меток.

Если задним числом все-таки проецировать на членов «Фикции» реалии западной современности, то выбор должен остановиться на «оптическом искусстве», ор-арт. Многие годы спустя, знакомясь с творчеством художников «Группы 13», работавших в 1930-х, наши герои с удивлением и радостью ощутили свою бессознательно реализованную преемственность...

Как бы ни дистанцировались члены «Фикции» от общества, они не могли избежать внешних эстетических воздействий, тем более что со второй половины 1950-х годов художественная жизнь столицы оживилась. В 1959 году в Москве, в Сокольниках, состоялась грандиозная национальная выставка США, в рамках которой демонстрировались работы актуальных американских художников, в частности Джексона Поллока. Актуальную французскую живопись, например новые картины Пабло Пикассо, можно было увидеть в 1961-м, когда в тех же Сокольниках проходила национальная выставка Франции. Оба события стали потрясением для советских людей искусства; после многих лет изоляции от «большого мира» они увидели совершенно иное живописное пространство. Но художниками «Фикции» эта мощная энергия не была воспринята... Что же в таком случае стало для них эстетическим возбудителем?

Во-первых, чехословацкий журнал по искусству «Výtvarné umění», выходивший на чешском языке и распространявшийся в Москве по подписке. Среди художников, чьи работы публиковались этим изданием, для наших героев особенно был важен Ян Котик, а именно его работа с изобразительными знаками.

Во-вторых, художественный журнал «Польша», издававшийся в СССР на русском языке. Для художников «Фикции» в нем было важно все: дизайн, публикации о живописи и знаменитое польское искусство плаката.

В-третьих, иллюстрированная итальянская книга о Николае де Стале, которую в 1968 году в букинистическом магазине Ю. Космынин купил в подарок В. Грибкову (*Nicolas de Staël*. Torino: Galleria civica d'arte moderna, 3 maggio — 12 giugno 1960). Живописный труд де Сталя члены «Фикции» восприняли как рациональное исследование пластического и цветового языка в его чистоте. В его картинах для наших художников была важна логика цветовой конструкции: белое, черное, серое в их сцеплении со спектральными цветами. Импонировала также работа де Сталя в пограничье между предметным и беспредметным искусством.

Конец существования группы в сентябре 1974 году был отмечен особой акцией в подмосковном лесу по Белорусской железной дороге, а именно сожжением укрепленной на березах широкой бумажной ленты с надписью «Прощай, Фикция!». Художники счастливо избежали преследований властей, вероятно, в силу того, что действовали в подполье и не общались с иностранцами.

Ретроспективный взгляд на деятельность «Фикции» позволяет сделать предположение относительно самоликвидации группы. В 1960-х — начале 1970-х духовная ситуация членов «Фикции» была близка к описанной в экзистенциализме теории некоммуникативности индивида. Быть может, именно в силу этого художники «Фикции» неосознанно предвосхитили культурные процессы будущего, а именно «второго авангарда», или пост-модерна, сталкивающего сегодня в едином пространстве различные художественные языки, оторванные от собственной семантики. Художник интуитивно воспринимает глобальные исторические процессы, это хорошо известно. Нет ничего удивительного в том, что участникам «Фикции» современность открылась как мир условностей, симулятивных вещей и событий, в 1976 году описанных Жаном Бодрийяром в трактате «Символический обмен и смерть».

Для участников группы «Фикция» середина 1970-х ознаменовалась переходом в новое творческое состояние, работой над самиздатовским журналом «Метки по новой живописи». В 1970-е годы наши герои продолжали исследовать пограничье между предметным и беспредметным искусством. Основой их метода было живое наблюдение. По воспоминаниям Виталия Грибкова, у художников его круга существовало обыкновение в противовес дару вымысла и импровизации всякий раз, садясь за работу, исходить из вчерашнего рисунка или картины... Социализация представлялась художникам группы необходимым условием продолжения творчества. В результате формой общения стал самиздатовский журнал, распространявшийся среди единомышленников.

«Метки по новой живописи» издавались по инициативе Виталия Грибкова с 1975-го по конец 1970-х годов. Поскольку в литературной части журнала участвовал Владимир Петров, возник творческий дуэт литератора и художника. Замечу, что самиздат появился в СССР отнюдь не только вследствие запретов на публикацию оригинальных и переводных текстов. Для маргинальных художественных групп характерна особая творческая энергия, она-то и запечатлевается в неподцензурных самодельных изданиях. Для наших художников журнал «Метки по новой живописи» стал своего рода лабораторным стендом, на котором творческая свобода способна была выразить себя через индивидуальность. Авторы избегали политического диссидентства и избыточной концептуализации. На машинописных страницах журнала отражена сюжетная сторона жизни художников, кроме того, Грибков и Петров публиковали в «Метках» литературные произведения своих друзей.

К середине 1980-х группа распалась. Спустя много лет мне довелось работать с архивом «Фикции» и журнала «Метки по новой живописи». Вглядываясь в прошедшее, я ощутил, что в центре существования неформализованной художественной группы находился опыт жизни, опыт «быть человеком» в творческом средстве друг с другом. В такой ситуации событие искусства становилось для участников группы проявлением человечности. И еще. Меня приятно удивила способность членов группы «Фикция» относиться к себе и культуре без недоверия.

Примечание

См.: Параллельная культура: Интегративное направление в современной российской культуре / Сост. В. С. Грибков. М.: Смысл, 1999; Метки: Группа «Фикция» Виталия Грибкова и художественная жизнь 60–80-х годов / Сост. И. В. Семенов-Басин. М.: Galerie Serge, 2014.



**В группу «Фикция» (1964–1974) входили художники
Вадим Луговской, Юрий Космынин, Виталий
Грибков, математик Владимир Котровский и
музыкант Владимир Фомин.**



из глоссария

Зейгам Азизов

Один из наиболее интересных аспектов современного искусства — постоянство диалога. Возможно, самые распространенные термины в описаниях произведений последних десятилетий — «переговоры» и «участие». Сегодня художники чаще вовлекают зрителя в диалог, чем работают в мастерской, и скорее размышляют над уже существующей историей, нежели создают собственную. Природа искусства диалогична, потому что искусство всегда начинается с вопроса. И кажется, все чаще методология создания произведений заключается в ответе одного изображения другому.

Согласно диалогическому принципу Я возможно только через отношение к Другому; природа понимания диалогична, слово обретает значение в позиции между говорящими. Например, литовские художники Номеда и Гедиминас Урбонас (группа «Протест-лаборатория») в перформансах «Sold Out» («Продано») определяют это провозглашение окончательного вердикта, в своем роде конвенции между участниками диалогических отношений купли-продажи, как «присоединившийся в высказывании», высказывании за или против приватизации, которая все больше заменяет прежний социалистический способ производства.

Каждое воскресное утро весной 2005 года участники акции растягивали огромные баннеры со словом «Sold Out» на мостах, выступая против приватизации и разрушения зданий. Диалогизм используется в их работе не только как форма обязательства по отношению к другому индивиду, но и критическое понятие, описывающее, каким образом обе стороны приходят или не приходят к соглашению.

Используя диалогические связи между языком и социальным преобразованием, работает и «политическое подсознательное» — выражение американского культуролога, теоретика постмодернизма Фредерика Джеймсона, который прослеживает, как в современном мире диалектика классового антагонизма сменяется диалогической полифонией. Джеймсон апроприрует понятие диалога у русского теоретика культуры Михаила Бахтина, доказывая, что полифоническое и бинарный порядок диалектики являются взаимоисключающими в работах художников, которые отказываются от формализма классического искусства в пользу участия в повседневной жизни общества. Однако диалог не подменяет диалектику. Но там, где диалектика, наталкиваясь на свои пределы, легитимирует

Диалог

сложность и противоречивость взаимоотношений различных социальных сил метанарративом бинарной оппозиции, диалогическое подчеркивает подвижность границ антагонизма, пересечение множества равноправных «голосов» в одном дискурсивном поле.

Михаил Бахтин еще в начале XX века высказал мысль, что «искусство — это открытый диалог» (см.: Бахтин М. Искусство и ответственность), тем самым бросив вызов доминирующей гегельянской диалектике. В противовес концепции истории как истории борьбы двух противоборствующих полюсов (черное и белое, старое и новое) Бахтин, основываясь на идее диалога Платона и структуре современного ему романа (преимущественно Ф. Достоевского), развил теорию диалога крайностей, заканчивающегося полифонией (см.: Бахтин М. Диалогическое воображение: четыре эссе; Проблемы поэтики Достоевского).

Бахтинская концепция диалога повлияла на большую часть теоретических работ XX столетия, в частности деконструкцию Жака Дерриды или вопрошание Жан-Люка Нанси — «почему всегда необходимы двое для того, чтобы высказаться?». На теории Бахтина базируются и многие современные культурологические исследования, являющиеся, в свою очередь, источником вдохновения для большинства художников, адаптирующих их для своей работы.

Невозможное сообщество. Книга 2. М.: МАИЕР. 2011–2015

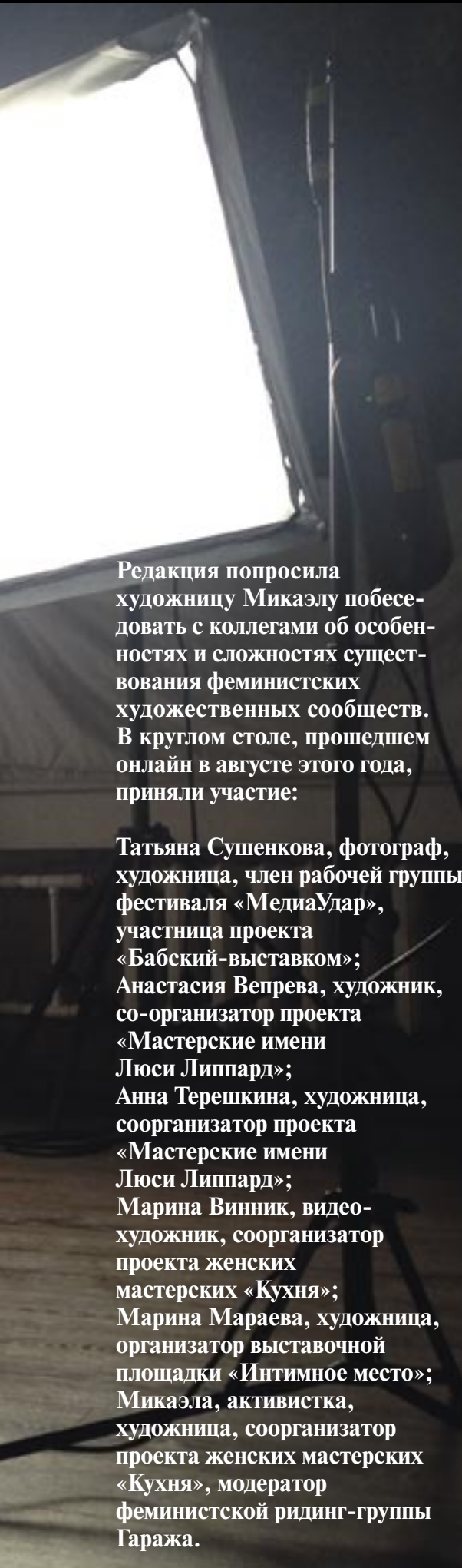
Поиск стыка гуманитарных и естественных наук — задача нахождения компромисса между эмоциями и логикой, паритета между ходом истории и значимостью личности. Возможен ли в принципе такой компромисс и при каких обстоятельствах?

Эдуард Кульпин
(стр. 26–27)

Дискуссия

ФЕМИНИСТСКИЕ
сообщества

1 Лаборатория «Интимное место», Санкт-Петербург



Редакция попросила художницу Микаэлу побеседовать с коллегами об особенностях и сложностях существования феминистских художественных сообществ. В круглом столе, прошедшем онлайн в августе этого года, приняли участие:

Татьяна Сушенкова, фотограф, художница, член рабочей группы фестиваля «МедиаУдар», участница проекта «Бабский-выставком»; Анастасия Вепрева, художник, со-организатор проекта «Мастерские имени Люси Липпард»; Анна Терешкина, художница, соорганизатор проекта «Мастерские имени Люси Липпард»; Марина Винник, видео-художник, соорганизатор проекта женских мастерских «Кухня»; Марина Мараева, художница, организатор выставочной площадки «Интимное место»; Микаэла, активистка, художница, соорганизатор проекта женских мастерских «Кухня», модератор феминистской ридинг-группы Гаража.



Микаэла. Все мы так или иначе участвуем в создании феминистских и женских художественных проектов. Давайте начнем с вопроса, почему мы этим занимаемся?

Анастасия Вепрева. Не так много вообще женщин-художников. Женщинам сложнее пробиться. В арт-школах отношение к девочкам и мальчикам разное. Все, что делает девочка, называется женским искусством, с таким подтекстом, что это какая-то ерунда, что-то чувственное и несерьезное и только мальчики делают вещи о глобальных проблемах. От такого отношения пропадает желание что-то делать.

Микаэла. Ты говоришь про академическую школу?

Анастасия Вепрева. Я имею в виду школы современного искусства, а вот у Ани академическое образование.

Анна Терешкина. У нас было процентов восемьдесят студенток, и нам тоже часто повторяли: «Все равно выйдете замуж, родите ребенка, вы же не будете художницами, чего вообще стараетесь?» Нам всегда ставили в пример мальчиков. Мне кажется, что в тусовке современного искусства дружелюбное, но и тут патерналистское отношение: «Как хорошо, тут у нас такие звездочки-девочки».

Татьяна Сушенкова. Такое я тоже постоянно слышала в институте, когда получала первое, нехудожественное образование. Например, во время зачета преподавательница листает мою тетрадку, я трясусь, так как там нескольких лекций нет, пропустила. Но она о другом спрашивает: «Деточка, а как ты с таким почерком замуж-то выйдешь?»

В школе Родченко, возможно в силу возраста или выработанного фильтра, такого давления я уже не ощущала. Хотя и там часто приходилось сдерживаться, чтобы не разругаться с куратором из за его шовинизма «мужское — всегда впереди», хотя на воркшопах «девочки» лидировали, но он считал, что так и должно быть.

Марина Винник. Феминистские взгляды у меня сложились еще во время учебы во ВГИКе, хотя там нам практически запрещали говорить от своего имени. Это очень злило. Потом я обнаружила возможность феминистского высказывания, когда говоришь от себя, но при этом ты не остров в океане — ты занимаешься социальной критикой, препарацией общества. В Петербурге, в школе Pro-arte я уже заявляла, что я феминистка и что занимаюсь видео. Тогда еще феминистские настроения и занятие видео существовали для меня отдельно, но со временем я задумала так выстроить киноповествование, так деформировать киноязык, чтобы он стал феминистским. Проблема в том, что киноязык, как и все языки, очень мужской.

Анна Терешкина. Я тоже всегда чувствовала, что общение происходит не на равных, и изобретала для себя некое подобие терапии, чтобы это пережить. Мне казалось, что книжки и мои коллажики — это несерьезное женское искусство, которое нужно мне для разрядки. Спустя несколько лет я обнаружила, что, оказывается, это называется феминистским искусством.

Микаэла. Мне тоже говорили, что мои коллажи — это не искусство, а только арт-терапия.

Анна Терешкина. А еще я делала гипсовые слепки своей груди и раздаривала

друзьям в качестве магнитов на холодильник. А начиналось все с «Феминистского карандаша». Нади Плунонган в одной из своих статей пишет, что, возможно, внимание к этой теме выросло потому, что это безопасная протестная деятельность.

Анастасия Вепрева. А я думаю, что это просто определенный тренд. Если говорить о коммерческих возможностях искусства, то европейские коллекционеры покупают феминистское искусство. Но тут возникает проблема: феминистское искусство всегда имеет критический потенциал, но на феминистских выставках его часто нет.

Анастасия Вепрева. Для меня феминизм как активизм и феминистское искусство — это разные вещи. Я как художник могу что-то подметить, могу об этом сказать средствами искусства, а кто-то другой будет пытаться что-то менять в обществе.

Микаэла. Я согласна лишь отчасти. Подъем женских инициатив в искусстве и интерес к феминизму связаны с потребностью женщин. Выросло поколение, которое на личном примере столкнулось с дискриминацией и ощутило ее как несправедливость.

Анастасия Вепрева. Появилось самосознание, которое позволило сменить оптику и увидеть что-то как несправедливость.

Микаэла. Или мы увидели конкретные механизмы неравенства — поэтому и появилось самосознание. В девятнадцать лет мне казалось, что никакого гендерного неравенства нет, если и есть проблемы, то это личные трудности. Но спустя время начинаешь понимать, что твои сокурсники быстрее и легче набирают очки. И дело совсем не в тренде, а в жизненной реальности.

Татьяна Сушенкова. Грань между феминистским и женским искусством размыта. Например: мастерские имени Люси Липпард — феминистская организация, а «Бабский выставком» — женская. Работу, которую мы с Мари Сокол частично реконструировали в рамках «Выставкома», с ее позиции можно назвать женской, с моей — феминистской.

Марина Мараева. Как утверждает Вирно в «Грамматике множеств», в постфордистскую эпоху самый главный продукт — отношения. И как раз в феминистском сообществе есть техники нового взаимодействия. Все происходит в основном на голом энтузиазме, это все равно производящее сообщество.

Анастасия Вепрева. Но где предел, за которым интерес к феминизму ограничивается экономическими сложностями?

Марина Винник. Да, выставки феминистского искусства не получают финансовой поддержки. Нам может казаться, что феминистское искусство в тренде, оно в тренде ровно настолько, насколько нужно художницам, желающим высказаться.

Анастасия Вепрева. Тем не менее большие выставки происходят, например, Международный женский день в «Рабочем и колхознице».

Марина Винник. Но это было уже четыре года назад. Это отдельная инициатива, а не регулярный формат. В Москве, допустим, пятьдесят выставочных залов, двадцать институций, которые их поддерживают. И один раз в год происходит выставка феминистского искусства, это нельзя считать мейнстримом. Нам может так казаться, потому что мы в это погружены. Реализуется много разного рода инициатив, оторванных от жизни, но под видом мейнстрима — все хотят безопасного.

Анастасия Вепрева. Большие выставки всегда окажутся безопасными. Таким может стать только ни от чего не зависимое искусство.

Микаэла. Но ведь хочется говорить для многих людей. Мне кажется, большие выставки необходимы.

Марина Мараева. На больших проектах происходит и продвижение в теме, и отработка механизмов коллаборации. Мне нравятся все крупные инициативы: и «Феминистский карандаш», и «Феминистские мастерские Люси Липпард», и «Кухня». Но огромные выставки — это интересно.

Анастасия Вепрева. Когда мы хотим делать для всех, получается ни для кого. Что такое «все»? Феминистское искусство для женщин, или для мужчин, или для детей?

Анна Терешкина. Или для трансгендеров?

Марина Мараева. Думаю, искусство должно быть открыто в сторону большого общества. Успешный пример — выставка «А как же любовь?» в Санкт-Петербурге, которая и местоположением, и названием обратила на себя внимание очень многих.

Марина Винник. Думаю, что именно благодаря большим проектам, не только феминистским, в том числе социально-критическим и левым, контекст меняется.

Марина Мараева. И художественная среда меняется. Например, в кураторской школе в Москве в этом году гораздо более дружелюбная атмосфера, менее пафосная и иерархичная, чем в прошлом. Есть феминистское сестринство, на которое можно опереться.

Анна Терешкина. Если говорить об отношениях с институциями, мне кажется, лаборатория «Интимное место» — хороший пример того, что, если не устраивают существующие институции, надо просто создавать свои.

Марина Мараева. И таких инициатив много — и «Red Square» на Электрозаводе, и кураторская мастерская «Треугольник».

Микаэла. Каждая феминистская инициатива сейчас действует как мини-институция.

Анастасия Вепрева. Я понимаю институцию как коллаборацию сложившегося коллектива.

Марина Мараева. Институцию делает политическая программа: манифест или практика взаимодействия. Феминистские инициативы выстраивают актуальную и необходимую обществу систему производственных отношений. В постфордистскую эпоху производит тот, кто производит без принуждения, и тот, кто производит образы будущего для себя. У таких объединений обычно слабые связи, они не имеют общего помещения, общего бюджета и так далее. В постфордистскую эпоху средства производства — это коммуникация, отношения.

Микаэла. Да, в феминистских проектах во многом именно коммуникация определяет успешность проекта в целом.

Анна Терешкина. И это самое сложное.

Марина Мараева. Вообще хотелось бы, чтобы любые феминистские инициативы были междисциплинарными.

Микаэла. Можно привести пример ридинг-группы студентов ВШЭ, организованной Сашей Талавер, а также «Фемклуб»: фактически, активистки «Медиаудара» решили выделить женский проект. Это удачный пример междисциплинарности в смысле пересечения активистских и художественных практик. Думаю, почти любая художественная феминистская/женская инициатива сейчас очень близка к активизму, даже если это художественная выставка. В нашем обществе у такой выставки всегда будет мощный трансформирующий потенциал и в плане художественного языка, и в плане изменения отношений между людьми, и, конечно, образовательный.

3



3 Тая Сушенкова, Мари Сокол. Вышивка. Перформанс на выставке «Художественные сообщества Москвы». 2015
4 Анастасия Вепрева. Пакет. 2014. Видео
5 Марина Андросович, Александра Таранова-Езберова. Make yourself Up. 2014. Видео. 2014
6 Проект против дискриминации наркозависимых, фестиваль «ФемФронтир». Нижний Новгород. 2015. Фото: Мария Рахманинова

4



5



6



Наталья Смолянская

Наша задача — использовать некоторые способы действия, так как они легче прочитываются в области культуры и нравов, и заново их открыть, чтобы применить их в будущем для взаимодействия всех революционных изменений.

Ги Дебор. Доклад о конструировании ситуаций. 1957

Что сегодня для нас 1968 год? Ностальгия по уходящему черно-белому аналоговому изображению? Воспоминания о несостоявшейся революции? Слишком много событий соединилось в этой точке, здесь своеобразное «место сборки» современной истории. Сегодня часто говорят о поколении 1968 года. В полемике между «левыми» и «правыми», готовясь к президентским выборам во Франции, Николя Саркози, перечисляя актуальные экономические и социально-политические проблемы, призывал пересмотреть ошибки 1968 года. К событиям этого времени обращаются не только во Франции, осмысляя современную историю Европы, и не только Европы, процессы демократизации общества. Изыскивая возможности преодоления кризисов, которые мы переживаем сейчас, нельзя не учитывать опыт тех лет.

Слишком много событий соединилось в одной этой точке: и движение против войны во Вьетнаме, охватившее сразу несколько континентов, и студенческие восстания против авторитаризма, и противостояние поколений, и освобождение нравов, и, наконец, смена культурных парадигм. Тогда формируется то, что мы называем современным искусством, новое гуманитарное знание, знаковой фигурой которого можно считать Мишеля Фуко, чья книга «Археология знания» выходит непосредственно после событий 1968-го. К тому же Фуко возглавил в декабре того же года факультет философии в новом экспериментальном Университете Венсен, собрал вокруг себя тех, кто станет потом олицетворением новой волны философской мысли, среди них в разное время были и Жиль Делез, и Жак Рансьер... Конечно, события этого плана непосредственно не зависят от того, как разворачивались социально-политические противостояния, но совпадение не случайно: 1968-й стал опорной референцией современности. Дело не только в том, что Франция до и после тех событий — два разных мира, но и в том, наверное, что сейчас мы снова обращаемся к наследию того времени. Ведь наши потребности взаимодействовать в городской среде, наши вопросы «куда идти» и «что делать», связанные с социально ориентированными и партиципационными практиками современного искусства, приводят к изучению опыта 1968-го и разговору о ситуационистах, довольно долго оставшихся вне истории искусства.

Ситуационисты не создали «продукта» искусства в том смысле, как его понимают модернистские художники: объекта, сосредоточенного на собственном способе выражения. И в качестве художников они долго не были представлены в обзорах искусства. В монографии, посвященной современному искусству Франции 1987 года, одна из наиболее известных арт-критиков и главный редактор журнала «Art press» Катрин Мийе не упоминает ситуационистов в своей хронике художественных событий второй половины XX века. Да, были «Сюппор/Сюрфас» («Основа/Поверхность»), Ив Кляйн и Кристиан Болтански, новая фигуративная живопись, но ситуационисты... Как вписать их в эту историю искусства? Широкое признание ситуационизм получил именно сейчас, когда множатся исследования, когда, наконец, архивы Дебора как народное достояние вошли в коллекцию Государственной библиотеки Тольбиак.

«Ситуационистский интернационал» возникает в результате объединения в 1957 году Интернационала леттристов, Международного движения за имажинистский баухауз и Психогеографического лондонского комитета. Для нового международного художественного движения важно наметить основы построения

«революционного фронта культуры», что подразумевало оппозицию рациональности в виде бурно развивающегося общества массовой индустрии, поиск новых возможностей для осуществления полноценного жизненного опыта, не ограниченного функционализмом и рамками запрограммированного капиталистической машиной жизненного ритма. Ги Дебор и художник Констан вырабатывают концепт «объединяющего урбанизма», включающего психологическую функцию — город как «территорию игры и участия». Изменение повседневной жизни становится одной из важнейших задач в этой программе, которая, разумеется, не предполагала телеологической точки, обретая характер художественной условности и случайности.

Ситуационизм отвечает духу нашего времени, когда художник отдаляется или уже окончательно отделился от предмета искусства, находит средства выражения в диалоге, дискуссии, взаимодействии с аудиторией, в практиках социально-политических манифестаций, «оккупации» и протеста. В книге «Formes de Vie / Life Form» Николя Буррио (1999) заметил, что «ситуационистские теории глубоко пропитали современное искусство, стали для него своеобразным ностальгическим воспоминанием». Однако их критика объекта искусства как товара, призыв к преодолению искусства восприняты именно сегодня. Участники ситуационистского движения, казалось, не были в центре событий 1968-го, но во многом подготовили его.

Ситуационизм — наследник исторического авангарда, презревшего национальные границы. Однако он органично вписался в историю французского искусства — от сюрреализма и леттризма и связан с особой установкой на случайное, странное, магическое представление современности, на коллажное видение. Теория конструирования ситуаций не признает разделения искусства и жизни, ведь тактика Дебора направлена против стратегий разделения, создающих оппозиции тех, кто навязывает свое видение, свой товар, свою картинку, и тех, кто пассивно это воспринимает.

«Создать свою собственную жизнь как произведение». Автор «Критики повседневной жизни» считал, что прежде всего необходимо перестроить нашу повседневность. Анри Лефевр, французский философ и социолог, читавший лекции в Университете Нантера накануне событий 1968-го, обрисовал эту программу еще в 1923 году. Ги Дебор, его жена и редактор журнала «Ситуационистский интернационал» Мишель Бернштейн встречаются с ним в 1958 году, чтение «Критики повседневной жизни» повлияло на тезисы Интернационала ситуационистов.

Интернационал ситуационистов стремился растворить искусство в постоянной революции повседневной жизни, основанной на строительстве ситуаций. Повседневная жизнь, ставшая «прожитой поэзией», будет отныне строиться на непрерывной последовательности сконструированных моментов. Еще в 1947 году Жан-Поль Сартр предлагал создать «театр ситуаций», у Ги Дебора «ситуация» создается для проживания ее создателей. Здесь прожитое воспринимается как эстетический факт. Если момент встречи может вызвать смену художественных ориентиров благодаря подлинности переживаемого момента, то диалог особенно важен в этой ситуации. В данном контексте диалог рассматривается как отказ от разделения на зрителей и сцену, с отказом от декораций.

Среди других концепций ситуационизма одна из самых известных — «спектакль». «Общество спектакля» было написано накануне событий 1968-го, но Дебор говорил о нем еще раньше. В 1963 году он выступал за «преодоление» искусства на выставке «Destruction: RSG-6» в Дании. Дебор представил здесь черно-белые холсты с написанными на них «директивами» (серия «Директивы»), которые предвосхищали граффити 1968-го: «преодоление искусства», «реализация философии», «все (вместе) против спектакля», «уничтожение отчужденного труда», «рабочие советы повсюду». Подзаголовок в названии выставки — «коллективные выступления Ситуационистского интернационала». Критиковалась идея строительства убежищ для элиты на случай атомной войны. Демонстрировались фотографии убежища и тир, где в качестве мишеней предлагались изображения руководителей великих держав: Кеннеди, Хрущева, де Голля, Франко, Аденауэра. Среди объектов были географические карты, залитые гипсом, воспроизводившие зоны атомного разрушения, с провокативными

Конструирование ситуаций: 1968

названиями вроде «Да здравствуют Маркс и Лумумба!», «Мир 4 часа 30 минут спустя после Третьей мировой войны». Искусству в виде его собственных художественных практик было отказано, таким образом, в пользу политической революционной борьбы, как писал об этом исследователь Ситуационистского интернационала Патрик Марколини.

В 1968 году директивы Дебора появляются вновь, теперь на стенах Сорбонны. События в Париже стали исключительным случаем, волна протестов прокатилась тогда по всему миру. 1968-й — год трагедии во вьетнамской деревне Сонгми, убийства Мартина Лютера Кинга, эскалации американской агрессии во Вьетнаме и особого накала протестов по всему миру против этой войны. Выступления молодежи в Бельгии, Германии, Латинской Америке, с другой стороны, накал «культурной революции» в Китае, введение советских войск в Чехословакию, расправы над мексиканскими студентами в Мехико...

И все-таки почему так запомнился именно парижский май? Все началось значительно раньше, возможно, в феврале, когда анархистская группа студентов Нантера, выступавшая против появления нарядов полиции в зданиях университета*, объединилась под именем «Бешеные». Или в 1966-м, когда в Страсбурге вышла анонимная брошюра «О нищете студенческой жизни», где в сжатой форме излагались основные идеи ситуационизма, или в марте 1968-го, когда организовалось Движение 22 марта во главе с Даниелем Кон-Бендитом, или тогда, когда после оккупации ряда заводов в мае началась всеобщая стачка...

Майские события разворачиваются стремительно. 3 мая полиция занимает Сорбонну, а затем задерживает лидеров студенческого движения, 10–11 мая на улице Гей Люссак, ведущей от Люксембургского сада к Пантеону, возводятся баррикады, а вторая «ночь баррикад» проходит с 22 на 23 мая, а до этого стачка охватит воздушные пути, метро, железные дороги, страна окажется в экономическом параличе. В какой-то момент де Голль исчезает из Парижа, 18 мая прерывается Каннский фестиваль, 22 мая в Париже проходит манифестация, участники которой скандировали: «Мы все — немецкие евреи» в ответ на запрет Кон-Бендиту оставаться во Франции, а 25 мая — стачка журналистов.

14 мая студенты оккупировали Академию изящных искусств в Париже, и почти сразу же родились первые афиши с использованием трафаретной шелкографии. Одним из инициаторов создания мастерской был известный уже к тому времени молодой художник Жерар Фроманже, другая мастерская по изготовлению афиш возникает в Школе декоративных искусств. Сотни афиш этого периода отличаются особым лаконизмом, перекликающимся с лаконизмом деборовских «Директив», хотя не всегда столь радикален в них отказ от изображения. Здания Сорбонны, Университета Нантера, оперы, стены домов испещрены надписями.

Участники событий вспоминают: «Помню речь Сартра в большом амфитатре Сорбонны, а потом, как мы идем вместе по бульвару Сен-Мишель, держимся за руки, и ощущение счастья»; «Когда началась всеобщая забастовка, остановилось метро, замолчало радио, люди вышли на улицы и начали разговаривать»; «Тогда все говорили друг другу “ты”, и теперь в профессиональных кругах тех, кто занимается кино, все на “ты”, все равны, от техника до главного режиссера, это наследие 1968-го»...

Ситуационисты не выделялись на общем фоне событий, к тому же их всегда было очень мало: в лучшие времена не больше шестидесяти, они объединялись тогда с «бешеными», поэтому их часто и ассоциируют с анархистским движением, но многие активисты в то время и не догадывались о существовании ситуационистов, об их влиянии на студенческое движение. «Ситуация создается, чтобы сами ее создатели ее прожили...» («К Ситуационистскому интернационалу»). Последние романтики, ситуацио-

нисты «проходили» ситуации 1968 года в поисках поэтических объектов. Ситуация — единство времени и пространства — не имеет завершения, это игра, но неотличимая от жизни...

И хотя в событиях тех лет проявилось чувство общности, солидарности и диалога, коллективность в действиях ситуационистов была скорее мифологией, нежели историческим фактом. Каждый проявлялся очень индивидуально.

Вспоминая 1968 год, нельзя не учитывать эстетическую составляющую событий: черно-белую документацию, киноанимации, созданные на основе чередования фотографий художниками Крисом Маркером, Годаром и другими. Черно-белые фотографии и черно-белые радикальные и потому особенно выразительные афиши и граффити на стенах Парижа, комиксы и карикатуры в газетах того времени, в выпусках «Бешеных» и в столь известном теперь «Шарли Эбдо».

Опираясь на опыт тех лет, можно говорить о возможности коллективных действий в искусстве, при том, что в повседневной жизни они позволяют создать и праздничное единение, и боевую солидарность и стать одними из сильнейших переживаний — опыта участия в истории.

Среди результатов тех событий и демократизация общественной жизни во Франции, и реформа образования, и завоевания неолиберализма, индивидуализм, но, как видно сегодня, обнажились проблемы, с которыми мы сталкиваемся и сегодня. Мы снова обращаемся к наследию 1968-го, желая найти там референции для построения совместного действия, конструирования жизни как искусства.

* Со времен первых университетов в Болонье и Париже университет является зоной неприкосновенности студентов, это автономная территория.

Из афиш мастерских Академии изящных искусств Парижа во время майских событий 1968 года, опубликованных в прессе. «Монд» 1968



Продолжаем знакомить читателей с авторами и их произведениями из собрания Московского музея современного искусства.

Сергей Шутов

Визуальный универсум

Сергей Шутов родился в 1955 году в Потсдаме. Участник выставок с 1978 года. В 2011 году представлял Россию на Венецианской биеннале с инсталляцией «Абак». Живет и работает в Москве.

1 Сергей Шутов. Фрагмент инсталляции из проекта «Фосфены и мы», 2011. Фотобумага, фотопечать

Юлия Матвеева

Семантическая наполненность образов Сергея Шутова — это множество контекстов и смыслов. Имплицированность, оформленная с избыточной яркостью, представляет единый авторский универсум.

Творческие поиски Шутова разворачиваются на фоне интенсивной художественной жизни, когда искусство авангарда и современное зарубежное искусство становятся доступным. Знаковыми для художников этого поколения оказались выставки «Москва—Париж» (1981) и Михаила Ларионова в Русском музее (1980). «Для нас авангард был... инструкцией к действию», — говорит художник¹. На знаменитом первом московском аукционе «Сотбис» 1988 года Шутов выставил картину «Асса, племяши» (холст, смешанная техника), своеобразный оммаж композиций Эль Лисицкого (1920) «Клином красным бей белых». Как отмечает Шутов, «название картины — важный инструмент, своего рода эпиграф. Некое звуко сочетание настраивает читателя правильным образом на прочтение произведения»². Так, за полгода до знаковых аукционных торгов полемику вызвало легко узнаваемое по сформировавшемуся авторскому стилю полотно «Барсучонок больше не ленится».

Слово «Асса», ставшее названием фильма, имело конкретную нагрузку позерского толка и широкое хождение в околхудожественной молодежной субкультуре. Фильм Сергея Соловьева открывает Шутова как сценографа (так указано в титрах), оформившего комнату главного героя, основой обстановки которой стали перевезенные из Ленинграда вещи Сергея Бугаева (Африки), сны героя, сцена для концертов. Будучи участником художественного процесса, вместе с питерскими музыкантами и «Новыми художниками» он выступал «консультантом по эпохе». Имена Тимура Новикова, Андрея Кирсанова, Георгия Гурьянова, с творчеством которых Сергея Шутова связывает многое, даны в титрах к фильму в составе музыкантов группы «Кино».

Оформление рок-концертов и вечеринок логически перетекает в виджейство. Шутов одним из первых занялся компьютерными технологиями. В 1990 году в соавторстве с Тимуром Новиковым была сделана самая ранняя его компьютерная анимация по работам «Подводная лодка», «Самолет», «Пингвины», «Нева», «Солнце». Шутова по праву называют «отцом российского видеоарта»³, в июле 1992 года он учредил Институт технологий искусства, где вместе с Кириллом Преображенским, Владимиром Могилевским, Татьяной Могилевской и Майком Хентцем организовал работу с художниками.

При этом Шутов последовательно и преданно занимается живописью. Композиция «Групповой портрет» (1989, холст, смешанная техника) из собрания Московского музея современного искусства выражает интересный авторский микс идей и событий.

Горизонтальная композиция представляет собою разделенное на две части поле, левая его часть плотно заполнена рядами черных петель, имитирующих текст. Те же «вензеля», замещающие текст, присутствуют в работах «Паспорт» (Ксива) (1988, холст, смешанная техника) и «Удостоверение личности» (1988, холст, смешанная техника). На них в черном квадрате помещен схематичный портрет художника, акцентирована авторская подпись, изображены линии штрих-кода, а геометрический орнамент пародирует печать. Так картина приобретает все необходимые атрибуты документа, удостоверяющего личность.

Имитация бюрократического языка, псевдоофициальные документы «для ноль объекта»: акты, пояснительные записки и прочее — частый прием петербургских художников, занимавшихся оформлением бумаг «Новой академии». Новиков и Сотников создали даже комиссию по установлению истины в вопросе о ноль-объекте. Бесконечные тексты, псевдоконцептуальные поясняющие надписи, содержанием которых могут быть «хоть летающие тарелки». Упомянем письмо художников, задействованных в съемках фильма в Ялте, Соловьеву, где просьба излагается нарочито официальным языком.

В своих работах Шутов оставляет тексту лишь пластическую, формообразующую функцию, его ценность сводится к факту его

присутствия. Принимая текст как важнейшую составляющую художественного произведения, он низводит его до символа. Информационная функция переходит к изобразительным элементам.

В правой части «Группового портрета» на фоне черных и золотых фактурных полос клеен квадрат с раскрашенным фломастерами снимком фрагмента композиции «Требуем мира» Веры Мухиной. Картинка с изображением скульптурной группы, ставшая частью этого ребуса, была найдена в Музее Востока, по словам художника, среди мусора и вороха выброшенных документов.

Эта скульптура Мухиной, не очень известная, напоминает о монументе «Рабочий и колхозница», узнаваемая телесная конфигурация которой была широко популярной «моднической фигурой». «Если фотографировались, например, или для других шуточных целей надо было принять “героическую позу”, изображались именно жест и поза этой известной скульптуры». Пафос подчеркивал внутреннюю иронию⁴.

Этот визуально-телесный сленг есть и в работе «Тимур и Докси» (1989, холст, смешанная техника), на которой так изображены Авдотья Смирнова и Тимур Новиков, а в фильме «Асса» — герой Бугаева (Африки), цитировавший Маяковского: «Не для денег родившийся».

Скульптура «Рабочего и колхозницы» присутствовала в идеологической визуальной пропаганде, и введение именно ее в «модническое» поле означало специфическую ироническую причастность, незаявленную апроприацию эстетики ВДНХ «под себя», что имело место и на становившихся популярными первых «вечеринках», «гагарин-пати» и пр. Эта же микшированность образов и наслоение контекстов позволяют живописное, имитирующее стилистику документа полотно рассматривать как декларацию личностной свободы.

Другая картина из коллекции Московского музея современного искусства «Золотая корова» (1988, холст, смешанная техника) также связана с впечатлениями от работы в научной библиотеке Музея Востока. Шутова очень интересовали восточные эзотерические практики, и чтобы разобраться в них, требовалось «добраться до истоков». По воспоминаниям художника, «инвентаризация фондов» была самой любопытной частью работы и оказалась действительно серьезной школой.

Темой одного из визуальных пластов стала китайская гравюра середины XIX века. Центральный образ золотой коровы неизбежно толкуется как символ материальных желаний, квинтэссенция усилий и упорства. Ножи, направленные к центру, и наложенные на них перекрещивающиеся полосы усиливают сюжетную драматургию. Картина читается почти как триллер со множеством возможных прочтений сюжета, сотканного из фрагментов действительности, обрывков фраз, напоминающей о событиях.

Внизу вытянутого прямоугольника на светлом сером фоне «треугольные человечки» представляют как бы подстрочник к основной теме. «Треугольные человечки» — частые фигуранты работ Шутова 1980-х годов. Этим персонажам посвящена довольно большая графическая серия «Интимная жизнь новых и диких» (1986), название отсылает к «Новым художникам».

Буддизм, йога, суфизм, теософия и, наконец, космизм увлекли художника и нашли отражение в его работах. «Я как бы находил недостающие ключи, которые в конечном итоге позволили бы мне завести механизм. Как автодидакт я был свободен в выборе учителей и источников просвещения», — говорил Шутов⁵.

Космическая тема, всегда интересовавшая художника, определила его интерес к философии русского космизма, который ощущается во многих работах 2000-х годов. Теоретики русского космизма призвали человечество к установлению тотальной власти над космосом и обеспечению индивидуального бессмертия для каждого живущего. Согласно «Философии общего дела» Николая Федорова, используя силу знаний, могущество техники и объединяясь для общей цели, люди способны достигнуть бессмертия.

«Apokatastasis now», большой проект 2006 года, основан на учении о всеобщем спасении, о возобновлении жизни. Проект включал объекты, графику, аудио и видео, на деревянных ракетах начертаны имена тех, кто по мысли художника не успел закончить свой путь на земле. Пушкин, Грибоедов, Хлебников, Хармс, Маяковский, Вавилов, Фадеев, Введенский должны получить возможность продолжить каждый свое дело.

Несколько иначе космическая тема звучит в работе «Небесные силы железного города» (2007). Она создана после посещения города Железногорска, где производят спутники и хоронят ядерные отходы. «Колючкой, вызывающей у животных и людей генетический страх, художник изобразил небесную продукцию закрытого города — спутники и ракеты, переместив тем самым границы земные в космос»⁶. В этом же ряду инсталляция «Новый Малаховец», названная по фамилии автора популярной кулинарной книги «Подарок молодым хозяйкам...», где фото звезд и комет дополнены сделанными из теста ракетами. Несбыточность мечты о «небе в алмазах» воплощена с помощью колючей проволоки, придающей композиции особую пронзительность. Авторский текст, включенный в инсталляцию, усиливает этот эффект: «Раскрыв книгу Е. Молоховец, я выронил из нее карточки военного времени, целый блок, каждая на 100 граммов хлеба. Они упали на раскрытый альбом Магритта, на репродукцию картины с летящими батонами. Хозяин карточек еще во время войны сказал: “Мы увидим небо в батонах. И вот мы тут”».

Автор конденсирует образы из огромного поля актуальных контекстов. Выставка, Шутова в Государственном центре современного искусства «Контейнеры, пакеты, цистерны, мемории» (2013) продемонстрировала его чуткость к культурным кодам. Здесь была собрана антология маркеров времени, знаковых явлений действительности в виде текстов, объектов и артефактов, передающих вектор развития актуального искусства России.

Примечания

- 1 Из интервью С. Шутова // *Шутов Сергей*. Бортовой журнал '08. М., 2008. С. 39.
- 2 Там же. С. 38.
- 3 *Джеуза Антонио*. «Сергей Шутов — отец российского видеоарта» // *Шутов Сергей*. Бортовой журнал '08. М., 2008. С. 16-24.
- 4 Из беседы Шутова с автором 4 августа 2015 года.
- 5 Из интервью С. Шутова. Там же. С. 40.
- 6 Юрий Аввакумов. Небесные силы железного города: комментарий к проекту // Персональный сайт С. Шутова.



- 2 Без названия. Из проекта «Все украдено до нас». 2014. Холст, смешанная техника
- 3 Вид экспозиции выставки «Контейнеры, пакеты, цистерны, мемории» в Государственном центре современного искусства. 2013



4 Сергей Шутов. Без названия. Из проекта «Колгейнеры, пакеты, шпестеры, мемориал», 2013





5 6
7 8



5 Из серии «Нимбы» № 2. 2001. Лайтбокс
6 Из серии «Нимбы» № 3. 2001. Лайтбокс
Собрание Московского музея современного искусства

7 Из серии «Нимбы» № 4. 2001. Лайтбокс
8 Из серии «Нимбы» № 6. 2001. Лайтбокс

9 Министерство правды голубя мира. 2013.
Голубятня во дворе «Laboratoria Art & Science space»
10 Групповой портрет. 1989. Холст, смешанная техника.
Собрание Московского музея современного искусства

9 10





11 Из проекта «Все украдено до нас», 2014. Холст, смешанная техника
12 Абак, 2001. Механическая часть, магнетит, ткань. Собрание Московского музея современного искусства, Государственного центра современного искусства

12





13 Светало. Из серии «Небо.. Небо..» Холст, смешанная техника.

Московский музей современного искусства

14 Апокатастасис now. 2006.

Инсталляция в Зверевском центре современного искусства

15 Из серии «Элевация» VI. 2007. Холст, смешанная техника

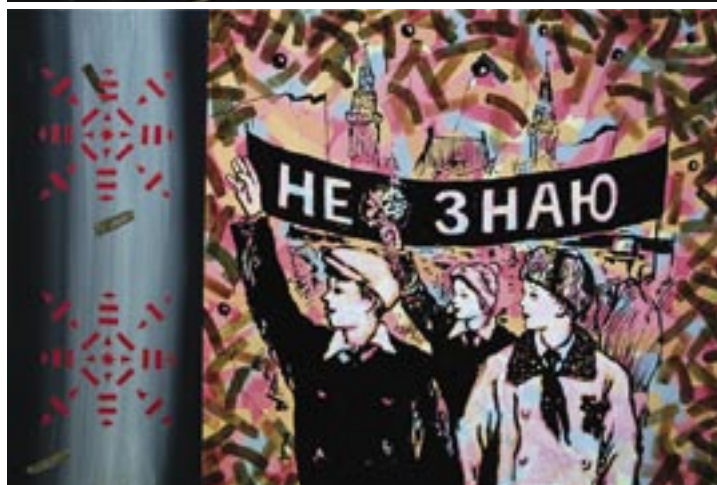
16 Не знаю. 1989. Холст, смешанная техника



14

15

16



17

17 Золотая корова. 1988. Холст, смешанная техника. Собрание Московского музея современного искусства



Игорь Камянов Надежда Крестинина Созвучия тишины

Игорь Камянов родился в 1954 году в Москве, занимался живописью в студии Ю.К. Бурджеляна. Член Московского союза художников, Международной федерации художников ЮНЕСКО, Международного художественного фонда. Живет и работает в Москве.

Надежда Крестинина родилась в 1962 году в Сочи. Окончила Московское художественное училище Памяти 1905 года в 1984 году. Училась живописи у М.М. Булгаковой и Ю.Н. Ларина. Член Московского союза художников, Международной федерации художников ЮНЕСКО, Международного художественного фонда. Живет и работает в Москве.

Камянов

Игорь Камянов. Море. Политтик. 2006. Холст, масло. Фрагмент

Юлия Кульпина

В творчестве Надежды Крестининой и Игоря Камянова действуют два родственных, но во многом несхожих миропостижения. Графикой китайских гексаграмм Книги перемен ложатся на бумагу легкие лапидарные наброски — емкий перечень повседневных наблюдений: вода, лес, травы, огонь, облака, земля, птицы... Впоследствии эти схожие, по сути, минималистские наброски-идеи, наброски-зерна, дадут начало двум разным путям в живописи, разовьются в две собственные линии постижения действительности.

Следуя по одному из этих путей, преодолеваешь пространство и время насквозь, руководствуясь их всегда подвижными координатами. Стремясь в неясную, неизвестную, скрытую туманом даль, путь этот, словно сам себя осознавая, обнаруживает само движение, смену ритмов и скорости, выявляя сложную геометрию преодолеваемого пространства. Такой видится живопись Игоря Камянова.

Второй путь проходит вне обыденных границ видимости и хронологии, это всякий раз увязание в вечности, застывание в смоле мгновения с переходом в безвремяе. Здесь уже нет линейного движения, но есть погружение в медитативную пульсирующую действительность, в которой постоянно что-то мелькает: то крылья голубей, то лоскуты ткани, то блики на воде, то свет, который перебирает ветер, колеблющий траву. В значимости отдельных явлений, погруженных в общую атмосферу со-бытия, а также в проявленных знаках повседневности раскрывается живопись Надежды Крестининой.

Обнаруживая общность подхода в зачатке творческого процесса — в первоначальных схематичных, концентрированных зарисовках — и воплощаясь дальше в два самостоятельных пути творческого прочтения действительности, живопись Крестининой и Камянова образует единство, сознательно утверждаемое художниками.

В понимании обоюдности своего творчества они следуют, с одной стороны, базовой целостности, которая была впервые раскрыта античностью, понимавшей все явления мира как единство внутренне дифференцированного организма. Греческая традиция говорит о единстве, тождественном бытию, и о бытии как поиске вещественных первоначал. Единство понимается как неделимость и единообразие, поэтому многообразие для античной (в особенности доплатоновской) философии есть небытие. В таком понимании присутствует материальная тяжесть бытия, его конкретная связь с предметами и связь умопостигаемого с чувственным опытом.

Художники сохраняют индивидуальные черты, и каждый выбирает свой характер движения — сквозь и вскользь. В то же время они сочетаются в совместном творческом путешествии, обретая общий контекст и образуя органичную и почти органическую целостность.

Здесь в единении стихий и материй проявляется математическое начало, которое в творчестве Камянова выражается в сложном ритмическом построении пространства с выявляемой геометрией внутри отдельных плоскостей. Перебор линий, треугольников, прямоугольников, пересечений и параллелей, построение наполненных воздухом объемов и поиск их взаимодействий создают динамичную, но в то же время завершенную, исчерпывающую целостность внутри холста. В осмыслении Камяновым пространства видятся некоторые признаки пифагорейства (все имеет свое число, число — самое мудрое, душа — число самодвижущееся) и логика постпифагорейства (монада является первоначалом, единицей, а из неопределенной двойцы порождаются числа, из них точки, линии, плоские и объемные фигуры, из них — физические тела).

Для Крестининой проявление такого единства воплощается в четкой затягивающей ритмической монотонности, в воспроизведении естественной цикличности. Находящие друг на друга волны, как звук, ощущаемый не ухом, а пронизывающий вибрациями, как, скажем, мерный, глухой, словно уходящий в туман звук еле считываемых шагов, рифмуется с прочими, словно зацикленными движениями ее персонажей (медленными

и тягучими). Бесчисленные, неисчерпаемые колыхания, пульсации, перечисления, повторения — все это в произведениях Крестининой отражает мысль о замкнутости времени, о вечном возвращении, повторении всего сущего, о Полном, Совершенном годе, известном многим древним культурам. Как говорил греческий философ Эвдем Родосский, «если верить пифагорейцам, то я в будущем, поскольку все повторяется согласно Числу, опять буду рассказывать вам здесь сказки, держа эту тросточку в своей руке, в то время как вы будете сидеть передо мной, как сейчас сидите; и все остальное будет тем же самым».

Стихии воды, воздуха, земли, огня, связанные общим движением, исходящим от человека, и застывающими отпечатками на холсте в знаках личного опыта — все это единство плотности, весомости, материальности жизни. Но есть в творчестве Крестининой и Камянова также иное соединение — как у Клайва Льюиса, разобщающее небо и землю, исходящее из тяжести материальных оболочек. Это осознанно и активно моделируемая целостность, не только вбирающая, но и неизбежно отторгающая. «Нельзя взять в путь все, что у тебя есть, — писал Льюис, — иногда приходится даже оставить глаз или руку. Пути нашего мира — не радиусы, по которым, рано или поздно, доберешься до центра. Что ни час, нас поджидает развилка, и приходится делать выбор. Даже на биологическом уровне жизнь подобна дереву, а не реке. Она движется не к единству, а от единства; живые существа тем больше рзняются, чем они совершенней».

Обретенное единство становится началом пути, отправной точкой. Такое соединение парадоксально. Суть дальнейшего движения в том, чтобы сохранить целостность, не утрачивая своей личности, а, напротив, усиливая и укрепляя все свои особенности, настойчиво выходя за пределы своего Я, подчиняться определенности движения, признавать онтологические законы роста, меняться и, самое главное, никогда не останавливаться.

«Творение выше творца потому, что оно рождается на высоте духовного взлета творящего», — отмечал известный своими афористическими высказываниями востоковед В.М. Борисов. «Картина должна быть лучше человека, который ее создавал, — продолжает Игорь Камянов, — поэтому над ней надо работать долго, чтобы в ней постепенно слой за слоем накопилось все хорошее, что только есть в художнике».

В таком подходе большее, целое остается принципиально непостижимым и фактически недостижимым, но его наличие явно обнаруживается в определенных признаках, в смысловых общностях между актуализированными измерениями бытия. Онтологическое единство — это нечто иное, нежели поиск гармонии или раскрытие присутствующих взаимодействий. Это последовательное развертывание смыслов творческой эволюции, их согласованность с целым, соотношенность с его законом.

Парадоксально в данном случае и воплощение, поскольку как у Крестининой, так и у Камянова живопись находится за пределами объективной видимости, но не теряет своей реалистичности и не прибегает к традиционным живописным приемам XX века, уходящим от передачи форм материального мира к передаче смыслов, лежащих за пределами видимости. Камянов и Крестинина находят сугубо живописные средства и для описания невидимого слоя реальности.

Их действительность погружена в эту незримую реальность, в иное бытие, она глубоко с ним связана. В произведениях художников особое значение приобретают соединение тепла и света, насыщенность и плотность воздуха, пронизывающих обыденность. У Камянова пространство наполнено самодостаточным, автономным, густо слепленным светом, у Крестининой — охватывающим теплом. Соединение того и другого погружает в те планы бытия, которые в реальности не могут быть уловимы глазом, но доступны в ощущениях.

Все это становится основой для экзистенции, которую Хайдеггер описывал как стояние в просвете бытия, а Мамардашвили называл вспышкой, проблеском иной реальности. «То, что мы называем реальностью, — писал он, чаще всего состоит из таких представлений, из таких образов и состояний, которые позволяют нам спать дальше. В данном случае слово “спать” означает не знать и не видеть реальности. И в этом смысле реальность имеет структуру сновидения». Пробудиться — значит

обратиться к событиям внутренней жизни: «Под действительным миром я имею в виду тот мир, который вызывает события.

События нашей души, волнение, память».

В отличие от первого античного единства здесь нет стыков и границ, нет определения частей общего организма. Здесь есть соединение элементов самостоятельных, самодостаточных, но нераздельно связанных, вбирающих в себя целое. Человек, находясь внутри мира и погружаясь в события своей внутренней жизни, становится отблеском универсума. Здесь единое существует во многом, а многое в едином.

Тихий шаг, тихий взгляд — легкое касание жизни. Как говорит Крестинина, «мимо... потом в безопасности, припомнить, к впечатлениям от беглого взгляда добавить свои соображения, фантазии и домыслы и прищипить их к бумаге или холсту». Вспомнить потом, вспомнить больше того, что уловил глаз. То, что в результате Крестинина оставляет бытовать на холсте и бумаге, и есть «вспышка молнии подлинной жизни, которая просвечивает через рутину сонного существования», описанная Мерабом Мамардашвили. Надежда Крестинина говорит об этом удивительно просто: «Повседневное течение жизни, навязшая в зубах обыденность иногда — при особом, правильном освещении или правильно настроенном взгляде (вскользь) — вдруг складывается в драгоценный иероглиф счастья».

Камянов постигает протяженность пространств, зная об их нехватности. Вбирая в свои произведения пространство как таковое, независимое от своего материального наполнения, он словно иллюстрирует трансцендентность Сартра, когда «выводит нас на простор, в самое сердце опасности, под лучи беспощадного света». Небо его вертикально развернуто к земле и, вторя конфуцианским представлениям о нем, наделено духом и волей, но не изъявляет свою волю непосредственно — оно безмолвствует, действует благодаря надеянию. Время в произведениях Камянова любит и чувствует счет, но длится бесконечно. Так, в «Письмах баламута» Клайв Стейплз Льюис писал, что люди живут во времени, а предназначены для вечности, и «точка, в которой время касается вечности», и есть настоящее.

Тишина и безмолвие лежат в основании того мира, который открывается в творчестве двух художников. Внутренний покой насыщен присутствием иного пласта бытия, он свидетельствует о приобретении, а не отрицании, отказе. Он есть слушание, сосредоточение — попытка услышать что-то иное, не являющееся тобой, уловить присутствие другого и найти продолжение себя в ином, когда единение служит основанием постижения целостности.



1

2



3



- 1 Игорь Камянов. Дорога. Полиптих. 2001. Холст, масло
 2 Надежда Крестинина. В метро. Кассы. Из серии «Общественный транспорт». 2006. Бумага, акрил
 3 Надежда Крестинина. Пловец 2. 2014. Холст, масло

4



5



4 Игорь Камянов. Море. 2006. Холст, масло

5 Море 12. 2010. Холст, масло

6 Надежда Крестинина. Голуби на Сан-Марко. 2011. Холст, масло

6



АНТОН УСПЕНСКИЙ

Когда я рисую картину, я всего лишь делаю массаж холсту, и ничего больше.

Олег Хвостов. Из ленты фейсбука

Главное достоинство Олега Хвостова — узнаваемое и незабываемое выражение художественного лица, вылепленное группой «Товарищество “Новые тупые”», из которой и вышел наш герой, удалившись от акций и перформансов. Распространенный мем «Отвага и слабоумие» также мне видится к месту, но — никаких обид — ум редко помогает стать художником, а мешает художнику постоянно, да и близость такого кредо сказочному герою Иванушке-дурачку способна только улучшить современную художническую ментальность и карму. Хвостов — отъявленный живописец, вот что представляет интерес.

Он пишет исступленно, запойно и в то же время расчетливо, проверяя каждый элемент своих наполненных картин. Чем наполненных? Это вопрос, не требующий ответа, наполненность — основной признак хвостовских форм: женские фигуры, как рекламные тела «Мишлен» с макаронами волос, мужские лица с контурами жестяных мишеней в старом тире, пузырящиеся пейзажи, словно эскизы к детскому надувному аттракциону. Хочется прыгать или смотреть, как балуются другие, картина пружинит, взгляд перескакивает с безопасностью силиконового шарика, не цепляясь за детали — их нет. Эти картины без подтекста, вернее, без под... скажем, без подвоха, простые, как мычание хвостовских коров, по определенной причине заселивших с недавних пор каучуковые поля цвета молодежных кроссовок.

Хвостов пишет растяжками, градиентами, одним из базовых приемов фотошопа — от черного к цветному, от цветного к черному, растирает и размывает краску, забывая плетение холста, заполняя пространство формами, как пакет в супермаркете, обтягивающий наливные формы продуктов. Поп-арт, безусловно, переночевал в этих полотнах, но не меньшую роль сыграла и «битловская» стилистика Джорджа Даннинга и, конечно, волшебный лес малютки Крота из польского мультика. У Хвостова много родственников, потому он и задирается, как патентованный сирота. Он радикален, говорит и пишет так, что остается лишь подивиться, как он сохранил в себе дику невинность, как не сдулись его питательные шланги, благодаря которым вновь и вновь вспухают формы, в каждом полотне расталкивающие друг друга боками и наростами, жадно раздувающиеся в безумном припадке аппетита, несущиеся во все стороны, отрицающие складки и морщины. Отказываться сегодня от подтекста, генерировать простые формы — задача с подвохом, содержание такого не прощает (но про содержательность позже, форма не отпускает). Для него всегда идет сезон краски, наполняющей до отказа все емкости предметов. Так в сезон дождей обвиваются и разбухают вакуоли заждавшейся растительности, а звери отваливаются после водопоя с растянутыми желудками и бессмысленными глазами, удовлетворив первую жажду. Дорвавшиеся до неограниченной краски формы — вот главные герои художника.

Поговорим о содержании, что сложнее, поскольку форма безоговорочно располагается и распоряжается в работах Олега Хвостова. Если пластические характеристики живописи (что справедливо замечают многие критики) смущают нас своим поверхностным сходством с Фернаном Леже, и — будем честны и последовательны — восходят к кубизму, то содержательность совершенно не способна это подтвердить. Где искушения нового формализма, где пьянящая необходимость отменить изобразительность и повествовательность? Этого у Хвостова нет, как нет и декоративного профицита Ники де Сен-Фаль или слепой веры в себя «таможенника Руссо». Впрочем, некий народный, анонимный, даже рукодельный задор здесь заметен, равно как и обезоруживающая самоуверенность мастерового человека, таланта-самоучки «без страха и упрека». Хвостов будто вышел из артельных художников, полагается на проверенные

приемы, опробованные колера и спокойно берет любые заказы. Нужен московский Кремль? — Будет... — А «Джоконда»? — Сделаем... «Венера Урбинская» или Даша Жукова? — Можно... Только артели за Хвостовым нет, все приемы и наработки закреплены в его индивидуальном опыте, в практике рукодельной живописной работы с упрямым возвращением в мастерскую так же, как встает к своему станку невыспавшийся мастер и, невзирая ни на что, выдает-таки план. Есть в этих холстах уверенность народного умельца, горделивость токаря-разрядника, чей рабочий стаж надежнее любого вдохновения. Так пашут мастера Жостова и Хотькова, темы и времена меняются — стиль остается, набитая рука спокойно вписывает новое содержание в традиционную, опробованную форму. Пишет художник с натуры пейзажи Прованса или переиначивает картины классиков советской ленинианы, он остается ближе всего к лубку, к его прямому, увесистому и лукавому слогу, столь привлекательному даже для высоколобых поэтов: «Собака лает, ветер носит. / Борис у Глеба в морду просит. / Кружатся пары на балу. / В прихожей — куча на полу» (И. Бродский).

Хвостов — востребованный художник, его знают галеристы, он обитатель главных российских арт-резиденций, работы находят покупателей. Он вышел на хороший уровень продаж, аукционные торги последних лет это подтверждают. Всегда интересно понять, что покупает коллекционер. В смысле — за что он платит, какими флюидами должна быть пропитана поверхность красочного слоя, чтобы отозваться личной заинтересованностью и материальными вложениями? Очевидно, что полотна Ван Гога бьют рекорды продаж не потому, что зрителя с деньгами поработило магическое сочетание синего кобальта и желтого кадмия и он, замороженный этим мучительным, как солю контр-фагота, дуэтом, не смог успокоиться и выложил миллионы за возможность дергать свои эстетические струны индивидуально и камерно. Нет, основные побуждения были сформированы не визуальным эффектом, травмирующим колбочки и палочки зрительного аппарата, а сведениями о том, что этот безумец собственноручно надрезал свое ухо и вообще был крейзи по жизни, каких поискать. Хвостов все делает интуитивно правильно, потому что органично, без подсказок своего маршана или куратора запивает, загуливает, страдает от последующего травматизма и описывает пену своих дней в Сети. Это органика, на которой зреют цветы творчества, и стерильную гидропонику импортных стрелиций никогда не спутаешь с вяжущим припахом цикория с родных унавоженных полей.

Можно ли верить художнику на слово? Конечно, нельзя, поэтому только одна цитата из записок моего героя. Рядом с чьим-то милым пейзажиком, исполненным в стиле «честно, усидчиво и с любовью», он пишет: «Секрет моего стиля заключается в том, что, начиная каждую картину, я искренне верю, что сделаю примерно так, но на выходе мы имеем меня в моем стиле во всей красе». Барочные приоритеты, главенство предметного над пространственным, работа на границе декоративных возможностей изобразительной живописи... Эти стилистические ресурсы должны чем-то восполняться. Чем же насыщаются хвостовские формы, раздуваясь до пластического предела, как надувные шарiki? Дыханием художника, формальным воплощением личной просодии, повторяющимися ритмами упрямой хвостовской кисти. Художник промышляет формой, и живопись — его промысел.

Представляем новую рубрику — авторскую эмоционально-аналитическую колонку «Диагноз».

В этом номере искусствовед Антон Успенский (ГРМ) делится своими впечатлениями о работах Олега Хвостова.

Хвостовский промысел



Олег Хвостов. Джоконда. 2014. Холст, масло

Пространственное представление и выставка как атрибут

В мае этого года в Милане открылось второе здание музея фонда *Fondazione Prada*, отмечающего в этом году 20-летие. Архитектурное бюро ОМА и Рем Колхас создали на базе бывшего ликеро-водочного завода многофункциональный выставочный комплекс с детским центром, библиотекой и кинотеатром.

Фото: Валерий Леденев



Валерий Леденев

В статье «Культурная логика музея эпохи позднего капитализма» Розалинд Краусс писала, что в современном музее искусство подвергается «развоплощению» перед лицом «гиперреальности архитектуры», в которую оно помещено. Текст Краусс был опубликован в 1990 году. Миланский «Fondazione Prada», который в этом году обзавелся новым зданием, не иллюстрирует напрямую, но дополняет и развивает тезис американского критика.

Новое здание фонда расположилось на территории бывшего перегонного завода на окраине города. Построил его Рем Колхас. Для голландского архитектора это не единственный музейный проект в 2015 году. В июне в Москве открылся спроектированный им новый комплекс музея современного искусства «Гараж», а посетители Венецианской биеннале современного искусства могли осмотреть павильон Китая его же авторства. Размеры выставочного комплекса в Милане общей площадью 19 тысяч квадратных метров, как и их пространственная конфигурация, впечатляют. В распоряжении фонда оказалось несколько галерей («Северная» и «Южная»), огромная «Цистерна», кинотеатр с дополнительной галереей в подвале, «Золотая башня», а также ее «сестра», которую в настоящий момент пока еще окружают строительные леса.

Колхас известен своим бережным отношением к архитектуре, с которой работает. В московском Гараже, например, он сохранил внутреннюю фактуру бывшего ресторана «Времена года», где расположился музей, по крайней мере оставил частично нетронутыми мозаику и облицовку стен. Фасад Гаража, правда, сделан из гофрированного поликарбоната, прямолинейную геометрию которого нарушает один из листов, приподнятых над остальными. Этот контур, внешний абрис здания мгновенно сделали его узнаваемым. Он стал визитной карточкой, эмблемой, «лицом», идеальной «одежкой», по которой встречают и которая запоминается.

В случае «Fondazione Prada» зрительные доминанты также есть, но они иного рода. Колхас, кажется, почти ничего не добавил к облику бывшего промышленного здания. Но это только на первый взгляд: тут и лестничные пристройки, стильные галереи из новых материалов, внутренний двор, вымощенный бетонными плитами вперемежку с деревом. Однако все это выглядит умеренным и не бросается в глаза. «Новодел» сразу и не заметишь, «сегодняшнее» в работе Колхаса гармонично уживается со старыми временными слоями.

«Золотая башня», и правда покрашенная золотой краской, кинотеатр, облицованный зеркальными пластинами, пресловутая минималистическая геометрия — все эти детали у Колхаса сохраняют удивительную внутреннюю сдержанность. В иной ситуации они могли бы стать кричащими, вычурными, даже китчевыми, но здесь, кажется, призваны выделить комплекс «Prada» из однообразного окраинного пейзажа, чтобы затем мгновенно скрыться из виду, отойти на второй план.

«Новое, старое, горизонтальное, вертикальное, широкое, узкое, белое, черное, открытое, замкнутое — подобные

контрасты создают оппозиции, определяющие новое здание фонда», — комментирует свою работу Колхас, подчеркивая, что она «не является проектом по сохранению объекта и не является также новой архитектурой». В своем описании Колхас оперирует категориями, определяющими пространство, и опыт переживания этого пространства, наверное, и есть главный смысл посещения миланского «Fondazione Prada».

В музее привычного нам типа пространство, как правило, насыщенно и уплотнено. В нем переходишь от объекта к объекту (видео, перформансу, документации — суть одна), размещение которых продумано так, что не оставляет внутри себя зазоров и зияний. Иногда произведения «дематериализуются», заменяются лекциями, симпозиумами, приготовлением еды, коммуникативным обменом — функция музея в этом случае может переосмыслиться (результат часто нулевой). Но содержимое всех выставок «Fondazione Prada», сплошь объектное и вещественное, вместо материальности дарит ощущение пустотности. Если угодно, посещение фонда — это опыт свободного перемещения в пространстве в соответствии с геометрией, описанной Колхасом в цитированном пассаже.

Такова Южная галерея, где разместилась выставка «Введение». Пространство устроено как протяженный коридор, поделенный на отсеки. В каждом из них — работы почти хрестоматийные: от Ива Кляйна и Пино Паскалли до Эдварда Кинхольца, Барнета Ньюмена и Уолтера де Мариа. Монохромное полотно Ньюмена, синеву которого «взрезает» белый луч, «впихнули» в небольшой проем возле боковой лестницы, ведущей в служебное помещение. Такая непочтительность к классике абстрактного экспрессионизма выглядит концептуально.

Но каковы бы ни были отдельные экспозиционные решения, выставка словно не призывает сосредотачиваться на них подолгу, как и задерживаться возле экспонатов. Смысл этой анфилады в том, чтобы зритель продолжал свое движение по ней вперед. Едва ли здесь уместны напрашивающиеся упреки в бессвязности экспозиции, непрозрачности мотивов выбора в пользу конкретных вещей и невозможности для произведений «раскрыться» в историческом и смысловом отношении. Такая задача кураторами просто не ставилась. Работы, близкие друг к другу по большей части в формальном отношении (объем, пропорции и др.), объединены в непрерывное целое, гомогенность которого обеспечивается «музейностью» его составляющих и, конечно же, самим выставочным пространством. Галерея завершается светлым просторным залом с автомобилями. Один из них выполнен Сарой Лукас, другой — скандинавским дуэтом Эльмгрена и Драгсета, еще один — тем же де Марией. *Celles-ci sont pas le voitures*¹, каждый своим особенным образом скрыт от восприятия зрителя внутри нерасчлененного выставочного синкрета.

В какой-то момент, впрочем, кураторы почти что сделали шаг в сторону автокомментария. Стены одного из залов плотно завешены живописными полотнами. Люк Туйманс, Герхард Рихтер, Конрад Клафек, Джон Уизли, Эмилио Ведова — работ (и авторов) несколько десятков, они висят в определенном ритме и подогнаны друг к другу, дабы «освоить» выделенную им поверхность. Именно так картины и могли бы висеть в доме частного собирателя, где, как писал Борис Гройс, «в интимной обстановке частного собрания допустима [бестекстовая, внеконтекстуальная] нагота произведения искусства».

В «Золотой башне» выставка «Дом с привидениями» Роберта Гобера и Луиз Буржуа, по одной работе каждого автора в воображаемом диалоге друг с другом на всех пяти этажах. Стены небольших галерей равномерно покрыты бетоном, пространство аккуратное, в минималистическом стиле. Оно планомерно уходит вверх по мере «взрастания» самой башни, картографированное геометрией углов и изгибов своих аскетических интерьеров. У этого пространства сбалансированный, слегка сдержанный вкус, и вещи Гобера и Буржуа здесь нужны, чтобы оттенить его. Они визуальнорифмуются друг с другом как страницы анатомического атласа «страдающего тела» (каждый в своей системе координат, этих авторов едва ли уместно однозначно уравнивать). Но страдание в стенах «Fondazione Prada» молчаливо. В музейных описаниях про подобные работы часто пишут, что они «погружают в определенное состояние». Картины ужаса, выбранные среди вещей Буржуа и Гобера, увидены как будто в состоянии сна. Они

беззвучны не только потому, что громкая речь недоступна спящему, но и потому, что в его подсознании образы проносятся мимолетно, по пробуждении не оставляя ни зрительных обрывков, ни случайных отзвуков. В пространстве, отведенном под выставку, следует молчать. Работы художников здесь служат в качестве бартовского *punctum*, препятствующего скатыванию в монотонность и однообразие упорядоченного дрейфа.

Рассказ о фонде можно было бы продолжить описанием выставки «По частям» куратора Николаса Каллинена — экспозиции по преимуществу живописных работ, на которых изображенный предмет явлен взору фрагментарно. Джон Бальдессари, закрашивающий куски фотографий знаменитостей, отпечатки женских тел на «огненных» холстах Ива Кляйна. Уплотненная и коллажная живопись Уильяма Коупли. Зеркала с нанесенными на них силуэтами людей Микеланджело Пистолетто. Им отдана Северная галерея — гигантских размеров ангар с рядом фальшстен, расставленных в ритме домино. Или описать проект «Триптих» в пространстве «Цистерна» со стеклянной витриной от Евы Хессе, где выставлены имитации живой материи из латекса и пластика, аквариумом Дэмиана Херста с живыми рыбками, плавающими вокруг гинекологического кресла, и «Кубическим метром земли» Пино Паскалли, водруженным на стену самой просторной цистерны. Какова бы ни была внутренняя логика всех этих работ, какие бы исторические условия и смысловые коды ни обуславливали их возникновение, это выставочное пространство способно «переварить» все, независимо от приходящих обстоятельств. Сложно представить себе проект, который не получится здесь показать и вписать в эти массивы. И одновременно сложно вообразить среду более негибкую и ригидную, глухую к внешним голосам, открытую любым интервенциям и навязывающую им собственную систему векторов и значений.

Ирландский художник Брайан О'Догерти, описавший в конце 1970-х — начале 1980-х структуру и идеологию «белого куба» (пространства художественной галереи, претендующего на аполитичность и нейтральность), заключил, что зритель, пришедший на выставку в таком месте, становится как бы «глазом без тела». «Глаз — единственный обитатель стерильного снимка экспозиции. Зрителя там нет, — заявлял он в эссе «Глаз и Зритель». — Глаз — желанный гость в нейтральном помещении с... цветными поверхностями на стенах».

Формулу О'Догерти можно перевернуть и назвать посетителя «Fondazione Prada» «телом без глаз». Не в том дело, что на выставках в новом миланском комплексе нечего смотреть, наоборот, проекты здесь зрелищные и запоминающиеся. Но они едва ли для глаза «думающего», и в пику заветам Марселя Дюшана «вербальное» в них вытесняется «ретинальным». В выставках фонда главное — свобода перемещения внутри них. Выставка становится атрибутом — способом времяпрепровождения наряду с многочисленными *activities*², предусмотренными музейной программой (в случае «Fondazione Prada» таковые могут и отсутствовать, что не столь важно, речь об институциях определенного типа). Логика этого подхода в некотором смысле сугубо формалистическая: основным «содержимым» фонда становятся как пространство, так и время. Свободное (а иногда и рабочее) время зрителя, сконструированное из отдельных кирпичиков самоутверждающегося субъекта, который формирует свою идентичность и образ жизни по собственному выбору. Фотограф Игорь Пальмин и архитектор Кирилл Асс в беседе, не так давно опубликованной по сходному поводу, предложили определение таких институций — «сертифицирующие органы». До недавнего времени роль художественных пространств сводилась к легитимации чего-либо в качестве искусства. Институции наподобие описанной в этой статье легитимируют время и пространство, переживаемое субъектом, в качестве момента современности.

Примечания

¹ «Это не автомобили» — по аналогии с магриттовским «Это не трубка».

² Словом *activities* обозначаются события — лекции, кинопоказы, круглые столы, составляющие суть работы музеев помимо проведения выставок.

Фото: Валерий Леднев





Интервью с Сергеем Гридчиным, коллекционером и предпринимателем, основателем Гридчинхолла, галереи и арт-резиденции в селе Дмитровском Красногорского района Московской области.

ДИ. Как бы вы определили тех, кто доверяет вашему отбору искусства?

Сергей Гридчин. Это достаточно состоятельные и продвинутые люди, которые, кто больше, кто меньше, интересуются искусством. Они открыты для новой информации и могут себе позволить вкладывать деньги.

ДИ. Как выбираете художников, с которыми готовы работать?

Сергей Гридчин. Для вас важны человеческие качества? Художников, что мне интересны, больше, чем тех, с кем я готов работать. Наиболее правильная позиция, на мой взгляд, это сотрудничать с художниками, которые знают, чего хотят. Они хотят общественного и профессионального признания. Кто-то его получает, кто-то нет, но они на это ориентированы. Целеустремленные люди, отдающие себе отчет в том, что делают и зачем. А есть масса художников, для кого это занятие как хобби, кто-то надеется заработать, не понимая вообще, как функционирует рынок. Заскочил, попрыгал год-два, не получилось, и пошел в охранники или дизайнеры. И какой смысл галеристу с ним работать?

ДИ. А если художник, как Ротко, который чуть ли не свихнулся от отсутствия внимания к его искусству, но у него были свои пластические идеи. Есть же разное понимание общественного признания. Такой персонаж вам интересен?

Светлана Гридчина. Чем страннее, тем лучше.

Сергей Гридчин. Финансовый успех — одна из форм признания, другая — внимание профессионального сообщества. Если художник осмысленно работает, даже в пику рынку, это тоже может принести успех. Мне не близко, если человек просто забавляется. Наша работа — сделать выставку, продумать проект, организовать промо, общаться с нашей аудиторией до, во время и после открытия выставки. И когда понимаешь, что может быть в результате — художник будет расти, мы вместе с ним, он получит признание, славу, деньги, — нам интересно с ним работать. А если прыг-скок — нет, зачем он нам?

ДИ. Гутов ведь в промоушене уже не нуждается?

Сергей Гридчин. Ну тут вы ошибаетесь. Гутов известен в арт-среде, его знают кураторы, музеи, но с точки зрения рынка там есть над чем работать. Например я считаю, что выставка — не основной инструмент промо. Если провести параллель с кино, то выставка — это премьеры. А потом начинается прокат. И еще есть участие в фестивалях. И бывает, фильм получает там награды, а в прокате — ноль. Или наоборот. Хорошо, когда и то и другое. И выставка — тоже только начало. Если за ней ничего не последовало, она добавит немного известности, но рынку, как правило, ничего. Если художника смущает финансовый успех, пусть отдаст деньги бедным или поддержит кого-то.

ДИ. А проект онлайн-торговли искусством себя исчерпал?

Сергей Гридчин. Такой проект мог стать важным инструментом, но он должен быть некоммерческим, грантовым. Это инструмент развития рынка, но нужен заказчик такого развития. Мы занимались этим, благодаря чему я познакомился с огромным числом художников, но инвестор не счел проект рентабельным. Считаю, нашему искусству не хватает маркетингового подхода. Даже в советские времена дело с этим обстояло намного лучше: выставки, конкурсы, интерес телевидения к искусству, книги.

ДИ. Заказчик в лице государства.

Сергей Гридчин. В Америке нет министерства культуры, но есть понимание общества, что искусство — это сфера, которая должна быть. Как и академическая фундаментальная наука. Государство создает условия, чтобы процессы в искусстве не останавливались, чтобы был приток

ресурсов и общественный контроль. Во Франции иначе, государство активно участвует в процессе, но и там рынок хорошо работает.

ДИ. Зачем вам вообще все это надо — бизнес в сфере искусства? И с чего все начиналось?

Сергей Гридчин. Я не против, чтобы это стало бизнесом. Искусство просто должно быть и развиваться. Это важная составляющая общества. В восемьдесят четвертом году я впервые близко столкнулся с искусством. Родители моей первой жены — спортсмены, ее папа — олимпийский чемпион, гимнаст. На картине Жилинского «Гимнасты СССР» центральная фигура — мой бывший тесть. Благодаря этому я довольно тесно познакомился с Жилинским и близким ему кругом художников. А бизнес в искусстве — это правильный механизм его жизни, а не способ заработка, для этого есть другие, более надежные. Далеко ходить не надо, вот пятнадцатимиллионный город, вот художники. Где коммуникация? Деньги есть, а где результат? Мотивация покупать у этой аудитории какая? Знаю многих состоятельных людей, относящихся к своим деньгам ответственно, и есть масса удовольствий, на которые можно их потратить...

ДИ. Но покупать искусство — тоже удовольствие.

Сергей Гридчин. Это символический капитал. Кто сказал, что это стоит покупать? В МОМА висит? В Центре Помпиду? В Пушкинском и Третьяковке? На аукционах есть? Какие аргументы, чтобы это стоило пять, десять или пятнадцать тысяч?

ДИ. В такой ситуации становится важен журнал, который напишет, что это хорошо.

Сергей Гридчин. Но тот, кто написал в журнале, тоже должен обладать авторитетом.

ДИ. Вы начинали вхождение в мир искусства с круга Жилинского, новатора для своего времени. А какие ориентиры были при вхождении в контемпорари арт? Что послужило толчком?

Сергей Гридчин. Интерес к искусству, отражающему дух времени, существовал всегда. Потом появились возможности и свободное время. Но современных работ, которые хотелось бы купить, было очень мало. И во многом из-за их качества. Часто идея прекрасная, а исполнение...

ДИ. У Хиршхорна такой красивый мусор.

Сергей Гридчин. Помните художника Христо, который одел рейхстаг? А знаете, что, например, Христо предлагает на рынок? Фотодокументацию, эскизы. То есть гигантские работы — это одно, а рынок — другое. У того же Ай Вэйвэя инсталляции — одно, а на рынке что? Конкретный и очень качественно сделанный товар.

Искусство просто должно быть

ДИ. И какая была первая ваша покупка современного искусства?

Сергей Гридчин. Кошлякова, Виноградова — Дубосарского. В две тысячи четвертом году на «Арт-Москве» я купил все работы Гутова, которые были на стенде. А потом я захотел приобрести современную скульптуру, много перебрал и не смог ничего найти, потому что ее просто не было. Когда есть возможность, хочется купить что-то качественное и долговечное.

ДИ. А какая у вас стратегия коллекционирования? Вот, например, Ваня Исаев говорил, что прежде всего коллекционирует общение с художниками.

Сергей Гридчин. Возможна и такая стратегия. Благодаря Вуколову я познакомился с вице-президентом Дойчебанка, через Жилинского — с Людвигами, они коллекционировали то, что им нравилось, собирали осмысленную коллекцию. Их ценности — семья, друзья, искусство. А для кого-то искусство — это инвестиции.

ДИ. Когда это инвестиции, то коллекции похожи одна на другую, потому что все ходят по заданному кругу.

Сергей Гридчин. Это как игра в тотализатор: появился молодой художник, купил десяток его работ, потом десяток работ другого художника, и так далее... Кто-то



Фото предоставлены Гридчиной



из них может вырасти и стать очень дорогим. Это венчурный капитализм: финансировать десять старт-апов, один, может, выстрелит.

ДИ. Биеннале молодого искусства смотрите?

Сергей Гридчин. Смотрю. Наши молодые художники существуют в отрыве от большого мира, им явно не хватает образования, общения, знания языка, большинство ограничены в средствах. Им сложно выразить идею, получить грант и идти творить. И в рынок они всерьез не идут, хотя это тоже способ включиться в художественный процесс: то, что ты делаешь, должно резонировать, получать признание в профессиональной среде.

ДИ. И причина всего та же, с которой мы начинали разговор — система не работает...

Сергей Гридчин. Есть примеры, когда она работает. Например, Олег Доу или «Recycle» — абсолютно рыночная история. Конечно, они не забывают и про творческую составляющую. Но они знают, что это сочетание — единственный честный работоспособный механизм. А молодежь говорит: делаю десять проектов! Зачем? Выбери три, сосредоточься на них. Посмотри на Херста, сколько у него основных тем? Пять-шесть, больше не надо. Очень осторожно он будет нащупывать новое, примут или нет? Определись, что будешь делать. И швец, и жнец не нужен. Вот Гюнтер Юккер все время гвозди забивал. Наверное, галеристы и дилеры не давали ему ничего другого делать. Это очень ответственно. Прежде чем начинать, подумай, может, этим придется заниматься всю жизнь. Готов ли ты всю жизнь гвозди забивать? Все знают Кулика как человека-собаку. И вот теперь лай, на фиг нам твоя философия! Есть понятие фирменного продукта. Или докажи, что это надолго и серьезно, что у этого есть перспективы.

ДИ. То есть во всем виноваты художники, которые пользуются Интернетом не по назначению?

Сергей Гридчин. Ко мне приезжала художница из Америки, и мы с ней смотрели московские выставки. Ее удивили две вещи: нет никакой связи с историей русского искусства, и художники слишком активно пользуются Интернетом.

ДИ. Как вы думаете, почему молодые художники игнорируют нашу историю искусств?

Сергей Гридчин. Сложный вопрос. Во-первых, уверен, игнорируют не все. Во-вторых, если это и происходит, то, на мой взгляд, прежде всего в связи с пробелами в образовании. В системе части образования есть два важных момента: преемственность, о которой мы говорим, и «маркетинговая» подкованность — базовые знания, позволяющие адаптироваться к рыноч-

ным условиям. В Сент-Мартене, например, пакетное образование, берешь несколько курсов и в том числе маркетинг для художников. Даже для получения гранта нужно «продать» свои идеи, не говоря уже о рынке.

ДИ. Этим галерист должен заниматься. Сергей Гридчин. Но для начала продай себя галеристу (смеется).

ДИ. Галерист сам может увидеть того, кого сможет продать.

Сергей Гридчин. И галерист тоже выбирает по каким-то критериям, потому что он рискует. Талант — это что-то живое, непредсказуемое, а есть еще трудоспособность и вмняемость, важно, целеустремлен ли художник, чего хочет от жизни. Если галерист на него делает ставку, а художник отказывается двигаться, ничего не получится. У Цвирнера, топового галериста, на сайте есть список сотрудников, он стоит минимум два с половиной миллиона долларов в год плюс налоги, еще расходы на выставки, издания — все это затраты галереи. Как они окупаются? Если галерист Цвирнер берет художника, который где-то витеает, то откуда он возьмет более десяти миллионов в год на все? Через год ему придется закрыть лавочку. Многие наши художники этого не понимают. За рубежом галереи заключают контракт минимум на пять лет, а вообще норма — двадцать. И весь персонал галереи работает на художника. Галерист рискует и берет на себя ответственность, художник тоже. Это как жениться. Художник пришел и — любите меня. Любить можно, но не со всеми можно работать.

ДИ. Читала, как Коппола снимал «Апокалипсис». Кинематографический процесс требует огромных средств, а режиссер даже не предполагал, что должно получиться, он требовал денег. Сергей Гридчин. Такого же типа был Монро! Он что делал — просто жил, творил.

ДИ. Но тончайший же художник был. Если бы от него требовали объяснения цели и прогнозирования результата, он не мог бы этого дать.

Сергей Гридчин. Никто не может гарантировать, ни что фильм получится хороший, ни что хороший фильм кассу соберет. Куча непредвиденных обстоятельств может возникнуть. Все связано с деньгами, и это риск. Вещи надо называть своими именами. Если это не бизнес, то грантовая история. Вот Марина Абрамович, сначала была грантовая, а теперь бизнес. Но все время она знала, что делает, могла убедить кого-то, кто располагает ресурсами, вложить в нее средства.

ДИ. Алексей Булдаков в интервью нам говорил об ощущении художника, который попадает на тусовки с богатыми людьми, где он чувствует себя полным

идиотом. При нем кто-нибудь объясняет присутствующим, что этому мальчику надо оплатить мастерскую и еще что-то надо, а человек с кошелем не понимает, почему он этому мальчику что-то должен. И Булдаков говорил, что художник чувствует себя при этом полным дерьмом и многие молодые художники не выдерживают, от унижения напиваются. **Сергей Гридчин.** А не то же чувствовали когда-то такие звезды, как Пикассо, Дали? А сейчас наши художники уверены, что их проблема — только творчество, все остальное их не касается. Откуда такие иллюзии?

ДИ. Художники, даже те, кого признают и сообщество, и коллекционеры, нередко неведомы обычным людям. И только если случается скандал, они становятся известными. Это очень грустно.

Сергей Гридчин. Это замкнутый круг. Спросите у Кулика, что у него можно купить. Немного. К нам приходят разные люди, и, по моим наблюдениям за шесть лет, они в большинстве случаев не знают художников, слышали о Кулике, Дубосарском — виноградове, в лучшем случае Гутове. А почему? Вот у кока-колы такая реклама, что ее знают все. Кулик по-хорошему должен быть всем известен. **Светлана Гридчина.** У нас лучшие художники, вписанные в историю искусств, по сравнению с западным рынком стоят очень недорого. Работы же этих авторов будут стоить дороже.

Сергей Гридчин. Если ими заниматься, то станут. Просто должна быть другая аудитория. Художник стоит немного, потому что его готовы купить два-три человека. Если бы желающих было двадцать-тридцать человек, то цена была бы другая. Но эти два-три десятка покупателей должны быть из трех-десяти тысяч человек, знающих художника. Это маркетинговая задача — известность, пиар. Чем колечко мелкой чавстной лавки отличается от колечка Картье? Ничем, и камушки могут быть не хуже, и дизайн. Но нет бренда, и потому в четыре раза дешевле. С художниками то же самое. Рихтер производит одну картину в месяц, а желающих десять, и галерист будет продавать в «лучшие» руки.

У нас идею современного искусства не продали обществу, нет и поддержки власти. Очень важно налаживать с ним коммуникацию, потому что широкие слои должны поддерживать идею современного искусства. Нужна пропаганда этого искусства, взвешенная, акkuratная. Хороший пример — Таррелл в Гараже на Образцова. Это было шоу для тех, кто хочет шоу. Те, кто ищет, найдут и более глубокое содержание. Нам этого системного делового подхода не хватает.

Беседу вели Лия Адашевская, Светлана Гусарова, Нина Березницкая

ТЕАТР АЛЕКСАНДРА

ЖИЗНЬ И

ТИХОМИРОВА



Титр. 1972. Холст, масло. 161 × 100. Собрание семьи автора, Москва.

куратор:
елена
каменская

архитектор
ЭКСПОЗИЦИИ:
алексей
подкидышев

12+



Фонд наследия художника
А.Д. Тихомирова

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Фонд наследия художника
А.Д. Тихомирова
Московский музей
современного искусства

Московский музей
современного искусства
Гоголевский бульвар, 10

+7 495 231 36 60
www.moma.ru



МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

партнеры проекта
partners of the project



10.12.15 – 13.03.16
ГОГОЛЕВСКИЙ 10

Андрей Лукин

Опыт эмпатии

Всю творческую жизнь Дорис Сальседо перебирает историю своей страны и частные трагедии, непосредственно связанные с политическим насилием над обычным человеком.

Дорис Сальседо, колумбийская художница, родилась в Боготе в 1958-м, в год окончания десятилетнего внутригосударственного вооруженного конфликта Ла-Виоленсия (*La Violencia*). Очевидно, уже это событие, как и все последующие социальные катаклизмы (партизанская война, перманентная борьба с наркобизнесом, терроризмом, коррупцией на государственном уровне), оказало значительное влияние на творчество художницы. Ретроспектива в Гуггенхайме включает работы, созданные Сальседо за последние тридцать лет. В них она следует привычной линии: работы художницы традиционно относят к искусству активистского толка с ярко выраженной политической позицией автора. Но если раньше Сальседо была сосредоточена на локальной колумбийской трагедии, то теперь ее интересует политическое зло как повсеместное универсальное явление.

Чаще всего работы художницы представляют собой масштабные инсталляции, одна может занимать целый зал. Например «Shibboleth» (2007) — гигантская трещина в бетонном полу Турбинного зала Тейт Модерн — символизировала разделение общества, на Стамбульской биеналле 2003 года Сальседо полностью заполнила бывшее пространство разрушенного многоквартирного дома, в котором жили греки и евреи, множеством стульев. Визуально очень эффектные работы неизменно говорят об утрате, боли и разрушении. Акцент на зрительное восприятие отличает произведения художницы от обычно минималистских, чисто концептуальных творений коллег-активистов.

В ее работах часто встречаются детали интерьера. Нередко она использует их для оформления экстерьера, акцентируя тем самым, что частное становится общественным. Например, инсталляция из стульев «Noviembre 6&7» (2002) на здании Дворца юстиции в Боготе отсылает к насильственному захвату Верховного суда, произошедшему 6 и 7 ноября 1985 года. Таким образом художница выносит «сор из избы», настаивая на том, что он не может и не должен храниться. Возможно, так художница напоминает, что личное является политическим.

Творчество Сальседо при всей его эмоциональности и интересе к личности сложно соотносить с феминистским искусством, фокус ее интересов вне гендерных проблем. В частных трагедиях она усматривает общественную вину, исследует истоки и обнаруживает вину власти.

Ретроспектива в Гуггенхайме занимает четыре этажа музея. Большую часть экспозиции составляют работы из предметов мебели, утративших свою функциональность, растерявших многие детали, эти вещи хаотично соединены между собой, а местами скреплены бетоном и арматурой. Сальседо называет эти работы *dysfunctional furniture* (дисфункциональная мебель или в данном контексте «неблагополучная»). Эта серия появилась в конце 1980-х годов, тогда Сальседо получала мебель от семей убитых колумбийских политических активистов. Большинство подобных работ не имеет названий.

Сальседо интересуют вопросы коллективной памяти, особенность человеческой психики вытеснять негативный опыт, не задействовать его, выводить за пределы краткосрочной памяти. Именно этим, считает она, пользуется власть, стремясь развезать в обществе память о своих преступлениях или серьезных ошибках, цена которых — человеческие жизни. Открывает выставку «Plegaria Muda» («Тихая молитва», 2008—2010), инсталляция из десятков деревянных столов, расставленных попарно один на другом. Каждую пару разделяет слой земли, а через поверхность стола, расположенного сверху, проглядывают свежие ростки газона. Это образ общей могилы людей, долгое время сплоченных совместной жизнью. Сальседо отсылает к партизанской войне в Колумбии, во время которой тысячи людей пропали без вести, и к массовой потасовке в Лос-Анджелесе в 2004 году.

Завершает выставку работа «A Flor de Piel» (2011—2012), полотно внушительных размеров, сотканное из более чем 250 тысяч высушенных лепестков роз. Оно посвящено колумбийской медсестре, замученной до смерти. Шивая лепестки, художница символически воссоздавала растерзанное тело своей героини. Ее историю, как и судьбу других персонажей, Сальседо тщательно изучала, брала интервью у родственников, подолгу работала с архивами. Такая подготовка порой занимает месяцы. Вопреки распространенному заблуждению, семью художницы никогда не затрагивали беды, о которых она повествует. Творчество Дорис Сальседо — блестящий пример эмпатии, которая сегодня редкий дар.

**Дорис Сальседо.
«Ретроспектива».
Музей Гуггенхайма,
Нью-Йорк.
26 июня — 12 октября
2015 года**



2



1 2 4 Дорис Сальседо. Вид экспозиции. © Давид Хелд.
Предоставлено Solomon R. Guggenheim Foundation
3 Unland. Вид экспозиции. 1998. Фото: Герберт Лотц

3



4



Звучащая перспектива

«Soundskapes».
Лондонская
национальная галерея.
5 июня – 6 сентября
2015 года

1 Ганс Гольбейн Младший. Послы. 1553. Дуб, масло. Лондонская национальная галерея



Сергей Хачатуров

Летом — в начале осени этого года в Лондонской национальной галерее экспонировали выставку «Soundscapes». Известные в мире художники-саунд-артисты и композиторы создали звуковое пространство для шести шедевров галереи. Самый ранний из них — Уилтонский диптих (*The Wilton Diptych*, 1395–1399), самый поздний — одна из версий композиций Поля Сезанна «Купальщицы». Хранившееся в Лондоне полотно датируется 1900–1906 годами.

Разговор об этой выставке на страницах журнала «Диалог искусств» продолжает тему моей статьи о перформансе «Звуковые ландшафты», опубликованной в третьем номере журнала за нынешний год. Перформанс прошел в конце марта в театре «Школа драматического искусства» Москвы. Тогда музыканты и исследователи во главе с Петром Айду предложили мощный акустический спектакль без традиционных рамок модульного музыкального языка (мелодии, гармонии, лада). Это был саундскейп в чистоте экспериментальных задач. Звуками инструментов немusicalного происхождения Айду, Дудаков и Со создали среду, которая не являлась музыкальной фразой, речью, текстом в их традиционном понимании, но была предчувствием новой музыки, рождавшейся в сознании каждого слушателя. Московский саундскейп для меня символически сопоставлялся с великой живописью. Нынешний лондонский стал для живописи некой оболочивающей акустической, пространственной средой.

При этом в случае с экспозицией «Soundscapes» в Лондоне оказались востребованы разные методы создания звучащих ландшафтов как немusicalного, так и музыкального происхождения. Шесть залов — шесть композиций, в каждом зале погруженная в полумрак картина, на которую направлен световой луч. По периметру зала на разных уровнях расположены динамики, обычно около восьми. Звуки расщепляются на регистры, создавая объемное восприятие, ситуацию нахождения в сердцевине рождаемого *Soundscape*. Впечатление, что ты внутри воображаемой сцены и действия. Во всех случаях переживание общения с картиной максимально интенсивно. Оно требует мобилизации творческих сил, чуткости и бережного внимания.

В первом зале напротив входа висит пейзаж финского символиста Аксели Галлен-Каллела «Озеро Кейтеле». Серебряное озеро застыло, заколдованное сном. Сквозь дрему будто бы слышны голоса волшебной, фольклорной природы. Крис Уотсон (*Chris Watson*), один из лидеров в области создания архивов и коллекций звуков живой природы, пришел к этому озеру с огромной тарелкой-микрофоном, долго записывал аутентичные звуки озера с шорохами, шумом ветров, кваканьем лягушек, трелями птиц, скрипами, вздохами леса, плеском воды и далекой протяжной песней путника. Созданная Уотсоном звуковая диорама околдовывает, втягивает в бездонные омуты мерцающего серебряным светом символизма, декаданса и модерна. В этой субстанции мерещатся тени забытых предков народа Суоми.

Во всех случаях художники удивительно красиво расширили пространство знаменитой живописной иллюзии, позволили войти в картину и сопереживать изображенному в ней. Художница из Глазго, лауреат премии Тернера Сюзан Филипз (*Susan Philipsz*) выбрала для общения картину Ганса Гольбейна-младшего «Послы» (1533). На дубовой доске маслом написаны портреты французского посла при дворе Генриха VIII Жана де Дентвиля и его друга Жоржа де Сельва, епископа Лаворского. Епископ был человеком ученым, большим любителем музыки. Изображенные фронтально послы облокотились на этажерку, заставленную многими предметами, имеющими символическое значение. Лежащие внизу музыкальные инструменты (лютня с разорванной струной), равно как и изображенный по законам перспективной анаморфозы череп под ногами послов, отсылают к теме бренности земного бытия. На нижней полке лежит раскрытая книга. В ней видны сопровождающиеся нотной записью строки перевода Лютера гимна «Veni sancte Spiritus»:

Приди, Господь, Дух Святой,
Твоей небесной близостью
Наполни души и сердца,
С Тобой пойдем мы до конца.
О Боже, свет Ты Свой послал
И в вере весь народ собрал,
Тобой живут пусть все сердца
И воспевают Господа Отца.

А на правой странице текст Лютера из введения к краткому катехизису:

Человек, если ты хочешь жить благословенно
И пребывать в Боге вечно,
Ты должен придерживаться Десяти заповедей,
Данных нам Богом.

То есть в картине представлен диспут учения Реформации и католицизма. На богатой скатерти на полке под локтями послов расставлены глобус, астрономические предметы, свидетельствующие о высшей ступени интеллектуального знания. Изображенное в технике гризайль распятие над головой Дентвиля дарует надежду на спасение, достижимое через страдания. Программа картины, по сути, перспектива дороги жизни человека, где полно соблазнов и прельщений, которые кажутся единственной реальностью. Однако высшая правда, путь к вечной жизни открываются душам пытливым, сострадающим и алчущим истинных знаний о мировом устройстве и гармонии. Не случайно исследователи видят в «Послах» Гольбейна зашифрованный образ Голгофы с распятием и черепом Адама, по традиции изображавшимся в пещере у подножия горы.

Сюзан Филипз наполнила зал с картиной звуками своего саунд-перформанса «Воздух лопнувшей струны». Три однострунных голоса скрипки (играет Лейла Ахметова), звучащие то отдельно, то в многослойном наложении друг на друга, создают пронзительное ощущение оставленности и одиночества. Встречаясь взглядами с послами именно внутри саундскейпа Филипз, вдруг замечаешь, что глаза богатых нобилей наполнены мудрой и светлой печалью. Создается впечатление, что мы свидетели скитаний их душ на пути к Богу.

Знаменитые канадские саунд-артисты Жанет Кардифф и Георг Бур Миллер (*Janet Cardiff & George Bures Miller*) приглашены к собеседованию с шедевром Антонелло да Мессина «Святой Иероним в своем кабинете» (около 1475). Само по себе пространство гениальной живописи Мессина — это визуальная формула чуткого вслушивания в мир и пластически многосложно представленный образ эха. Кардифф и Миллер, поняв, что все гениальное просто, сделали из нарочито грубых материалов макет картинного пространства со всеми коридорами и сводами гигантского собора. В далекой перспективе нарисованных на картине окон виден пейзаж с рыбаками, замком, всадником, холмами и лугами. Он также материализован за пределами модельного ящика. Его можно наблюдать и в окне. К нему можно подойти и посмотреть на шершавые холмики сверху. Студиоло святого Иеронима воплощен как радикальный средневековый конструктивизм с аскетическим, четким ритмом плоскостей и ниш, с диагональю лестницы и авангардными силуэтами стола и кресла. Этот кабинет как-то поразительно встроен в гигантское пространство соборного нефа, так остроумно, что веришь: да, это остров, отъединенный от здешнего мира. Художники позволили прожить это ощущение отдельности, отъединенности благодаря многоголосию мира вокруг собора и тишине внутри студиоло. В освещении модели используются различные цветные фильтры, позволяющие видеть утреннюю зарю, полуденное яркое солнце, бархатные сумерки, ночную грозу. Посетитель слышит где-то вокруг себя лай собак, лязг дверных ключей, цокот лошадиных копыт, раскаты грома, может наслаждаться монашеским песнопением (вокал — Бернхард Ландауэр). Посетитель заглядывает в интерьер модели, кладет подбородок на специальную выносную полочку и видит композицию, в точности повторяющую в 3D-варианте картину Мессина, потом вертит головой, выпрямляется. Различные пространственные

коридоры начинают сменять друг друга в калейдоскопической последовательности. Красота и разнообразие оживающих в реальности фрагментов великой живописи, предполагающей сосуществование различных перспективных пирамид, представляются синонимами безграничной сложности и изменчивости устройства Вселенной. И лишь один островок — студиоло святого Иеронима — оказывается в этом мире константой, равноценным оплоту веры.

Самый древний экспонат выставки — Уилтонский диптих. Он озвучен молодым (34 года) участником «Soundscapes» американцем Нико Мюли (*Nico Muhly*). Сфера его интересов обширна. Он создает музыку разных форм и жанров (камерную, оркестровую, оперную, балетную, работает с рок-музыкантами и обращается к традициям сакральной музыки давних времен). Его сочинение «Длинные фразы для диптиха Уилтона» («Long Phrases for the Wilton Diptych») гипнотизирует совершенной гармонией текста, музыкального и живописного. Медитативное, медленное созерцание четырех панелей двустороннего диптиха сопровождается мелодиями, издаваемыми виолой да гамба (играет *Liam Byrne*), «почтенной матушкой» современной виолончели. Протяженная и трепещущая драгоценными лазурными складками с золотыми искорками фактура живописи безвестного (английского или французского) художника периода интернациональной готики конца XIV века идеально вплавлена в акустическое пространство, возведенное Нико Мюли. Дрожат золотые цепочки на шее белого оленя, в нежном ритме водят хоровод руки ангелов. Изящные гирлянды образуют цветы и грибы на поляне. На правой доске открытого диптиха в кольцо замыкаются руки Богоматери, держащей за пятак младенца Иисуса. Симметрично на левой внутренней панели тонкие пальцы святого Эдуарда Исповедника держат золотое кольцо, которое, по легенде, он вручил бедному путнику. Пилигрим оказался святым Иоанном Евангелистом. Все пребывает в радостном согласии друг с другом. Чтобы в полной мере проникнуться этой живописью, необходимо отречься от себя, своих суетных мыслей и раствориться в хрустальной гармонии, стать прозрачным для света, обрести чуткий слух. Чарующая репетитивность красивых музыкальных фраз Нико Мюли, конечно, сближает его метод с минимализмом новейшей музыки. Одновременно его композиция настраивает на долгое созерцание всех створок диптиха, которые приглашают к медленному кружению, обходу шедевра в поисках точных рифм и смыслов. И тогда открываются тайны символического языка произведения, написанного как личный моленный образ для короля Ричарда II, обожавшего разные искусства, интеллектуальные и эзотерические труды, красивого, как девушка, капризного, как дитя, и взбалмошного, но не жестокого, не воинственного, достигшего мира между заклятыми противниками, Англией и Францией. Таким нервным, красивым, нежным и грустным сыграл шекспировского Ричарда II знаменитый актер Бен Уишоу в телесериале Би-би-си.

Большое количество эмблем и геральдических знаков отсылает к традициям английского и французского королевских домов (Ричард II Плантагенет вторым браком был женат на дочери французского короля Изабелле де Валуа). Молодой король стоит коленапреклоненный перед Богоматерью и младенцем Иисусом, его благославляющим. Мадонну с младенцем окружают одиннадцать ангелов. Ричарда к ним подводят его покровители: святой Иоанн Креститель, святой Эдуард Исповедник, король-мученик святой Эдмунд. На внешней (оборотной) стороне диптиха королевские доспехи с эмблемами английского и французского королевских домов, а также грациознейший символ Ричарда II — лежащий на цветущем поле белый олень с золотой цепью и рогами. Эти белые олени в виде брошей или нот проявляются на голубых хитонах ангелов, выстраивая свою мелодию. По мнению исследователя Диллиана Гордона, композиция с приветствующей короля Девой Марией и младенцем Христом в окружении ангелов согласуется с актуальной для Средних веков идеей покровительства Богородицы Англии. Островное государство интерпретировалось в качестве приданого (*dowry*) Девы Марии. Вспоминается и этимологическая близость слов «ангелы» и «англы» (*angels and angles*). Только неспешный зоркий взгляд увидит на верхушке

штандарт с флагом святого Георгия (также покровителя Англии), который держит один из ангелов, миниатюрное изображение окруженного серебряным морем острова с белой крепостью — эмблема Британии. Звучащей перспективой диалога с Уилтонским диптихом Нико Мюли сподвиг вспомнить и изучить многие смыслы и темы шедевра.

Известный ливанский композитор Габриэль Яред (*Gabriel Yared*), получивший премию «Оскар» за музыку к фильму Энтони Мингеллы «Английский пациент», озвучил «Купальщиц» Поля Сезанна. Композиция, включающая вокальную партию (сопрано *Cecile Tourmesac*) в сопровождении виолончели (*Vincent Segal*), кларнета (*Stephane Chausse*), фортепиано (сам Габриэль Яред), очень красива и создает звонкие мелодические акценты в осознании густого теста сезанновской живописи.

Самый молодой участник «Soundscapes» (родился в 1990-м), модный британский диджей *Jamie xx*, заполнил электронную каплею пространство зала с пуантилистским водным пейзажем бельгийца Тео ван Рейссельберге. Композиция *Jamie xx* называется «*Ultramarine*».

Во всех шести случаях благодаря звуковому пейзажу проявились качества, которые Карлхайнц Штокхаузен назвал обретением нового ощущения времени и обретением нового измерения пространства. Распространение звука через множество динамиков с разными диапазонами частот позволяет создать новую архитектуру музыкальной конструкции, осязать все линии звука тактильно. Одновременно трехмерный звук позволяет достичь четвертого измерения, раскрыть портал в шедевр живописи. Эти возможности «Soundscapes», открытые в свое время Франсуа Бейлем, Карлхайнцем Штокхаузеном, дают сегодня надежду на более сложное и умное общение с миром искусства.

2 3



2 3 Уилтонский диптих. 1395-1399. Дуб, темпера. Лондонская национальная галерея

Кира Сапгир

Торжество фламандцев

«От Рубенса до Ван Дейка».
Частная коллекция
в Парижская пинакотеке.
10 июля — 4 октября
2015 года

Хороших выставок много не бывает. И выставочный марафон в Париже летом продолжался. В летнем «забеге» лидировала престижная выставка «От Рубенса до Ван Дейка», открытая в Парижской пинакотеке. Поэтому и туристы, наводнившие летний Париж, и парижане, вернувшиеся после отпусков, успели полюбоваться шедеврами фламандской живописи из частной коллекции. Ее владелец, немецкий предприниматель Ганс Герстенмайер — великий знаток, собиратель и любитель фламандского искусства XV–XVII веков. На выставке были представлены 59 работ: картины на дереве и холсте, рисунки и гравюры, большая часть которых никогда не экспонировалась.

На открытии присутствовала супруга Ганса Герстенмайера Корнелия. В отличие от мужа она собирает работы советских диссидентов-нонконформистов. Неудивительно: Корнелия Герстенмайер, «немка с осетинскими корнями» (по ее словам), дочь президента бундестага в послевоенной Германии, в 1980-е годы была членом «Интернационала сопротивления», международной антикоммунистической организации, созданной по инициативе советского диссидента Владимира Буковского. Руководитель организации — писатель Владимир Максимов, издатель «толстого» журнала «Континент».

«Эта коллекция — в первую очередь отражение эстетических предпочтений ее владельца, Ганса Герстенмайера. Страсть к собирательству вкупе со скрупулезностью и неустанным поиском помогли ему за 40 лет составить поистине уникальную коллекцию фламандской живописи XV–XVII веков», — сказал на открытии Марк Рестилини, основатель и президент Парижской пинакотеки (*Pinacothèque de Paris*).

Пинакотека — единственный в столице Франции частный художественный музей. Временно (то бишь долгие годы) она ютилась в Музее афиши на Райской улице, 30 (30, rue du Paradis, Paris Xe).

Как говорится, в тесноте, да не в обиде! Именно там, на Райской улице, в начале 1990-х состоялась выставка трех мэтров нонконформизма — Э. Неизвестного, О. Рабина, М. Шемякина. Присутствовавший на ее открытии президент Миттеран охарактеризовал тогда искусство этих творцов лаконично: «Трагический сарказм».

Так или иначе в 2007 году Пинакотека получила постоянную прописку на площади Мадлен в восьмом округе Парижа, в доме № 28, бывшем помещении банка «Лионский кредит».

Сначала его выставочное пространство составляло две тысячи квадратных метров с залами на трех уровнях, начиная с подвала, где некогда располагались сейфы.

Однако лучшие музеи мира считают за честь представить здесь свои работы: амстердамский Рейксмузеум, Эрмитаж, перуанский Музей золота. Через Пинакотеку проходит искусство всех эпох, школ и жанров, от Тинторетто до Пикассо, от Рембрандта до Дюшана и Хаима Сутина, вплоть до фотографии и инсталляций. Все выставки носят временный, даже кратковременный характер — длятся в общей сложности до полугода.

В 2011 году Пинакотека арендовала еще одно помещение в фешенебельном особняке начала XX века, в доме № 8 по улице Виньон.

В этой части музея отныне демонстрируются работы, переданные сюда на хранение из частных собраний. Такое сотрудничество обоюдно целесообразно, ведь частные коллекционеры — люди богатые. У них, как правило, резиденции, разбросанные по всему

1

2

1 Антонио ван Дейк. Портрет Хуана де Корреса ©Collection Gerstenmaier



2 Антонио ван Дейк. Портрет Жаклин Ван Кестре ©Collection Gerstenmaier



свету. А что делать с коллекциями в отсутствие хозяев? Бросать без надежного присмотра? Опасно. Запереть в сейф? Но какому же истинному ценителю прекрасного понравится такая тюрьма для своих собраний?!

Очередным щедрым благодетелем Пинакотеки стал Ганс Рудольф Герстенмайер. В поисках «качественных фламандцев» этот бизнесмен с неутомимостью фаната обходит аукционные залы и галереи, роется в темных закутках скромных антикварных лавчонок, не пренебрегая и развалами на разных «блошинках». И порой, если очень повезет, извлекает на свет Божий очередной артефакт, достойный лучших музеев мира.

Одна из его счастливейших находок — «Богородица с младенцем» (так называемая Камберландская Мадонна) кисти самого Питера Пауля Рубенса — красуется на афише выставки «От Рубенса до Ван Дейка».

И хотя оба художника на выставке играют роль камертона и метронома, такое совмещение грандиозных имен, честно говоря, несколько смущает.

Ведь эти гении абсолютно полярны. Ван Дейк, будучи помощником (но не учеником!) Рубенса, в какой-то период работал в его мастерской, но отнюдь не для него! И посетители выставки имели возможность убедиться в этом, сравнивая стиль и сходство (а главное, несходство) обоих.

Ведь от Рубенса до Ван Дейка дистанция огромного размера. Вспомним хотя бы знаменитый вандейковский «Портрет монарха Карла Первого». Какое изящество, утонченность, благородство и величие! Воистину на прославленном полотне король, только король и никто другой! И при этом во взгляде изображенного монарха ясно читается провидческий ужас перед грядущей страшной силой, подобной пропасти небытия! Имя силы — Кромвель, царевубийца.

И на выставке в Пинакотеке на малом портрете Ван Дейка, изобразившего испанского вельможу Хуана де Кордеса, та же игра света и тени, линейности и пластичности, ритма и колорита; та же изысканная отрешенность, «венедианское» мерцание.

Рубенс — другое дело. Рубенс писал не душу, как Ван Дейк, а пышущее здоровьем женское тело. Плотское начало его живописи — полная противоположность манеры Ван Дейка.

Картины полны плотской мощи: мифологические, библейские сцены, дородные матроны, портреты правителей. В его «Снятии с креста», представленном в Пинакотеке, та же «вещность», земная живительная сила. Нелишне вспомнить, что Рубенс жил в период, так сказать, «победившего католицизма», который историки обычно называют Контрреформацией. Он был придворным живописцем инфанты Изабеллы Бурбонской, а кроме того дипломатом, доверенным лицом правительницы Испанских Нидерландов. На выставке она смотрит на посетителей с офорта Рубенса (1632).

Подобно Рембрандту Рубенс не идеализирует свои модели. Таково уж его здоровое фламандское естество, сродни натуре клиентов — преуспевающих бюргеров и разбогатевших промышленников; и такова же в целом и вся фламандская живопись, представленная в залах Пинакотеки, куда мы с вами возвращаемся вновь, заглянув по пути в учебник истории.

Итак, революция и национально-освободительная война 1560—1566 годов в Нидерландах закончилась победой на севере страны (территория современных Нидерландов), где в 1581 году была провозглашена Голландская Республика, первая в Европе. А на юге (территория современной Бельгии) революция потерпела поражение, и Фландрия осталась по-прежнему под властью испанской короны, в составе Габсбургской части Нидерландов.

В вновь созданной Голландской Республике после завершения эпохи испанского владычества наступает период процветания: развиваются торговля, промышленность, сельское хозяйство. Вскоре это государство становится одним из самых преуспевающих и самых толерантных в Европе. Мало того, Голландская Республика той эпохи — воистину страна прав человека задолго до Франции. Это был расцвет во всех областях, включая искусство, где возникают новые формы и жанры. Так, фламандский пейзаж перестает быть просто фоном и выдвигается на авансцену. На выставке в Пинакотеке этот жанр представлен Йоосом де Момпером. В пейзаже, созданном художником в сотрудничестве с Брейгелем Старшим, сумеречный ландшафт уходит в бесконечность под небом цвета коньячного бриллианта.

Цветы у фламандцев обретают собственный ликующий голос. Тому пример — полотно кисти Гаспера Петера Вербрюггена-младшего (Gasper Peeter Verbruggen II, 1664—1730), которого называют Моцартом цветочного натюрморта.

Ну а что уж до портретов — они в экспозиции главенствуют! Тут и Рубенс, и, конечно же, Ван Дейк с его «Портретом Жаклин ван Кестр». Здесь целые династии: Питер Брейгель Старший, Питер Брейгель Младший и Ян Брейгель «Бархатный». А еще Ян ван Кессель-старший, Гаспер Петер Вербрюгген-младший!

Гравюры и из коллекции, и в экспозиции — отдельный рассказ. Их создавали Рубенс, Ван Дейк и лучшие граверы той эпохи.

Как видим, коллекция Герстенмайера весьма цельная и, как уверяют эксперты, «проверенная». Все же есть нюанс: эти находки сплошь и рядом без дат.

Другой повод для недоумения — само название. Как и на недавней ретроспективе Климта в той же Пинакотеке, главные «герои» экспозиции, работы Рубенса и Ван Дейка, в явном меньшинстве.

Объяснения на выставочных стенах трудно прочесть из-за полумрака и красно-желтых литер. Что до сценографии, экспозиция оставляет ощущение дежавю. Даже серо-буро-малиновый «декадентский» колер выставочных стен казался смутно знакомым... Да ведь это же декор недавней экспозиции Климта! Устроители решили, видимо, слегка сэкономить, вот и оставили все как было, включая даже трибунку, с которой тогдашняя публика созерцала макет «Бетховенского фриза». Что делать! В мире искусства нехватка не только денег, но и времени.

Однако не стоит слишком дотошно отмечать просчеты. Ведь выставка «От Рубенса до Ван Дейка» — настоящая феерия света и праздник радостных красок! Ослепительную рубенсовскую Мадонну (ту, что на афише) почти затмила «Мадонна, кормящая младенца» неизвестного автора — всего-то на досочке величиной с тетрадный лист!

Поклонимся «Поклонению волхвов» Мартина де Воса и, главное, воздадим должное Гансу Генстермайеру, собравшему все это фламандское великолепие!

После завершения своей миссии в Париже коллекция Г. Герстенмайера, одно из наиболее великолепных частных собраний фламандского искусства, не прощается с французской столицей. Владелец благородно оставляет часть работ «на хранение» в Пинакотеке, где они будут экспонироваться для широкой публики. Какие именно? На какой срок? Время покажет.

РУССКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ

ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

3 СЕНТЯБРЯ –
14 ФЕВРАЛЯ

Музей архитектуры
Воздвиженка 5/25

www.muar.ru



Другая атмосфера

Участников и зрителей ждали перформансы, мастер-классы и акции, где главными творцами были дети, которым помогали профессиональные художники. Результатом благотворительного арт-проекта стала выставка на территории больницы.

Мила Долман создала «Квадратный зоопарк», вырезав из пенопласта объемные трафареты, скульптуры животных. Дети выбрали цвета для трехмерной «раскраски», превратив ее в интерактивный граффити-объект.

Полина Зотова, руководитель программы ММОМА-KIDS, провела уличный пиксель-арт-мастер-класс «Космическое нашествие» по мотивам материалов ДИ №3-2015 о космических захватчиках, *Space Invaders*. Дети смогли сделать собственного пришельца и «приручить» его.

Дмитрий Алексеев с помощью малярного скотча сделал «мгновенные скульптуры». Дети разделились на две команды: одна замерла в групповой позе, другая обмотала их скотчем, создав живую скульптуру. Выбравшись из формы, ребята раскрасили получившийся объект! Затем команды поменялись местами, все смогли поучаствовать во всех стадиях создания произведения. «Я сам неоднократно это делал со своим ребенком и видел удивительную реакцию: радость, изумление и желание дальше изобретать и воплощать. Момент воплощения очень важен, так как он дает веру в себя и стимулирует появление других идей», — прокомментировал Дмитрий Алексеев свой проект. Студенты МГХПА им. С.Г. Строганова устроили для детей аквагримерку.

Фото: Владимир Куприянов

В четвертый раз в Тушинской детской больнице прошел социально-художественный проект «Другая атмосфера», праздник искусства для врачей и пациентов. Куратор Мария Москвичева. Организатор Фонд современного искусства «Артпроект». При содействии компании «Шеврон Нефтегаз Инк.», Тушинской детской больницы.



Живописные пейзажи, будто залитые лунным светом, открытые лица, наполненный радостью мир пастели, сочетающей в себе яркость и нежность, графика, в которой сон, явь и вымысел нераздельны... Таковы произведения Ольги Коноровой, отражающие мир ее реальности и грез, слепленный из теплых красок, пронизанный светом.

В работах художницы, за исключением отдельных графических, главными персонажами выступают свет и пребывающий в движении цвет, из которого сгущаются, обособляются предметы, образы, люди, деревья, цветы и травы. И цвета эти, кажется, можно пробовать на вкус, вдыхать их аромат, осязать фактуру и плотность или улавливать звучание. Ольга, отмечая для себя особую роль цвета, вспоминает, что даже в ее детских воспоминаниях присутствуют не конкретные события, а сочетания цветов и ощущения, ими вызванные.

Не случайно, что для художницы, обладающей чутким восприятием цвета, оказалась притягательна Индия, с ее чарующей повседневностью, насыщенной цветами, запахами, пульсирующая ритмами музыки и красок. В культуре Индии цвет глубоко эмоционален, ориентирован на человека, нераздельно связан с его настроением, жизненными циклами, социальной принадлежностью, культурой и религией. Значение цветов различается в нюансах (и, можно сказать, по-своему уточняется) в каждом районе. Например, в Раджастане разделяют цвета на временные (преходящие) и постоянные (неизменяемые). К первым относят яркие цвета (оранжевый, шафрановый, красный, желтый, ярко-зеленый), ко вторым — более темные, спокойные и приглушенные (бордовый, серый, коричневый, темно-зеленый и темно-синий). Похожее разделение можно видеть в произведениях Ольги Коноровой.

В ее фотографиях яркие цвета присутствуют как звучные и значимые акценты, как отдельные драгоценные камни, среди спокойных плоскостей цвета. Тот же принцип взаимодействия цветов повторяется в живописи, в городских пейзажах, в переборе цветов постоянных и акцентированное присутствие преходящих.

В серии портретов «Прекрасные лица» фон, как правило, становится отдельным повествованием, будь то пейзаж, интерьер или даже монотонный бэкграунд вертикальной плоскости. Это в основном игра полутонов, выявляющая значимость оттенков. Открытые цвета появляются звучными островками среди спокойствия локальных плоскостей цвета. Палитра этой серии близка природным краскам, словно художница использовала естественные красители. Портреты эти — продолжение личных историй. Художница описывает удивительный опыт, как общение может быть не только вербальным.

Световоздушные эффекты и тонкие модуляции цветов, светло и радостно соприкасающихся друг с другом, рифмуются, образуют мерное, ритмичное движение, создают целостность посредством эмоций, наполняющих их. Музыка красок, поэтический язык цвета, контрастное сочетание нежных тонов — пространство поисков художницы. Если следовать за развитием ее творческого метода, Ольга Конорова обладает интуицией, которая позволяет ей искать самостоятельный путь в искусстве. Ее работы наполняют впечатлением радости, когда пробуждается под рукой художницы ликующий цвет.

Ольга Конорова.
«Прекрасные лица.
Beautifulfaces» (Впечатления
от путешествий по Индии)
3 – 20 декабря 2015 года,
Государственный музей
Востока, Никитский
бульвар, 12а



1 Ольга Конорова. Блочный дом в Катманду. 2012. Холст, акрил
 2 Вечер в Дели. 2014. Холст, масло

Диана Мачулина

Выставка, собранная куратором Сергеем Кармеевым по принципу формального параметра, — рискованный эксперимент. Словосочетание «Квадратный метр» не вызывает ассоциации с искусством и, кажется, намертво связан с пресловутым квартирным вопросом.

Стоит вспомнить исследовательский проект соц-артистов Комара и Меламида «Выбор народа», который они начали еще в 1990-м: художники проводили опрос населения, какая картина представляется людям лучшей, а какая — худшей. Оговаривался не только сюжет, но и предпочтительный размер картины. Ответом было «примерно с экран телевизора». С популярным форматом поработала группа «РЕПА»: их работы экспонируются внутри телевизоров. Все герои их «репортажей» — марионетки, куклы, это намек на ангажированность телевидения. Сюжеты связаны с той же проблемой квадратных метров: Березовский и Абрамович улетают на другую территорию, потому что здесь им места не хватило, а работа, названная в честь популярной телепередачи «Квартирный вопрос», организована в духе абстрактной картины Пита Мондриана.

Все это грустные размышления о том, что в мире рационализма творческие прорывы и прозрения не нужны. Квадратные метры слишком дороги, чтобы предусмотреть в десятках квадратных километров новостроек хотя бы малую долю под мастерские художников. Мы уже не в СССР, где искусство было частью пропаганды и где лояльным авторам обеспечивали «творческие квадратные метры», но еще и не в развитом капитализме, где, как, например, в Нью-Йорке 1% себестоимости каждой стройки в городе должен быть отдан на художественные проекты, на конкурсной основе выбираемые для реализации жителями. Пока творец вынужден выживать, встраиваться в систему, которой не нужен, он может потратить всю жизнь на создание условий для творчества, так и не успев приступить к нему. В проекте «Квадратный метр» есть ряд работ, где коммерческий размер сочетается с угоднической сутью изобразительного сообщения.

Акцент, сделанный на формате, заставляет думать о картине как о материальном объекте, об этом же говорит и условие выставлять произведения без рам. Картина с рамой — окно в другую реальность. Отказавшись от рам в начале XX века, художники акцентировали поверхность изображения, обнаружилась толщина холста. С одной стороны, «картина как вещь» продолжает идею куратора об искусстве как товаре, с другой — внимание к поверхности заставляет сравнивать индивидуальные подходы авторов к ее обработке (техники, фактуры, стили).

Многие авторы тяготеют к созданию серий из одинаковых модулей. Иногда серия нужна, чтобы методом от противного утвердить уникальность произведения искусства. Серийность важна в творчестве Чудина. Из цветовых первоэлементов он складывает всевозможные комбинации, вызывающие различные впечатления, здесь технология создания композиций абсолютно открыта. Необходимость серийности проявилась и в работах Нургалиева. Название «Нетканые ковры» иронически отсылает к ассортименту товаров мебельного магазина, однако на фото фрагменты природного покрова Земли. Эти нетканые фрагменты ценней, чем хенд-мейд. Салямов для своей живописи создает эфемерную раму — квадрат в квадрате становится обещанием двери в иное.

Условный квадрат может быть и старинным символом Земли, позитивной устойчивости, полноты жизни: таковы мощные, коренастые фигуры героинь Гамаюновой, ее «кормилиц» объемных форм в равновесных композициях. Портрет Иконниковой «Дед» представлен как стереофото. На одной «дед» изображен реалистично, он как бы присутствует здесь и сейчас; на второй, сепийной, с потеками, поблекшей он как воспоминание о нем потомков.

Изображение человека позволяет фотохудожникам размышлять о времени. В работах Глызова конца 1970-х персонажи эпохи «застоя» в СССР: турист-геолог-бард, предпочитающий дикую природу, или маргинал, любящий петь дуэтом на кухне с собакой, а не гимн хором на партсобрании, в 1980-е реальность вторгается в образе мальчишки-сироты.

Правила, созданные, чтобы их нарушать

У Дроздина за виртуальными образами уже не разглядеть реальности, за современностью не стоит современник, аватары действуют будто сами по себе в пространстве 3D-парадоксов.

Алина Белоусова собирает из компьютерных плат органические объекты: компьютерные сердце и мозг с проводами артерий, коллекция железных насекомых из плат. Ирония в том, что все это «железо» не функционирует без «софта» — программ, которые оживят их и обеспечат кровоток. Художественные идеи Белоусовой — метафора этого софта, без них остатки устаревшей электроники остались бы только мусором.

Под взглядом Сергея Кармеева оживает железо «доэлектронной», индустриальной эпохи. Заброшенный корабль, как призрак побежденного Голиафа, на лице которого проступают черты победителя — Давида. На лице юноши, одолевшего великана, печаль. Так и новые технологии — их компактность, множество возможностей не дают нам ощущения мощи индустриальной техники, чем мы привыкли восхищаться.

Главный российский «цифровой» художник Константин Худяков наделяет виртуальную реальность земными чувствами и актуальными идеями. Трагическая ситуация из картины Репина «Не ждали» превращается у него в комическую, смешиваясь с абстракцией в духе детской книги Родченко про «Два квадрата». Шахматная семейка разыгрывает партии на расчерченном квадратами поле, но этот черно-белый мир вдруг взрывается чистыми локальными цветами, реальной жизнью. В другой картине Худяков выстраивает цифровое пространство, напоминающее зал торжественных заседаний как образ разверстой пасти, где кресла в президиуме — зубы, а красная дорожка с треном в конце — глотка, мутировали и глаза, они вбирают в себя отражение города, как будто пожирают все, что видят.

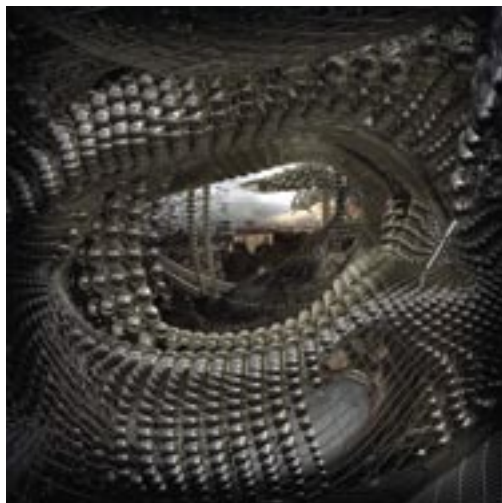
Юрий Набатов в новых фотографиях выявляет «абстрактный характер» современного города — деревья, похожие на пластиковые зеркальные поверхности, отражающие сами себя. Лишь в одной работе «На стыке времен» виден фрагмент старинной деревянной резьбы, воспринимается он как образец со стенда, который можно заказать сразу с патиной времени. Алексей Наумов находит в городе сохранившиеся детали подлинного и душевного и выявляет странную особенность: нам не нужно, да и невозможно, чтобы все вокруг было безупречно, потому что мы нуждаемся в неожиданном. Вот прорвало ночью трубу с горячей водой посреди улицы, это воспринимается как сказка, внезапная красота, подобная наводнению в Венеции.

Вавилонская башня тоже вызывает восхищение, особенно в известной работе Брейгеля, именно он и сравнивает бесчисленные новостройки Саратова Алексея Трубецков, но не в пользу последних. Архитекторами владела идея величия человека, но художнику приходится дорабатывать эти проекты, потому что в основе их очевидна жажда наживы. Поэтому невидимая рука граффитиста, взявшего на себя роль Провидения, пишет на заборах новостроек библейское: «мене, текел, фарес», что принято переводить «исчислено, взвешено, разделено». Некогда такая надпись предрекла падение царя Валтасара, который пил из священных сосудов: использовал великое для низких целей. Преступление современной архитектуры в том, что все в ней «исчислено».

«Квадратный метр» — клубный проект Творческого союза художников России, в нем приняли участие 40 фотографов и художников. Выставки проекта состоялись в Саратове и Москве.

- 1 Константин Худяков. Глаз прилетевшего ангела. Из проекта «Реальный квадрат». 2014. Ультра-хром принт
- 2 Алина Белоусова. Генеральный план освоения новых областей. 2015. Печатные платы, пленка с печатью, винты, гайки, алюминий
- 3 Вадим Федотов. Полет валькирии. 2013. Фотография
- 4 Группа «Рера». Квартирный вопрос с Питом Мондрианом. 2015. Смешанная техника
- 5 Диана Мачулина. Серия «Зеленый свет. Москва». 2008. Холст, масло
- 6 Рашид Саямов. Ностальгия. 2015. Холст, масло
- 7 Сергей Кармеев. Рождение Голиафа. 1999. Фотография
- 8 Александр Чудин. Перемещение. Пятичастная композиция. 1997. Холст, акрил.
- 9 Опанашук Яна. Квадратный кубометр. 2015. Бумага, авторская техника

1 2 3
4 5 6
7 8 9



Евгения Гершкович

Абсолютная красота

Неоакадемизм родился в Петербурге, его придумал художник-авангардист, теоретик Тимур Петрович Новиков. В декабре 1989 года во Дворце Центральной лектория общества «Знание» в присутствии художественной богемы он объявил о создании Новой академии изящных искусств. Затем, уже в сквоте на Пушкинской улице, Новиков собирает разных художников и раздаёт им академические должности и титулы, производя в профессоров, почетных профессоров, членов-корреспондентов. Глава Новой академии ставил целью заново переписать историю искусства, где и его соратникам нашлось бы место. Он публично провозглашал, что классика и красота современны. Облаченные в сюртуки художники и их подруги в бархатных платьях в своих живописных, фотографических творениях и перформансах утверждали актуальность классических идеалов красоты и физического совершенства, чувственности и гедонизма. Их герои — Нарциссы, Аполлоны, Дионисии, монументальные атлеты, моряки, солдаты, античные герои, обнаженные или одетые в наряды от ведущих брендов. Стиль неогрек, экстравагантно помноженный на эстетику гиперреализма и сюрреализма, оказался весьма созвучным времени. Сам Тимур Новиков создавал гобелены или пелены (ныне хранящиеся в крупных музейных и частных собраниях) с репродукциями хрестоматийных художественных произведений, размещенных на вызывающе роскошных материях в рукодельном обрамлении. Такая визуальная репрезентация была в некотором роде праздником непослушания. Тем не менее неоакадемизм, замешанный на богемности 1990-х годов, смог трансформировать стереотип поведения и сформировать собственную стилистику настолько, что стал заметным художественным течением начала нового тысячелетия. Теперь повсюду можно встретить его последователей, происходит его экспорт на Запад. Искусство «новых академиков» приветствовали на выставках в Финляндии, США, Италии, Германии, Бельгии, Норвегии, Польше, Дании, Франции, Австрии.

Сегодня же выставка «Абсолютная красота», масштабная экспозиция творчества основателей Новой академии — Тимура Новикова, Григория Гурьянова, Андрея Медведева, Олега Маслова, Виктора Кузнецова, Владислава Мамышева-Монро, Ольги Тобрелутс и их последователей Валерия Кошлякова, Евгения Шефа — занимает в музее Людвига в Будапеште целый этаж. Кураторами проекта выступили научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея Екатерина Андреева и художник Андрей Хлобыстин. Е. Андреева так объясняет особенность неоакадемизма: «Художники любили то, что они делают, и пафос их творчества заключался в любви к классической красоте». Экспозиция открывается залом, посвященным лидеру движения, Тимуру Петровичу Новикову. Творческий путь символизирует его же тканевый гобелен 1988 года: одинокий лебедь на черном шелковом фоне, срифмованный с торжественным парадным портретом Новикова кисти Ивана Дмитриева. Ученица Новикова Юлия Страусова, когда тот ослеп, выполнила его бронзовый портрет и в надежде на его исцеление вставила в глазницы бриллианты из своих серег. Еще один зал выставки посвящен феномену использования неоакадемистами в своем искусстве новых технологий и медиа. На экранах транслируются ролики «Пиратского телевидения», которые Новиков создавал в содружестве с Владиславом Мамышевым-Монро и Юрием Лесником. Зал с легендарным фильмом «Красный квадрат, или Золотое сечение» завершает экспозицию.

Проект организован при поддержке екатеринбургской галереи «UVG art gallery», недавно открывшей в Будапеште свою выставочную площадку. Здесь, на улице Фалк Микша, где сконцентрированы модные галереи, вниманию зрителя представлена выставка «Строгость и красота» — работы художников, творчество которых близко по духу единомышленникам Тимура Новикова. Ее куратор профессор Новой академии Ольга Тобрелутс.

В столице Венгрии в музее Людвига показывают работы художников Новой академии изящных искусств. Российское современное искусство предстало облаченным в античные тоги.

- 1 2 Юлия Страусова.
Из серии «Скульптурные портреты речников». 1997. Гипс
3 4 Ольга Тобрелутс. Адам и Ева. 2010.
Металл, лак, смешанная техника



1 2
3 4



реклама



Департамент культуры города Москвы

ВЫСТАВКА 12+

ХУДОЖНИКИ:
ВЕРА МУХИНА
БОРИС ИОФАН
ГЕОРГИЙ МОТОВИЛОВ

ГРУППА «ЭМО»
АМИТРИЙ ГУТОВ
ВАЛЕРИЙ КОШЛЯКОВ
ГРУППА «ФНО»
СЕРГЕЙ БОРИСОВ
АЛЕКСАНДР КОСОЛАПОВ
АЛЕКСАНДРА ПАГЕНО
ВЛАДИМИР ДУБОВСКИЙ
И АЛЕКСАНДР ВИНЮГОВ
ЮРИЙ АРБАКУШИН
БОРИС СЕЛОВ
АМИТРИЙ ГИРШОВ
АРСЕНИЙ ЖИМЧЕНКО
АЛЕКСАНДР ПЕВЗЕНЕР
АЛЕКСАНДР ОБРАЗУМОВ
ЮРИЙ ШИШЕЛНИКОВ
СОВМЕСТНО С ЮРИЕМ КОЛЫСКИМ
СТАНИСЛАВ ШУРИН
ЛЕОНИД ТИШКОВ
НАТАЛЬЯ ВЕЦИНА



РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА

ЛИЧНОЕ ДЕЛО



16 ДЕКАБРЯ 2015

ВЫСТАВКЕ 1937 г.

2016

20 ФЕВРАЛЯ

ИСТОРИЯ ПАМЯТНИКА ОТ СОЗДАНИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ



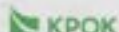
ВК ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА ПРОСПЕКТ МИРА, 123 Б



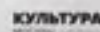
MOS-COW-MANEGE.RU



Инициальный партнер



Информационный партнер



Александра Галкина

«Музыкальные параджемы» — это серия выступлений группы художников и музыкантов на разных площадках Москвы. В ситуации, когда среды атомизируются, а люди разрабатывают индивидуальные стратегии, оказалось актуальным попробовать выстроить отношения, альтернативные предзаданной художнику или музыканту системе культурного производства, в которых реализуется каждый.

Совместными усилиями контекст был расширен, и критика музыкального движения выросла в критику актуального культурного процесса. Музыкальный параджем — это парад джемов, спотыкающихся о привычные культурные нормативы, хромоющий на всю многоножку своей фантазии в глазах скучной и усталой публики. Название возникло, когда мы делали афишу выставки, которая открывалась в нашей московской мастерской. Хотелось выделить выступление музыкантов как органичную часть программы вечера. Это была первая выставка из цикла таких «открытых мастерских», которые предполагалось регулярно проводить на Буракова, 27. Потом состоялось еще два параджема, уже на клубных площадках. В них участие художников задумывалось как параллельное, не самое очевидное, нелепое, но периодически вываливающееся в основную программу концерта. Таков был, к примеру, фотосет художника Иварса Гравлейса (*vj bordel*), музыкальный перформанс от другого деятеля изобразительных искусств, скрывшегося под псевдонимом *Dj Embed*.

Следующую выставку мы назвали «Бэкстейдж», как закулисную возню перед мероприятием, и на ней распространялись флаеры на музыкальный параджем № 3. На «Бэкстейдже» был представлен мой перформанс «Бар», во время которого гостям разливали алкогольные напитки *for free*. Это нарушало традицию формального отделения фуршета от выставочного события: люди самостоятельно выбирают напитки, после чего возвращаются к осмотру работ и общению. Здесь же зрители стояли возле импровизированного бара из картонных коробок, напоминающих баррикады, где я исполняла функции бармена, наливая всем желающим. У бара образовалась очередь из зрителей, за разливанием и распитием напитков происходило обсуждение выставки и прочих текущих новостей.

Среди участников, давших свои работы для оформления бара, были два андеграундных музыкальных коллектива — «Ленина Пакет» и «Панк-фракция красных бригад». На французском лейбле «Dickheadman records» вышла их совместная сплит-кассета, в оформлении которой принимали участие я и Света Шуваева. Этот релиз также является частью общего параджема, а его презентация состоялась в галерее «Светлана» на открытии моей выставки «Мини-бар»: во встроенном шкафу в квартире Светы Шуваевой был устроен мини-бар, где алкоголь предлагался исключительно в крошечных бутылочках, а презентация проходила через мини-аудиосистему — наушники MP3-плеера. Также выступали музыканты «Ленина Пакет», Андрей Жильцов («The Cold Dicks/Журналист из Фурфура»). Данное мероприятие можно считать музыкальным параджем № 3 с половиной.

«ХаХаха party» № 2 — часть параджем-движения, на которой мы работали на нехарактерных, не предназначенных для выступлений площадках. Акция проводилась как альтернатива «Пикнику Афиши-2014», музыкальному мероприятию развлекательного формата, и позиционировалась как вторая часть несостоявшегося в 2010 году фестиваля в Санкт-Петербурге (среди участников «Ленина Пакет» и еще несколько коллективов). Таким образом подчеркивались виртуальность, подвешенность, невещественность событий в обоих случаях: первая «ХаХаха party» существует только в виде флаера, то есть афиши, вторая «ХаХаха party» должна быть помимо и вместо «Афиши».

Инсайдерами журнала «Афиша» было запланировано секретное выступление на его офисной площадке во время всемирной трансляции во время проведения «Пикника». Но в последний момент, когда уже сделали задник для выступления и наладили канал видеотрансляции, «ХаХаха-операция» не состоялась по не зависящим от участников обстоятельствам.

Музыкальный параджем

В итоге вместо концерта в офисе издания прошло двухчастное видеовыступление на альтернативных площадках с онлайн-трансляцией для всех желающих. Выступали Артем Галкин, «Ленина Пакет», «Дезодорант на помойке», Ефрем, Капюшониха, Масленок, Бочан, Артем Анипко. Сначала действие происходило в моей квартире, затем все участники переместились на трамвае в мастерскую на Буракова, 27, и провели там заключительную часть вечеринки. Так состоялись концерты нескольких коллективов, которые, как и в случае с первым «ХаХаха party», было невозможно посетить. Во втором «ХаХаха party» завеса хоть и была открыта, но зритель мог только подглядывать за происходящим.

В будущем на «Dickheadman records» планируется еще один релиз (в этот раз пластинка), продолжающий общую линию параджемов.

-
- 1 The Cold Dicks. Музыкальный параджем №2. 2014
 - 2 Александра Галкина. Афиша «Музыкальный параджем №3». 2014
 - 3 Vj Bordel. Музыкальный параджем №2. 2014
 - 4 Ленина пакет. Музыкальный параджем №2. 2014
 - 5 Ленина пакет. Музыкальный параджем. 2014



1 2

3 4

5



Фото: Евгения Зубченко, Света Шуваева, Иварс Гравлейс, Евгений Уваровский

В О К Р У Г К В А Д Р А Т А



РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ
МАКАУИ ВАРДАНИ, ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

ВОКРУГ КВАДРАТА

или в ожидании героя

Участники проекта: Юрий Андрухов, Константин Звездометов, Зураб Церетели, Александр Панкратов, Нерсис Александров, Сергей Шутов, Андрей Бельмо, Николетта Худимо, «Мещанин», «Синий Носик», Андрей Нартов, Сергей Давид, Илона Малкина, Вячеслав Назарчук, Леонид Ткачов, Нерсис Александров и др.

Кураторы проекта: Николетта Худимо + Евгений Семенов

10 ноября - **17** декабря **2015** года

Выставка открыта для посещения с 10 ноября до 17 декабря 2015 года



ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ
+7 (495) 637 2569, +7 (495) 637 4771, www.laf.ru, t.me/laf_ru
Пречистенка улица, д.19, ст.м. Никольская, Парк культуры
режим работы: вт-пт, сб-вс - 12:00-20:00, пн - 12:00-22:00



Ксения Макаренко

Олег Котельников (р. 1958) — петербургский художник, поэт, музыкант и мультипликатор. В 1982 году Тимур Новиков, Иван Сотников, Евгений Козлов и их друзья Олег Котельников и Кирилл Хазанович объединились в сообщество «Новых художников», которое стало символом революционных изменений эпохи перестройки. Тимур Новиков (1958–2002), «председатель Земного шара», был вдохновителем и предводителем этого движения. К объединению можно было присоединиться вне зависимости от умения рисовать, наличия красок, кисточек, холстов и прочих утвердившихся атрибутов художника. За семь лет существования объединение породило целую плеяду авангардистов нового поколения и стало своеобразным символом свободы.

В творчестве группы в полную силу использовалось понятие «всечество» и другие характерные маркеры 1910–1920-х годов, присущие русскому авангарду. Одной из основополагающих тенденций их деятельности была «дикость» (непричастность к европейской культуре) или «первобытный хаос». Олег Котельников, испытавший в свое время влияние Бориса Кошелохова, стал в группе воплощением «дикости». Однако если Кошелохов делал упор на цвет, то Олег утверждал свободу творческого выбора художника.

Платон Петров относится к молодому поколению петербургских художников. Будучи выпускником института им. И.Е. Репина, Платон не превратился в раба натурального рисунка и цветовых градаций. В его работах заметны реминисценции кубизма и супрематизма, элементы дизайна, минимализма, геометризма. Сотрудничество с Олегом Котельниковым открыло молодому живописцу мир экспрессивных выразительных средств, близких к ритуальным актам шаманов.

Творческий тандем Котельникова и Петрова сложился в 2013 году. Процесс создания произведений не ограничивался лишь их участием. Котельников, некогда входивший в объединение «Новые художники», приводил своих друзей Олега Купцова и Юрия Циркуля, которые также активно погружались в «коллективное бессознательное» творчество.

Корпус работ «Коллаживопись» (Платон Петров называет их «не серией, а новым измом») — итог этого сотрудничества. «В процессе этой коллаборации был придуман термин “оживляж”, когда в картину любым способом привносили неожиданный акцент: либо приклеив на нее что-нибудь, либо выплеснув на нее краску, либо, окунув руку в краску, делали отпечаток руки на холсте» (Платон Петров).

Свои живописные тотемы художники рисовали на полу, следуя приему Джексона Поллока. Основой их стилистики был абстрактный экспрессионизм, который в начале 1950-х, как и предшествующий ему сюрреализм, знаменовал «освобождение» искусства от логических законов разума в пользу спонтанного выражения внутреннего мира художника. К установкам абстрактного экспрессионизма Петров и Котельников приспосабливают условную фигуративность, необходимую им для рефлексии на актуальные события современности — темы Украины, Сочинской Олимпиады или иронической гиперболизации окружающего мира.

Например, коллажная картина «Фея» (П. Петров, Е. Бызова. Коллаживопись, 2014, 100x80) — саркастическое высказывание по поводу глянцево-розовой мечты девочек XXI века. Фея-жаба в короне, с накладными ресницами и накаченными силиконом губами окружена типичными атрибутами детского и женского «счастья». «Жертва моды» становится образцом, с которого юные барышни берут пример. «Хочется посмеяться над этим, потому что это выглядит, словно обезумевшая жаба хочет быть феей» (Платон Петров).

Художники используют продукцию поп-культуры, фото из модных «глянцевых» журналов, обращаются к иконографии комиксов, компьютерных игр. Яркие, грубые, гротескные образы их коллаживописи отражают трешмифологию современности.

За простыми по форме высказываниями стоит своя философия. Платон Петров в одном из интервью сказал: «Искусство, которым я занимаюсь, интеллектуальное, искусство элиты. Я себя считаю думающим художником».

Коллаживопись Котельникова и Петрова

Мифотворческие интенции Котельникова и Петрова с очевидностью проясняет их обращение к классическим древнегреческим сюжетам, в которых боги фигурируют в качестве медийных персонажей. На картине «Похищение Европы» (О. Котельников, П. Петров, 2015, 110x65) прекрасный бык Зевс представлен как звероподобное, пятнистое существо с окрасом в виде леопардового принта, Европа (дочь финикийского царя Агенора) трансформировалась в обнаженную «жертву моды» с косметической маской на лице. А на картине «Афина» (О. Котельников, П. Петров, 2015, коллаживопись, 105x71) изображена монстроподобная девушка, тело героини-богини выкрашено в красный цвет. Так художники позиционируют себя создателями нового революционного направления в искусстве.

Платон Петров,
Елена Бызова, Екатерина
Садовски. «Нет времени»
13 ноября — 29 ноября 2015 года.
Фонд В. Смирнова
и К. Сорокина



Олег Котельников, Платон Петров. Похищение Европы., 2015. Холст, масло

— ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

— МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

— ЕВРЕЙСКИЙ
МУЗЕЙ И ЦЕНТР
ТОЛЕРАНТНОСТИ

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ
ПРОЕКТ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТА
ВИКТОР МИЗИАНО

УДЕЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ

27 НОЯБРЯ 2015 —
31 ЯНВАРЯ 2016

ГРАНИЦЫ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ,
НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ,
НАДЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ,
ИНОЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

СЕССИЯ

I



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

— ВЫСТАВКА
«ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО»

26 11 2015 — 31 1 2016

ГЦСИ

КУРАТОР: ВИКТОР МИЗИАНО

ХУДОЖНИКИ:

АЛЕКСАНДР ЖОЛИ (ШВЕЙЦАРИЯ)
КРИСТИАНА ЛЕР (ГЕРМАНИЯ)
ЭЛИЗАБЕТТА ДИ МАДЖО (ИТАЛИЯ)
АЛМАГУЛЬ МЕНЛИБАЕВА (КАЗАХСТАН)
ВАДИМ ФИШКИН (СЛОВЕНИЯ, РОССИЯ)
КЭТИ ХОЛЬТЕН (ИРЛАНДИЯ)
АТТИЛА ЧЕРГЕ (ВЕНГРИЯ)

0+

— СИМПОЗИУМ
«ГРАНИЦЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО»

27 11 2015 и 28 11 2015

ГЦСИ

МОДЕРАТОРЫ:
МАДИНА ТЛОСТАНОВА,
ДМИТРИЙ БУЛАТОВ

18+

— ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА
12 2015 — 1 2016

ГЦСИ

УЧАСТНИКИ:

РОДЖЕР БЮРГЕЛЬ (ШВЕЙЦАРИЯ)
СТИВ КУРЦ (США), КЛЕР ПЕНТЕКОСТ (США)
КОНСТАНТИН ИВАНОВ (РОССИЯ)
ЕКАТЕРИНА ОЖЕГОВА (РОССИЯ)
КАРИНА КАРАЕВА (РОССИЯ)
КРИСТОФ БРУННЕР (ШВЕЙЦАРИЯ, ГЕРМАНИЯ)

18+

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
МОСКВА, УЛ. ЗООЛОГИЧЕСКАЯ, Д. 13, СТР. 2
+7 (499) 254-06-74 / NCCA.RU

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА ГЦСИ

И
М
О
М
А
И

Еврейский
музей
«центр толерантности»

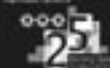
НОКА
LUXEMBURG
STIFTUNG



GOETHE
INSTITUT prchelvetia



INSTITUT
FRANÇAIS



Елена Богатырева

Выставка «От утопии к игре» продолжает знакомить самарского зрителя с отечественным искусством XX века, музейная коллекция которого значительно пополнилась за счет работ московских и питерских художников послевоенного времени, таких как Юрий Злотников, Элий Белютин, Анатолий Зверев, Леонид Соков, а также представителей актуального искусства: Валерия Кошлякова, Александра Виноградова, Владимира Дубосарского, Константина Звездочетова. Работы поступали в музей в разное время в качестве даров художников или их наследников, а также пожертвований крупных владельцев. Впервые в Самаре демонстрируются живописные и графические произведения Элия Белютина, подаренные вдовой художника Ниной Молевой после его смерти в 2012 году. Работы Леонида Сокова поступили в музей в 1995 году из коллекции Инкомбанка. Большой вклад в пополнение коллекции внесла галерея «Северная столица». Работы Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, Константина Звездочетова, Сергея Браткова и Валерия Кошлякова поступили в музей как дары Венецианской биеннале 2003 года и демонстрировались в музее единственный раз в 2004 году.

По замыслу директора музея Галины Рябчук представленные на выставке произведения должны составить постоянную экспозицию музея. Компоную работы в соответствии с ретроспективой художественных процессов в отечественном искусстве XX века, которые по-разному интерпретируются специалистами, музей делает акцент на художественных тенденциях, определяющих отечественное искусство со времен «оттепели» до начала XXI века, а также предлагает свою рубрику, исходя из специфики коллекции. Автор концепции выставки Константин Зацепин сгруппировал работы в четыре тематических блока.

Первый блок «Наследники русского авангарда» представляет «творчество практиков и теоретиков беспредметного искусства Элия Белютина и Юрия Злотникова, а также экспрессиониста Анатолия Зверева. Каждый из этих авторов может считаться героем-одиночкой, одержимым гением, носителем сверхидеи по изменению мира через создание радикально нового художественного языка, наследуя пафос русского авангарда начала XX века. По завершении эпохи социалистического реализма именно эти художники подняли забытое знамя авангарда и получили статус преемников прерванной традиции. Вторая линия «Соц-арт» представлена в экспозиции двумя крупноформатными полотнами Леонида Сокова, «одного из ключевых представителей жанра соц-арта — иронической ветви московского концептуализма, подвергавшей деконструкции “мертвый” язык социалистического реализма, помещая его символы и мотивы в новые контексты». Третий блок «Петербургская линия» включает большое количество авторов из Ленинграда-Петербурга, «объединяемых общим объектом подражания — европейским модернизмом». Это, по мнению куратора, «гораздо более традиционная линия искусства, нежели его московские аналоги того же времени. Главным для авторов-петербуржцев было и по сей день остается выражение художественной индивидуальности». Наконец, четвертый блок «Постконцептуальная живопись» состоит из работ Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, Константина Звездочетова и Валерия Кошлякова, чье становление пришлось на 1990–2000-е годы. «Творчество этих авторов знаменует обращение к живописи на новом витке после долгого периода, в течение которого считалось, что традиционная картина “мертва”. Это живопись “после смерти живописи” занята дальнейшими поисками выразительных возможностей картины как медиума сквозь призму иронической дистанции».

Обращение к искусству послевоенного авангарда, находившемуся долгое время в тени официальной культуры, как и реконструкция его истории, важны для понимания современных процессов в искусстве. И хотя метод концептуальной ретроспективы здесь наиболее предпочтителен, у данной коллекции есть свои ограничения, которые не позволяют увидеть разброс поисков и экспериментов в искусстве XX века. Особенности Мраморного зала музея препятствуют трансформированию пространства

в соответствии с атмосферой искусства этого периода, потому работы представлены в основном в формате классической экспозиции. Однако ограничения имеют и положительный эффект, они вынуждают сфокусироваться на анализе произошедших в искусстве живописных трансформаций. Безусловно, выставке требуется более основательная искусствоведческая транскрипция, утопия — слишком обобщенная метафора революций в искусстве XX века, которые, что-то провозглашая, что-то отвергая, что-то актуализируя, предъявили на исходе века уже не грезу идеального будущего, но его многомерные художественные модели. Отвергая художественные утопии, послевоенное отечественное искусство новыми средствами инициировало проект строительства возрожденного (силами искусства) человечества. И хотя оно, безусловно, шло вослед отечественному и западному авангарду начала века, утверждало свободу искусства, его возможность преодолевать любые ограничения времени и пространства, стремилось вывести художественное сознание за пределы нормативности, само искусство осуществлялось в культурном и социальном контексте, уже не расположенном к новациям. Можно вспомнить и факты запрещения нового искусства в СССР, и споры тех лет об искусстве, об исчерпанности живописи... В качестве размышления и ответа художника можно вспомнить многое. И теорию всеобщей контактности Элия Белютина, трактующую искусство как главное средство духовной компенсации в конфликте человека с окружающей средой. И жизнь на грани мифа Анатолия Зверева, включающего зрителя в атмосферу артистической раскрепощенности творца. И переоткрытие Валерием Кошляковым смысла живописи в вечных схемах и конструкциях формы. И метод незавершенности Юрия Злотникова, искусство которого настроено на анализ ситуации и опровержение начального постулата... Споры о смыслах и назначении искусства не завершены и по сей день. Парадокс размещения искусства, которое стремилось к большим зрительским массам, в стенах камерной музейной экспозиции можно расценивать и как демонстрацию утопии его замысла, состоящего в том, чтобы совпасть с границами мира (не искусства) и жизни.

Наличие на выставке вместе с указанными произведениями работ Леонида Сокова, вскрывающих карнавальную подоплеку идеологии, или работ Константина Звездочетова, Александра Виноградова и Владимира Дубосарского, занимающих ироническую дистанцию к своим предшественникам, делает экспозицию не только внутренне полемичной, но и своего рода эстетической пропедевтикой, помогает зрителю оценить герменевтические горизонты своей художественной компетенции. Сосуществование различных языков искусства в одном художественном пространстве можно читать одновременно и как восполнение истории искусства, и как своеобразное ироническое обнуление его очередного «исторического результата». Здесь возникает вопрос о перспективах неосуществленных альтернатив в культуре «после» модернизма, когда возможна «игра в любое», все и ничего, когда неопределенность будущего искусства, равно как и общества, становится значимым фактором свободы и ограничения власти художественных стратегий, новых и старых, не позволяя ни одной из них замкнуть возникающее здесь «общее необщее» художественное пространство, форматировать его для себя, выступив в качестве метадискурса.

Готов ли сегодня отечественный музей стать открытым пространством, способным выстраивать диалог внутри искусства и искусства с обществом, покажет будущее.



**«От утопии к игре.
Классики российского
андеграунда
в коллекции СОХМ».
Самарский областной
художественный музей.
9 июля – 30 августа
2015 года**

1 2 Виды экспозиции. Фото: Константин Зацепин

1

2



«Обыкновенные мученицы».
18 июня – 2 июля 2015 года.
Центр «Красный»



Выставка, организованная куратором и художницей Ильмирой Болотян, была посвящена насилию, коренящемуся в гендерном порядке, когда привычное разделение людей на мужчин и женщин оказывается фундаментом социального угнетения и формирования властных отношений.

При входе зрителя встречала картина Варвары Терещенко «Girls», изображавшая в экспрессионистском стиле женщин разных эпох, подвергавшихся насилию. Жертвы «охоты на ведьм», молодые девушки на оккупированных территориях, недавние случаи убийств, имеющих гендерную подоплеку, которую принято не замечать, списывая происходящее на ужасы войны, темноту Средневековья или «привычный порядок», в котором жертва всегда виновата — «сама спровоцировала» агрессора. Терещенко представила и другую работу — «Это теперь твое истинное лицо», портрет журналистки Анны Жавнерович, избитой своим другом. Потерпевшая добилась через суд наказания обидчика. Графическая история Натальи Петровой «Личное пространство» автобиографична. Петрова, изучавшая корейский язык, отправилась на стажировку в Корею, где познакомилась с парнем. Во время очередной их встречи художница оказалась пленницей: юноша не выпускал ее из дома. Чтобы справиться с напряжением, Петрова вела дневник, где фиксировала свои мысли и переживания. Важные смыслы привносит в выставку и перформанс Алес Кочевник «Спортивная страна — здоровая Россия!», несанкционированно состоявшийся на Красной площади: художница в балетном трико исполнила танец с венками и лентами, «украшенными» слоганами против оптимизации системы здравоохранения, приведшей к закрытию ряда московских больниц. Работы художницы напоминают, что угнетение не бывает локальным, и давление, оказываемое властью в определенном сегменте социума, охватывает всю жизнь целиком.

Шифра Каждан
для спектакля «Слон».
Июнь 2015 года.
Спеццех завода «Кристалл»



Эта выставка прошла незамеченной художественным сообществом. Не в последнюю очередь потому, что просто не анонсировалась как выставка. Проект художницы Шифры Каждан создавался как декорации к спектаклю «Слон» режиссера Андрея Стадника, который летом этого года прошел на заводе «Кристалл». Сложно описать проект в отрыве от постановки. Любопытно, однако, что работа, если помыслить ее как инсталляцию, на первый взгляд плохо вписывается и даже ускользает от структур конвенционального языка. То, что сделала Каждан, не представляет собой формально целостного пространственного высказывания: огромные куски мешковины сменяются деталями одежды, поднятыми на шестах высоко над полом, за ними следует старый советский ковер, а позади виднеется шкаф с плакатом «Do what thou wilt» («Делай, что желаешь»). За этим набором, казалось бы, не связанных каким-либо сюжетом вещей скрывается сложная история взаимодействия художницы с режиссером и театральным коллективом, с которыми ей выпало работать. Для Каждан эта встреча оказалась своеобразным «столкновением миров», компромиссом между правилами различных художественных систем и поиском «золотой середины», отчасти комфортной, но чреватой отказом от устоявшихся представлений. На мешковине, свисающей с потолка, вышиты отдельные слова и фразы: «часть», «не знаю», фрагменты диалогов Каждан и Стадника, в которых нередко обозначались их разногласия. Позиции участников этого диалога не всегда поддаются эксплицированию. Не только потому, что различаются их художественный язык или системы ценностей, но и потому, что некоторые вещи не принято проговаривать вслух. В своих новых работах Шифра Каждан все чаще обращается к проблемам гендера (отсюда и присутствие одежды — она всегда гендерно маркирована). Некоторый ракурс этой темы в обществе табуирован, говорить на иные темы можно лишь намеками, недомолвками, на середине оборванными фразами. Художница говорит о необходимости «выйти из чулана» (шкаф, присутствующий в инсталляции, напоминает о метафоре, предложенной Ив Кософски-Сэдзвик), начать, наконец, жить открыто — «как желаешь».

Анастасия Вепрева.
«Она потерялась».
9 июня – 10 июля 2015 года.
Площадка молодого искусства «Старт»



Основу экспозиции составили черно-белые графические листы с изображением покореженной, ржавеющей военной техники. Сложно сказать, отчего эта техника пришла в такое состояние. Подорвались ли эти танки, вездеходы и БТРы на mine, участвовала ли эта техника в войне или она заброшена в пустынный пейзаже уже в течение долгих лет. В самом конце зала Вепрева разместила вымышленную карту локаций по всему миру, где удалось обнаружить такие же заброшенные военные «останки». Специально для выставки художница написала текст, повествующий о возможности субъективного освобождения железных машин и необходимости покончить с их использованием агрессорами во имя агрессии. Военная техника сегодня и впрямь обречена «молчать». За каждым ее движением, поворотом рычага или новым залпом, вероятно, скрываются ужасающие подробности боевых действий, которые ведутся по чьему-то приказу и в чьих-то интересах. О политике, которая подпитывается войной, часто не обозначаемой напрямую, но замаскированной в официальном языке. О человеке, который до наступления «смерти» машины сидел за пультом ее управления и мог выбирать, кому из находящихся под его прицелом умереть первым, но не мог выбирать собственной смерти. О моментах расхождения: внутри политических коллизий, которые могли бы предотвратить войну, при планировании боевой операции, при решении о персональном восприятии и сопротивлении происходящему. Всех тех «сослагательных наклонениях», которым отказано в праве на существование, но реализация которых повлияла бы на облик нынешней реальности. Техника не может раскрыть собственную «формальную» идентичность, ведь официальное признание ее «своей» одной из сторон конфликта может повлечь непоправимые и разрушительные последствия. Техника должна произвести мгновенный разрушительный эффект, зафиксировав новое состояние мира, переопределив его конфигурацию насилия и власти. И тут же исчезнуть, не попадаясь на глаза, не становиться «скелетом в шкафу», напоминающим о решениях, которые принято оправдывать их неизбежностью, но можно было и не принимать.

«Быт/ие».

4 июля 2015 года. Частная квартира в районе станции метро «Таганская»



Последнее десятилетие богато на квартирные выставки, artist run spaces (площадки, организованные художниками), функционирующие параллельно с крупными институциями искусства. Новый бум «квартирников» еще предстоит осмыслить. Возможно, он связан с тем, что институции переживают сейчас не лучшие времена: финансирование сокращается, частная инициатива слабеет, общественная атмосфера современному искусству не благоприятствует. Самоорганизация художников позволяет им реализовать проекты без оглядки на внешние обстоятельства и «не стоять в очереди» в ожидании возможности включиться в налаженный процесс. Квартирная выставка «Быт/ие» была организована художником Денисом Семеновым. В беспорядочной обстановке частного жилища не все работы легко было идентифицировать, что придавало событию колоритную атмосферу расслабленности. Кухню занимала работа Серафимы А.С.: художница густо оплела пространство красными нитями. Интересный проект представил Александр Буда(ев), заполнивший ванну предметами одежды. Сверху он поместил свой автопортрет и рассыпал вокруг упаковки с лекарствами. На все это из душа лилась вода, и целлофановая занавеска с авторским текстом описывала переживание боли. Сам Семенов показал парафраз звездочетовского «Романа-холодильника»: на полках холодильной камеры расставил книги, от модных изданий по «креативности» до «Введения в марксистскую теорию». Квартира — пространство личное, интимное, и на время выставки оно лишилось своей приватности. Но авторы перечисленных работ не отказывались от «интимных» высказываний. Во многих вещах сквозили ноты нескрываемого физиологизма, а частное и общественное переживалось с одинаковым ощущением «оголенного нерва». Даже политические темы интерпретировались через анатомию. Интимное и «слишком человеческое» не пряталось от посторонних глаз. Субъективное здесь было отправной точкой высказывания.

Елена Аносова. «Отделение».

27 мая – 4 июня 2015 года. Галерея «Red Square»



Выставка фотографа Елены Аносовой стала третьей и заключительной в пространстве «Red Square», некоммерческой галереи, основанной на собственные средства Марией Дудко и Натальей Протасеней на территории Электрозвода. Елена Аносова представила серию фотографий, снятых в женской исправительной колонии. Проект уже снискал автору известность: в 2015 году Аносова победила в конкурсе имени фотожурналиста Андрея Стенина. Художница проработала в колонии около месяца. Своим персонажам она предлагала сняться в антураже, наиболее комфортном для них. Аносова как будто подносит к области «нормального» стекло заднего вида, напоминая о том, что было вытеснено из ее рядов и находится за стеной, обнесенной колючей проволокой, за которой художница снимала свои портреты, героини которых выглядят безмятежными, а антураж вокруг них имитирует спокойствие домашних интерьеров. Как будто для этих женщин и не происходило никакого «отделения». Портреты героини Аносовой передают градацию изменений женских лиц в местах заключения. Моложавые, с живым выражением лица становятся огрубевшими, с жесткими чертами и тяжелым взглядом. Некоторые героини сняты парами — так, как они и живут в тюрьме. Образование пар не приветствуется администрацией, но и не пресекается, если женщины соблюдают «секретность» или ее видимость. Очевидно, что социология неформальных отношений в мужских тюрьмах была бы совершенно иной. Причины подобного еще предстоит изучить, равно как и гендерную подоплеку «состава преступлений», за которые осуждены многие женщины. Попытки защитить себя в случае угрозы насилия часто квалифицируются как превышение допустимой самообороны, в результате чего жертва преступного действия в глазах общества сама становится преступницей. Художница пытается донести мысль, что тюрьма — это не задворки общества и не его низы, а порождение исторически сложившегося социального порядка, неотъемлемая его часть, функционирующая по собственным законам, способным ужаснуть пришедшего на выставку обычного зрителя. «Социальный низ» оказывается отражением общественной иерархии.

Антонина Баеве́р.

«Золотые слова».
9 июня – 6 сентября 2015 года.
Московский музей современного искусства.
Куратор Роман Минаев

Одна из выставок, которую в качестве куратора Антонина Баеве́р организовала в московской галерее «Триумф», называлась «Москва. Барокко». Исторически стиль барокко отражал могущество аристократии, был синонимом роскоши и одновременно зеркалом Контрреформации, приведшей к укреплению влияния церкви. «Московское барокко» Баеве́р стало метафорой «золотых 2000-х», напитанных деньгами и одновременно реалиями «лихих 90-х», герои которых, остепенившись, постепенно обзавелись культурными амбициями. «Барочными» отголосками на выставке в ММОМА служат абстрактные холсты ярких цветов, весьма нехитрые и откровенно китчевые по исполнению. Поверх каждого висит цепочка с гигантского размера подвеской из витых букв, складывающихся в слово «дерьмо» на нескольких европейских языках. «Московское барокко» сегодняшнего образца приблизилось к собственным пределам, стремительно превращаясь в саморазоблачительную пародию. Китч становится единственно возможным языком репрезентации образов, которые в массмедиа обнаруживают свою внутреннюю пустоту, глубокую провинциальность идеологии, аляповатость облика. Так и холсты Баеве́р, чья эстетика, тем не менее, имеет своего почитателя. Их «трешевость» — не только внешняя форма эпохи, но и зеркало социального порядка, который их породил. Художница также показала на выставке фильм «Золотые косы». Под саундтрек с одноименной поп-песней на экране демонстрировалось динамичное видео с молодыми людьми, которых стригут наголо. Видео перемежались с фотографиями со сценами из армейской жизни. Их залихватское веселье парадоксально ассоциируется с насилием. Элитизм «гегемонной мужественности» (термин социолога Рейвин Коннелл) вполне может стать оборотной стороной безвкусицы, которой по душе живописные shit, scheisse и merde. Но стрижка волос в фильме Баеве́р происходит не только в стенах призывных пунктов, но и в модных парикмахерских салонах или просто в московском дворе, где парни решили «поприкалываться» и забрить друг друга виски. Обривание наголо имеет кинематографический прототип — известные кадры из фильма «Волосы» (1979), героя которого, молодого человека из коммуны хиппи, призывают на войну во Вьетнам и в одном из эпизодов принуждают расстаться с шевелюрой. Антивоенный пафос старого кино Баеве́р сопрягает с размышлениями о сегодняшней массовой культуре, индустрии потребления, насильственном порядке, растворенном в повседневности, проблемах гендерного характера (для мужчин считается нормой если не брить голову, то стричься коротко, а для женщин, как напоминает саундтрек к видео, «беречь свои золотые косы»). Фильм состоит из нескольких семантических словес. В работе и на выставке в целом они намечаются контурно. Баеве́р обнаруживает целые кластеры «беспокойств». И они, без сомнений, еще ожидают тщательного анализа.

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТР

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (969) 123-72-04



Электронную версию журнала и архив прошлых номеров смотрите и читайте на сайте музея: www.di.mmoma.ru
Журнал «Диалог искусств» в социальных сетях:
www.facebook.com/dimmoma
www.instagram.com/di_mmoma

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25
Ермолаевский пер., 17
Гоголевский бул., 10
Тверской бул., 9
www.mmoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

Книжный магазин
Центра современной культуры «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького.
Тел. (495) 645-05-21. www.garageccc.com

МАММ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16. Тел. (495) 637-11-55
www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2
www.ncsa.ru

Магазин «КультТовары»
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ)
Тел. (495) 657-99-22

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)
Тел. (499) 251-65-27
www.respublica.ru

Книжный магазин «Гоголь Books»
Казакова, 8, в фойе Гоголь-центра, 1-й этаж
Тел. (925) 468-02-30

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. www.monitorbox.ru

Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник»
Ленинградское ш., 92/1; Фадеева, 6
Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
(ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82
www.peredvizhnik.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

«Масорет». Еврейский музей
и центр толерантности
Образова, 11, стр. 1а. Тел. (495) 645-05-50
www.jewish-museum.ru

Фонд культуры «Екатерина»
Кузнецкий Мост, 21/5. Тел. (495) 621-55-22
www.ekaterina-foundation.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел. (495) 912-39-29
Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasnykarandash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

Книжный интернет-магазин Libroroom
Тел. (495) 970-24-55. www.libroroom.ru

Галерея «WeART»
Николина Гора
Рублево-Успенское ш., 23-й км
Проспект Шмидта, влад. 1
Тел. (495) 783-12-45
www.facebook.com/WeArt.ru

Книжный магазин «Циолковский»
Пятницкий пер. д. 8
Тел. (495) 749-57-21
www.primuzee.ru

Книжный магазин «Фаланстер»
Малый Гнезниковский пер., 1, стр. 6
Тел. (495) 926-30-42
«Фаланстер на Винзаводе»
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
www.falanster.ru

Book Shop в институте «Стрелка»
Берсеневская наб., 14, стр. 5А

Галерея на Шаболовке
Серпуховской Вал, 24, корп. 2
Тел. (495) 954-30-09

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Музей и галереи современного искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09
www.erarta.com

Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90
www.novymuseum.ru

Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37
www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор»
Литовский просп., 74,
Лофт-проект «Этажи»

ЕКАТЕРИНБУРГ

Ural Vision Gallery
Шейнкмана, 10
Тел. (343) 377-77-50
www.uralvisiongallery.com

САМАРА

Галерея «Виктория»
М. Горького, 125 / Некрасовская, 2
Тел. (846) 277-89-12
www.gallery-victoria.ru

САРАТОВ

Студия графического дизайна MUSE
Волжская ул. 28, 5-й этаж, офис 3
www.musedesign.ru

УФА

Музей современного искусства
им. Наиля Латфуллина
К. Маркса, 32–27. Тел. (347) 250-80-77

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ

Объединенный каталог
«Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог
«Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ

Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08
www.periodicals.ru

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

© ДИ. Все права защищены