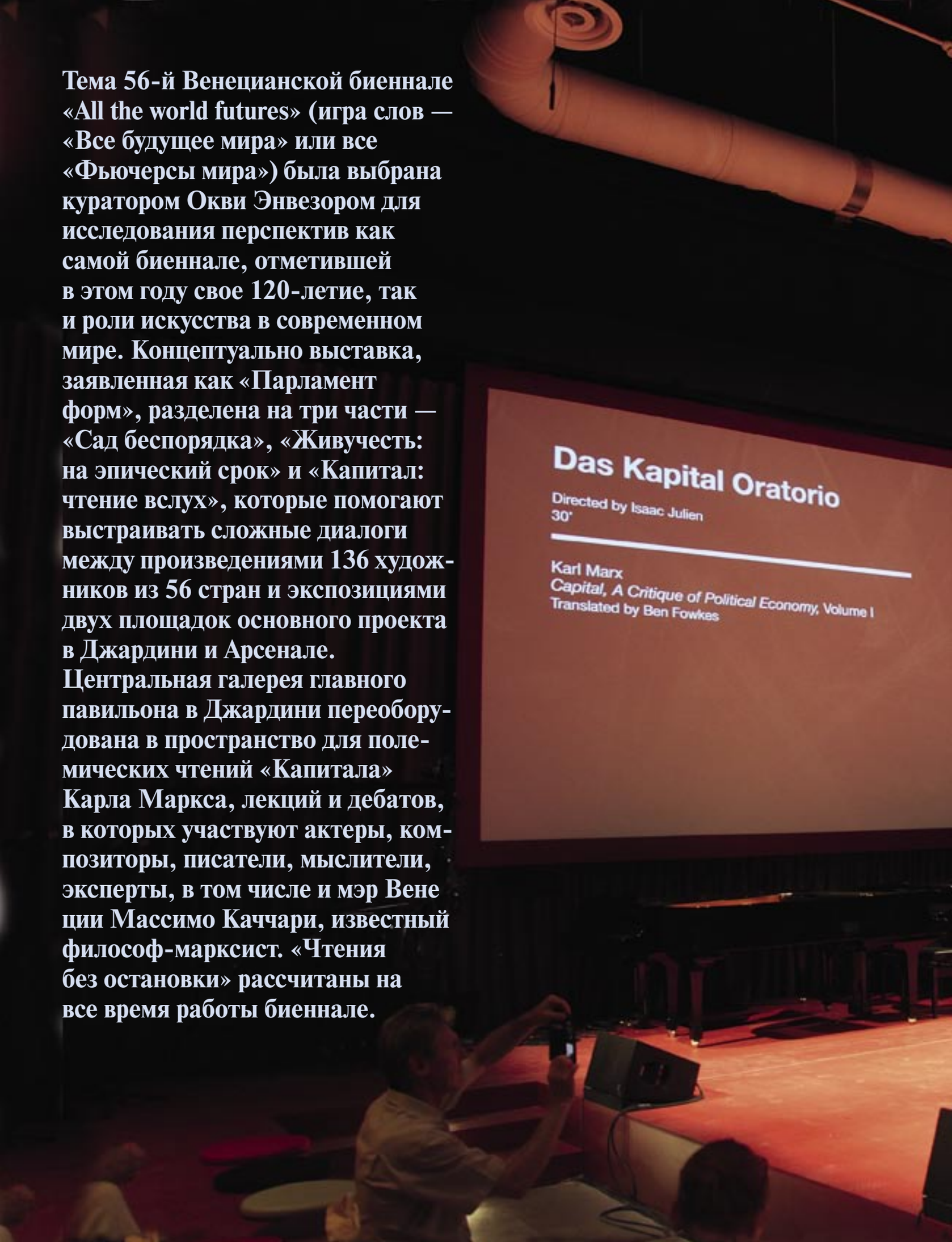
Тема 56-й Венецианской биеннале «All the world futures» (игра слов — «Все будущее мира» или все «Фьючерсы мира») была выбрана куратором Окви Энвезором для исследования перспектив как самой биеннале, отметившей в этом году свое 120-летие, так и роли искусства в современном мире. Концептуально выставка, заявленная как «Парламент форм», разделена на три части — «Сад беспорядка», «Живучесть: на эпический срок» и «Капитал: чтение вслух», которые помогают выстраивать сложные диалоги между произведениями 136 художников из 56 стран и экспозициями двух площадок основного проекта в Джардини и Арсенале. Центральная галерея главного павильона в Джардини переоборудована в пространство для полемических чтений «Капитала» Карла Маркса, лекций и дебатов, в которых участвуют актеры, композиторы, писатели, мыслители, эксперты, в том числе и мэр Венеции Массимо Каччари, известный философ-марксист. «Чтения без остановки» рассчитаны на все время работы биеннале.



ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
Выпускающий редактор номера
Ирина Сосновская
Дизайн
Юрий Сурков
Ответственный секретарь
Татьяна Пилия
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 (499) 230-02-16
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

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

ММОМА
первого заместителя директора
Манану Попову
заместителя директора
Людмилу Андрееву
начальника отдела развития
Киру Церетели
главного хранителя
Елену Насонову
главного специалиста
по координации музейных программ
Нину Субботину
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
завотделом выставок
Алексея Новоселова
завотделом PR
Александра Тихонова
начальника планового отдела
Бэлла Пархацкая
коменданта
Людмилу Антошину

На обложке: Группа Recycle. Enlightener 4. 2014. Пластик, лайтбокс

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 30.07.2015

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

15

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

МУЗЕЙ С ПРЕДСКАЗАНИЯМИ

тематическая экспозиция работ из коллекции ммома по случаю празднования 15-летия

куратор:
василий церетели
кураторская группа:
андрей егоров,
анна арутюнян
архитектура:
form

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

московский музей современного искусства
петровка, 25
+7 495 221 20 80
www.mmoma.ru

16.12.2014 — 06.09.2015 ПЕТРОВКА 25

официальный партнер проекта
SAMSUNG

СОДЕРЖАНИЕ

ГОРОД

6 **Диагональ**

8 **Новое здание музея современного искусства «Гараж»**. Зинаида Стародубцева

18 **«Для меня утопия — это не порядок, а хаос».** Интервью Ирины Кулик с художником Риркритом Тираванийей

20 **Глобальный метрополис.** Андрей Лукин

22 **Дизайн-код города.** Интервью с дизайнером Эркеном Кагаровым

26 **Поверх недозволенного. Баффы.** Марта Яралова

28 **Арт-интервенции в московскую повседневность.** Мари-Анна Абовян

МУЗЕЙ

30 **Пространство логических построений.** Злата Адашевская

38 **Абстрактная элегия.** Фаина Балаховская

42 **Запечатленная память.** Юлия Кульпина

44 **Нить сопричастности.** Ирина Решетникова

46 **Конструкты действительности.** Дарья Камышникова

48 **Долгое прощание.** Юлия Кульпина

50 **Книга художника: перевращение читателя в зрителя.** Ильмира Болотян

ТЕМА

56 **Побочный эффект амнезии.** Лия Адашевская

62 **За гранью привычных форматов.** Интервью с художником и куратором Стасом Шурипой

66 **Очарованные нарративом.** Круглый стол редакции ДИ в ГРМ

70 **Изучаю слышащих.** Интервью Виктора Мизиано с художником Джозефом Григли

73 **Сцены собеседования.** Джозеф Григли

74 **Диалог текста и образа.** Михаил Погарский

ИМЕНА

78 **Владимир Логутов. Запечатленное бездействие.** Злата Адашевская

80 **Предъявлено в художественном пространстве.** Интервью Нели Коржовой с художником Владимиром Логутовым

82 **Евгений Гранильщиков. В ситуации выбора.** Интервью с художником

РАКУРС

90 **На перепутье настоящего.** Наталья Смолянская

96 **Иск к искусству.** Сергей Хачатуров

100 **Факты присутствия.** Юлия Матвеева

ОБЗОРЫ

104 **Утопический токсикоз.** Арсений Штейнер

106 **Пушкин без Пушкина.** Ирина Решетникова

110 **Borderlands.** Сергей Хачатуров

112 **Эйдосы грядущего.** Никита Алексеев

114 **Troppo vero!** Кира Сапгир

118 **Гностические ереси и современное искусство.** Лекция художника Никиты Алексеева и интервью с ним

ПОРТФОЛИО

122 **Социальная фотография «ТАСМЫ».** Владимир Юринов

ХРОНИКА

130 **А есть ли жизнь на Марсе?** Наталья Панкова

132 **Програмный ход ИМХО.** Анастасия Колесникова

133 **Заговорившая «рыба».** Дарья Кумакова

134 **Аутсайдеры между бутиками.** Иван Козлов

138 **Все на остров!** Мария Коблякова

АНОНС

140 **Международная конференция «Современное искусство Востока»**

142 **MMOMAteens**

Авторы номера ДИ-4 (2015)

Адашевская Злата – киновед, арт-критик, методист экскурсионного отдела Московского музея современного искусства

Абовян Мари-Анна – художник

Алексеев Никита – художник, участник группы «Коллективные действия», основатель движения «Апт-арт»

Балаховская Фаина – искусствовед, арт-критик

Болотян Ильмира – кандидат филологических наук, художник, куратор

Григли Джозеф – художник, философ (США)

Камышникова Дарья – куратор, художник, дизайнер, руководитель школы современного искусства «Свободные мастерские» Московского музея современного искусства

Коблякова Мария – продюсер медиаинсталляций в *MediaMead* Studio и студентка *Performance Studies* в *New York University*, стажер журнала «Диалог искусств» (Нью-Йорк – Москва).

Козлов Иван – журналист, арт-критик (Пермь)

Колесникова Анастасия – филолог, театральный драматург, художник, участник группы «REPA», основатель галереи современного искусства ИМХО (Саратов)

Коржова Неля – куратор Ширяевской биеннале современного искусства

Кулик Ирина – доктор литературоведения, арт-критик, культуролог, старший научный сотрудник сектора зарубежного искусства научного отдела Московского музея современного искусства, преподаватель Института проблем современного искусства

Кумакова Дарья – культуролог, ведущий методист Саратовского областного Дома работников искусств

Лукин Андрей – специальный корреспондент журнала «Диалог искусств» (Нью-Йорк, США)

Мизиано Виктор – кандидат искусствоведения, арт-критик, куратор, главный редактор журнала ХЖ

Матвеева Юлия – искусствовед, аспирант кафедры отечественного искусства МГУ, сотрудник Московского музея современного искусства, член АИС

Панкова Наталья – искусствовед, куратор

Погарский Михаил – художник, писатель, куратор

Решетникова Ирина – театровед, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории искусств МГУ им. М.В. Ломоносова, член АИС

Сапгир Кира – писатель, переводчик, журналист, автор эссе об искусстве и литературе (Париж)

Смолянская Наталья – кандидат философских наук, куратор, Ph. D. по философии во Франции (Университет Парижа), доцент Российского государственного гуманитарного университета, преподаватель школы «Свободные мастерские» Московского музея современного искусства

Стародубцева Знаида – искусствовед, историк современного искусства

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

Штейнер Арсений – искусствовед, арт-критик

Юринов Владимир – кандидат философских наук, доцент Института социально-философских наук и массовых коммуникаций Казанского федерального университета

Яралова Марта – студентка факультета истории искусств Российского государственного гуманитарного университета

15
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art
XL
projects
ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ /
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ /
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ / МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА / XL PROJECTS /
ФОНД ВЛАДИСЛАВА
МАМЫШЕВА-МОНРО
АРХИВ
М
ПЕРСОНАЛЬНАЯ
ВЫСТАВКА
ВЛАДИСЛАВА
МАМЫШЕВА-МОНРО
18+
ГОГОЛЕВСКИЙ 10
18.06 — 23.08.2015
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
ГОГОЛЕВСКИЙ БУЛЬВАР, 10
+7 495 231 36 60
WWW.MMOMA.RU

Интермузей-2015

Международный фестиваль «Интермузей» (организаторы Министерство культуры РФ и РОСИЗО) проходил с 11 по 15 июня в ЦВЗ «Манеж». Впервые проводился отбор участников, в Москве представили свои проекты 232 музея из 286 желающих. В этом году в центре внимания фестиваля были региональные музеи, юбилеи — 70-летие Победы в Великой Отечественной войне и 175 лет со дня рождения Чайковского, а также тот факт, что нынешний год объявлен Годом литературы.
Гран-при фестиваля получил историко-культурный комплекс «Вятское» за реализацию потенциала культурного наследия в развитии региона.
Лучшим музейным архитектурным проектом признан музейный комплекс «Поле Куликовской битвы».
Лучшим проектом, направленным на сохранение нематериальной культуры, стал «Провинциальный эксперимент» Егорьевского историко-художественного музея (Московская область).
Приз за лучший образовательный проект был присужден Государственному музею изобразительных искусств Республики Татарстан за проект «Сокровище мое!».
Лучшим проектом в туристической сфере назван «Музейный квартал в Санкт-Петербурге» Государственного музея истории религии.
Одним из центральных событий деловой программы стал форум «Музейный гид», где прошли обсуждения проектов, победивших в конкурсах благотворительного фонда В. Потанина.

Проект «Волга»

11 июня в Нижегородском художественном музее состоялся круглый стол, посвященный подготовке к съемкам масштабного фильма о России под рабочим названием «Волга», который будет реализован при поддержке фонда Тимченко. Сюжет будущей картины построен вокруг путешествия Александра Дюма по российскому Поволжью и рассматривает прошлое и настоящее России как страны на границе между Европой и Азией.
Главный идеолог проекта Пьер-Кристиан Броше поснил: «Место проведения круглого стола было выбрано неслучайно. Во время поездки Александра Дюма здание музея являлось официальной резиденцией губернатора Муравьева. Здесь Дюма не только провел встречу с губернатором, но и познакомился лично с героями своего романа о декабристах «Учитель фехтования» Иваном и Полиной Анненковыми. Именно в Нижнем Новгороде, увидев пестрый колорит Нижегородской ярмарки, писатель впервые ощутил приближение Востока и понял, что Россия — это место встречи Востока и Запада».
Режиссером-постановщиком картины стала художница Саския Боддеке, снимать картину будет кинооператор Рейнир ван Брумелен, который на протяжении многих лет работает с Питером Гринуэем. В фильм будут включены произведения русских художников-классиков, таких как Шишкин, Репин, Суриков, Левитан, Кустодиев.

XVI Медиа Форум

Медиа Форум — ежегодная параллельная программа Московского международного кинофестиваля, объединяющая современных художников и режиссеров на границе кино, видео- и медиа-арта. В этом году куратор форума Ольга Шишко решила отказаться от привычного формата выставки и представила произведения, объединенные темой «Прогулки с трубадуром» в пространстве кинотеатра. На большом экране можно было увидеть работы Гвидо ван дер Верве, Антона Гинзбурга, Билла Моррисона, Йоханны Биллинг, групп «Провмыза» и «Вольные просторы». Помимо основной программы, в кинотеатре «Октябрь» показали ретроспективу работ пионера видеоарта Гари Хилла. Художник прочитал лекцию и представил свою новую работу «Психоделический эксперимент». В летнем кинотеатре «Музеона» состоялась демонстрация проекта «Большие надежды», посвященного молодым российским видеохудожникам. Также в программе форума прошел цикл показов «Говорящее кино», представивший авторов современного киноавангарда.

Typomania 2015

Международный фестиваль «Typomania» уже в четвертый раз объединил художников шрифта, графических дизайнеров, аниматоров и видеохудожников. Программа фестиваля, который прошел в последние дни мая в павильоне № 6 «Культура» на ВДНХ, включала выставки, среди которых персональные экспозиции арт-директора ИД «Коммерсантъ» Анатолия Гусева и Арианы Спаньер (Берлин), «Нидерландские марки прошлого века с комментариями Владимира Кричевского», а также мастер-классы, выступления известных дизайнеров, презентации изданий и проектов, дуэль иллюстраторов, книжная ярмарка, аукцион и многое другое. Одним из событий фестиваля стал конкурс видеороликов, в которых ключевая роль отведена шрифту.

Книги России

С 25 по 28 июня впервые на Красной площади прошел фестиваль «Книги России», одно из важных мероприятий Года литературы. Гостей фестиваля приняли семь интерактивных площадок, на которых более 300 отечественных издательств представили свыше 100 тысяч книг. Популярностью пользовалась детская программа. На большой сцене у собора Василия Блаженного проходили концерты, спектакли, дискуссии с писателями.

Why Moscow, Why Now

Первый форум современного искусства в формате деловой конференции организован единственной на сегодняшний день международной ярмаркой современного искусства «Cosmoscow» совместно с газетой «The Moscow Times» и Австрийским культурным форумом при поддержке издательства «Independent Media Sanoma Magazines».
В рамках форума на обсуждение международным и отечественным экспертам были вынесены темы рынка современного искусства Москвы; коллекционирования современного искусства; роли некоммерческих фондов и отдельных филантропов. В панельных дискуссиях выступили Екатерина Ираги, директор Galerie Iragui, Катя Винокурова, директор московского офиса «Christie's», Инна Баженова, коллекционер и издатель, Маргарита Пушкина, основатель и директор международной ярмарки «Cosmoscow», Марина Ситнина, исполнительный вице-президент Газпромбанка, Тереза Мавика, директор фонда V-A-C, Йенс Форшу, директор фонда «Faurschou», Дмитрий Аксенов, основатель «Aksenov Family Foundation», Андре Роггер, глава художественной коллекции «Credit Suisse» и другие.
По итогам форума принято решение сделать мероприятие ежегодным.

Дом на набережной

28 августа исполняется 90 лет со дня рождения писателя Юрия Трифонова, героем многих книг которого были жители Москвы и сам город. Сегодня в Доме на набережной работает музей, входящий в состав музейного объединения «Музей Москвы», где проходила выставка «Рисунки Юры Трифонова» с детскими рисунками и живописью писателя из коллекции Ольги Трифоновой. Литературные вечера с участием молодых актеров прошли 4 и 11 августа, каждый четверг (6, 13, 20, 27 августа) будет проводиться экскурсия «Москва Юрия Трифонова» — прогулки по местам, с которыми связаны судьбы героев писателя и его собственная.

В небе над Москвой

Объединение «Манеж» запустило проект «В небе над Москвой»: концерты на крыше выставочного центра «Рабочий и колхозница» — серию музыкальных вечеров под открытым небом с неповторимым видом на Москву. Зрители и музыканты расположатся прямо на крыше павильона «Рабочий и колхозница», у подножия 24-метровой скульптуры. «Джаз на крыше» будет звучать каждую среду, его дополнят еженедельные «Электрочетверги», где выступят исполнители электронной музыки и саунд-дизайнеры. Соседство джаза с электронной музыкой демонстрирует широту экспериментального поля современной музыки.

МетроВелоночь

В ночь с 4 на 5 июля в Москве в девятый раз прошла Велоночь с историком Сергеем Никитиным. На этот раз маршрут был посвящен 80-летнему юбилею московского метро.
И это не просто транспорт — метрополитен стал ключевым общественным пространством Москвы, все ориентирование в городе привязано к схеме его линий. Основными точками маршрута МетроВелоночи стали знаковые московские станции: «Красные Ворота», «Новокузнецкая», «Парк Культуры», «Кропоткинская», «Цветной Бульвар», «Маяковская», «Динамо». Рассказ длился несколько часов: технологии строительства и декор вестибюлей станций, превратности судьбы архитекторов и легенды мест, через которые проезжали велосипедисты. Главным героем стал Алексей Николаевич Душкин, автор «Кропоткинской» и «Маяковской» — классики московского метро и стиля ар-деко. О нем рассказала историк архитектуры, профессор МАРХИ и внучка архитектора Наталья Душкина. Спикерами МетроВелоночи выступили главный архитектор Москвы Сергей Кузнецов, историк архитектуры Наталья Душкина, эксперт в области секса и отношений Арина Холина (журнал «Сноб»), архитектурный критик Григорий Ревзин, историк транспорта Юрий Егоров (Архнадзор), инженер Игорь Каспе (НИИ транспортного строительства), блогер и историк метро Александр Попов, многолетний сотрудник «Интуриста» и одна из первых советских стюардесс Софья Гиндина.

www.velonotte.com

Форма

11–12 июля в культурном кластере «Кристалл» прошел фестиваль современного российского искусства «Форма». Цель фестиваля — показать многообразие актуальной российской культуры: музыку, современное искусство, театр, перформанс, поэзию, современный танец, дизайн и многое другое на заводе «Кристалл», который за последний год стал популярной площадкой Москвы. В рамках параллельной программы 6-й Московской биеннале современного искусства была показаны работа арт-группировки ЗИП, интерактивная деревянная скульптура, внутри которой прошли мастер-классы по лепке из глины. Художницы Света Шуваева и Александра Галкина построили инсталляцию «БАРРРРРРР», где угощали всех желающих разнообразными напитками. Интерактивные инсталляции и объекты представили Алексей Трегубов, Павел Арсеньев, Илья Федотов-Федоров, Андрей Кузькин, Дима Филиппов, Олег Кошелец.

Физкультура по вторникам

Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу представила спецпроект во дворе «Физкультура в музее». Посетители могли начать утро в музее с экскурсии по экспозиции «Искусство XX века» — «Физическая культура в искусстве 1920–1930 годов» и тематической тренировки во Дворе под открытым небом. Спецпроект проводился совместно с сообществом «Спортивная секция».

Арт-лето в Ново-Молоково

Программа «Арт-лето» стартовала 1 июля в Ново-Молоково (Молоково, Московская область):
4 смены детского лагеря, открытые мастерские для взрослых и детей, художественные выставки, перформансы, научно-популярные ворк-шопы, игры на свежем воздухе, комьюнити-билдинг, танцы, спортивное ориентирование и многое другое. По мнению экспертов RDI Culture, подобный подход к организации цикла уличных мероприятий вне Москвы даст возможность жителям далеких от центра города районов приобщиться к культурной жизни мегаполиса, не покидая свой микрорайон. Так, выставка «MALEVICH: кто придумал черный квадрат?» продлится до начала октября. Жители и гости комплекса смогут попробовать свои силы в изобразительном искусстве, фотографии, театре, музыке и спорте. Цель однодневного творческого эксперимента — создание добрососедской среды. К участию в проекте привлекли социологов, урбанистов, художников, музыкантов, искусствоведов, артистов, книгоиздателей и педагогов.

Дом Петра I в Дербенте

23 июля состоялось открытие нового музейного комплекса «Дом Петра I в Дербенте».
В комплекс входит мемориальная часть: остатки фундамента дома-землянки Петра I, защищенные стеклянным куполом (это «Место отдохновения императора Петра Великого» было построено в августе 1722 года во время пребывания императора в Дербенте в ходе первого персидского (Каспийского) похода), и отреставрированный петиптер — павильон-колоннада, возведенный вокруг памятника в 1862 году.
Вторая часть нового музейного комплекса — скульптурный памятник Петру I (уменьшенная копия работы М.М. Антокольского 1872 года) и расположенное за ним новое здание культурного центра, где планируется проводить выставки и образовательные программы. В дни открытия комплекса здесь прошла конференция «Просветительская миссия современного музея», в ней приняли участие историки, искусствоведы, представители российских и зарубежных музеев. На круглом столе они обсудили, как использовать историческое наследие для воспитания молодежи, как сделать музей центром культуры и образования, какие музейные технологии могут успешно применяться для решения этих задач.
Создание культурного центра — подарок группы «Сумма» и благотворительного фонда «Пери» Зиявудина Магомедова городу к 2000-летнему юбилею, который в Дербенте готовятся отметить в сентябре,

Фестиваль и конкурс «Жар-книга»

В октябре 2014 года на дизайн-заводе «Флакон» в Москве прошел 1-й Фестиваль дизайна книги «Жар-книга». Фестиваль — это целый комплекс мероприятий, среди которых ключевым является Национальный конкурс дизайна книги «Жар-книга». Прием книг на конкурс 2015 года завершается в конце сентября, в начале октября состоится заседание жюри, и уже 10 и 11 октября на дизайн-заводе «Флакон» пройдет 2-й Национальный фестиваль дизайна книги.
Сокращение тиражей создает уникальную возможность для того, чтобы сделать книгу адресной и ориентированной на определенную группу потребителей. В этих реалиях важно не содержание, не жанр или тема книги, а ее функция: как, кем и в каких условиях она будет использоваться. Поэтому организатоы «Жар-книги» сочли возможным отказаться от деления представленных на конкурс изданий по номинациям. Основным критерием оценки дизайна книги является соответствие функциональным и коммуникационным задачам. Поэтому в конкурсе на равных могут состязаться альбом живописи и словарь, детская книжка и научная монография. На фестивале будут также представлены и книги-лауреаты зарубежных конкурсов: в 2014 году гостем фестиваля был конкурс «Красивейшая книга Германии», в 2015 году планируется участие книг-лауреатов конкурса «Красивейшая книга Швейцарии». Это дает возможность посетителям фестиваля сравнить актуальные тенденции развития отечественного и зарубежного книжного дизайна.

www.zharkniga.ru

Новое здание музея современного искусства «Гараж»

Музей современного искусства «Гараж» 12 июня 2015 года открыл двери нового здания в парке Горького, в котором прежде находился известный в 1970–1980-е годы ресторан «Времена года», заброшенный на протяжении последних 20 лет. Над реконструкцией забытого памятника советского модернизма работало бюро Рема Колхаса OMA – международный лидер в сфере градостроительства и культурного анализа. На трех этажах здания общей площадью более 5400 кв. м разместились пять экспозиционных пространств, проектная комната, лекторий, детская комната, а также книжный магазин и кафе. Приподнятый на два метра над землей ультрасовременный фасад из полупрозрачного двухслойного поликарбоната визуально объединяет здание музея с парком.

1 Здание музея «Гараж» в парке Горького. Фото: Юрий Пальмин © Garage Museum of Contemporary Art

1

2 Вид здания музея «Гараж» в парке Горького. Предоставлено OMA

2

Зинаида Стародубцева

Институциализация современного искусства в Москве

Открытие нового здания музея современного искусства «Гараж» (архитектор Рем Колхас) — это этап институализации современного искусства в России, которую предпринимает частный бизнес. В ряду государственных институций — ГЦСИ (1992), Мультимедиа Арт Музей, Москва, МДФ (1996/2010), ММСИ/ММОМА (1999), ПЕРММ (2009) — частные музеи современного искусства — все еще большая редкость в России[1].

Осмысление этого процесса происходит постепенно — от апологетических интервью с основателями фондов, центров и галерей к немногочисленным критическим статьям. В аналитическом тексте Виктора Мизиано[2], посвященном институциям, возникшим в России в 2000-е годы, отмечается, что была создана «система искусства западного типа» в духе специфической российской либеральной идеологии тех лет. Эта система скорее имитационная, ее можно сравнить с «имитационной демократией» российской политической системы (Д. Фурман). У нее появились контуры, напоминающие корпорацию, где задачи художников сводятся к тому, чтобы найти свое место, а задачи новой элиты — получить легитимацию.

Инфраструктура искусства становится оформлением и легитимацией новой элиты через демонстрацию ресурсов, происходит стирание грани между частным и публичным, коммерческим и некоммерческим, она не встроена в общественную дискуссию, а становится скорее приложением к рыночному обмену и строится на деятельности ограниченного круга людей, которые стремятся охватить все более широкое поле. Эта инфраструктура не ставит перед собой исследовательских целей, не видит себя частью общества. Противоречия системы не порождают критического дискурса, хотя критика должна быть ее продуктом. На продвижение русского искусства на интернациональную сцену («Русский прорыв») пока идет значительно больше средств, чем на его развитие и производство.

Желающим разобраться в хитросплетениях системы искусства и его истории художник Георгий Литичевский предложил совершить автобусное экспресс-путешествие в панно-граффити на крыше нового «Гаража».

В отличие от институций[3], регулярно показывающих современное российское искусство за рубежом и зарубежное в России, музей «Гараж», когда-то начинавший с показа престижного зарубежного искусства[4] и видевший свою миссию в «повышении международного рейтинга России, ее вклада в современное искусство»[5], теперь заявляет о себе как о месте, где «представлены точки зрения культур всего мира»[6].

Постепенному изменению в самоопределении «Гаража», вероятно, способствовало и приглашение на должность главного куратора Кейт Фаул, исполнительного директора нью-йоркской ICI (Independent Curators International)[7].

Гараж становится институцией, которая не только показывает, но и изучает разные аспекты «международного». К открытию нового здания подготовлены четыре выставки-исследования: две на тему международных отношений в области экспоиндустрии и образования, две — о способах включения элементов одной культуры в контекст другой.

«Лицом к лицу: Американская национальная выставка в Москве. 1959/2015»[8] посвящена событию, благодаря которому советские художники увидели абстракцию Поллока, и советско-американским отношениям в разных контекстах — культурном, научно-техническом, экономическом, политическом. Представлены материалы, связанные с этой выставкой (план павильонов в Сокольниках, каталоги и брошюры, копия книги отзывов, фотографии экспозиции, фрагменты кинохроники, газетные и журнальные публикации), а также с советской выставкой в Нью-Йорке в том же году. Для тех, кто хочет понять американскую выставку в контексте холодной войны, — стойка с книгами на эту тему, изданными в разных странах в разные годы.

Если выставка «Лицом к лицу...» рассказывает о культурной экспансии США по всему миру (есть отдельный стенд, посвященный легендарной передвижной выставке фотографий «Семья человеческая»), то другая выставка-исследование «Спасти Брюса Ли: африканское и арабское кино в эру советской культурной дипломатии» — о культурной экспансии СССР в Африке и Азии на примере обучения 19 студентов-кинематографистов из этих стран (на схеме указаны численность студентов и хроника объединительных конференций и фестивалей, серия видеоинтервью с участниками этих событий).

Другая форма интернационализации представлена в двух произведениях американских художников — Антона Видокле «Это космос» и Тарин Саймон «Черный квадрат XVII», созданных на основе изучения русского контекста, сотрудничества с российскими институциями и посвященых России. Если у А. Видокля это идеи русского космизма Н. Федорова и А. Чижевского, то у Саймон — юбилей «Черного квадрата» К. Малевича и изучение/использование атомной энергии. Работа Видокле состоит из двух частей — стенда, рассказывающего о связи идей космизма с русским авангардом (подлинная графика художников авангарда — К. Малевича и художников его школы, М. Матюшина и художников его школы) и его собственной видеоработы, в которой он предупреждает об опасности излучения. А в работе Саймон, созданной в сотрудничестве с Росатомом, использовался радиоактивный материал. Пока она хранится в капсуле на заводе «Родон» в Сергиевом Посаде и будет экспонироваться, когда уровень радиоактивного излучения станет безопасным.

Таким образом, проекты, представляющие темы космизма и атомной энергии двух сверхдержав в 1950–1980-е годы, поднимают не только политические, но и планетарные проблемы.

Несколько эффектных инсталляций зарубежных художников — К. Гроссе, Я. Кусама, Р. Тираванийя (кураторы С. Крастева, Е. Иноземцева, К. Фаул) специально созданы для этого места[9]. Так как музей расположен в парке Горького, все инсталляции связаны с ним: три лежащих дерева, вырванных с корнями, в центре инсталляции К. Гроссе в павильоне Ш. Бана, стволы деревьев, обернутые красной тканью в горошек, вдоль фасада нового музея — часть работы Я. Кусамы, популярная в парках игра в настольный теннис — внутри нового здания в работе Р. Тираванийи. Немецкая художница Катарина Гроссе, получившая международное признание в 2000-е годы, уже не раз использовала лежащие деревья в своих инсталляциях[10], они свидетельствуют об экологической катастрофе, но, может, это следы бури. Узнаваемый прием Гроссе — распыление ярких технических красок с помощью компрессора на разные поверхности — создает впечатление агрессивной стихии, которую сравнивают с вандализмом граффити и стрит-арта. Московская инсталляция К. Гроссе «Да нет, почему позже», напоминающая театральную декорацию, отсылает к европейскому искусству (живопись немецкого романтизма XIX века) и классике современного искусства (Г. Хартунг, М. Ротко, Г. Рихтер и другие), создает психоделический контраст научным и упорядоченным проектам в новом здании.

Чтобы считаться музеем международного уровня, нужно соответствовать определенным стандартам деятельности, таким как: вхождение в международные ассоциации[11], участие в интернациональных проектах и, конечно, собственная деятельность, интересная международному профессиональному сообществу.

Молодой музей стремится войти в клуб влиятельных музеев, которые известны всему миру не только своими коллекциями, но и «влиятельностью», как понимал это К. Хадсон, то есть с узнаваемой собственной стратегией, тех, что проложили новые пути, изменили общественное сознание, ответили на вызовы своего времени.

Открытие нового здания музея «Гараж» стало светским событием международного уровня. Его посетили не только директора и кураторы крупнейших американских и европейских музеев[12], но и коллекционеры, дилеры, знаменитости из мира моды и кино. На следующий день после открытия объявили о создании международного экспертного совета для участия в стратегическом развитии музея в течение трех лет. В него вошли директора музеев современного искусства с инновационной политикой из Амстердама, Барселоны, Лос-Анджелеса, Любляны, Нью-Йорка, директор Эрмитажа, а также куратор Х.У. Обрист и философ Б. Гройс.

До сих пор институциональное строительство в области современного искусства в Москве и России было заметно только участникам российского современного искусства и немногочисленной публике. Свидетельство тому — отсутствие упоминаний институций России в объемном многолетнем исследовательском труде «Глобальное современное и подъем новых арт-миров», опубликованном ZKM в 2013 году[13].

3

3. Модель вестибюля музея «Гараж» в парке Горького. Предоставлено OMA

Строительство здания и строительство аудитории

Открытие нового здания, созданного на основе реконструкции бывшего ресторана (1968) в парке Горького архитектурной звездой мировой величины, голландцем Ремом Колхасом, редкий пример бережного отношения к советскому архитектурному наследию. Реставрированные элементы декора (мозаика и облицовка плиткой) не дают забыть о советском прошлом. Сохраненный каркас здания обтянут полупрозрачным пластиком, поликарбонатом. Минималистическое здание в виде серебристой коробки напоминает рядовые немецкие кунстхалле и небольшие музеи[14]. Именно такая форма, по мнению специалистов в области современной музейной архитектуры, наиболее желанна и связана с процессом уменьшения сложности и разнообразия в пользу ясности[15].

Р. Колхас в одном из интервью говорил, что стремился сохранить метафору ресторана как фабрики, которая теперь стала «фабрикой искусства». Архитектор не хотел поразить размерами здания, которое меньше, чем мельниковский гараж, где начиналась история этой институции (его позиция выражена в статье «Гигантизм, или Проблема большого», опубликованной вместе с другими его статьями в издании, вышедшем к открытию Гаража).

Просторный атриум с дневным светом, льющимся из прозрачного сплошного остекления первого этажа, торжественная лестница на второй этаж отсылают и к гедонистической современной музейной архитектуре за рубежом, и к архитектуре общественных зданий в СССР и социалистических странах[16].

Все это создает диалоги с далеким и близким, настоящим и прошлым. Гараж дал свою версию ответа на вопрос: может ли прошлое принадлежать каждому?

На выставке «1960-е: точки касания» молодежная команда Гаража представила образы пяти типичных героев того времени (ученого, рабочего, женщины, диссидента и студента), созданные под руководством искусствоведа и педагога О. Холмогоровой на основе изучения документальных материалов тех лет (литература, кино, искусство, фотографии) и встреч с очевидцами.

На то, кому принадлежит музей, парадоксальным образом указывает текст в инсталляции из двух огромных холстов Эрика Булатова в атриуме музея, специально заказанных к открытию здания.

Музей часто сравнивают с контейнерами памяти, в которых знание классифицировано и представлено, а также с театром памяти. Р. Колхас предлагает посетителю разнообразные роли. Близкой концепции придерживается и Гараж, вовлекая публику в интерактив в большей степени, чем это принято в российских музеях искусства[17].

В новом Гараже посетители могут в течение лета играть в пинг-понгв рамках проекта Р. Тираваниийи «Завтра — это вопрос?», основанного на интерпретации работы чехословацкого концептуалиста Ю. Коллера (1970–1971). Музей периодически предлагает публике участвовать в его деятельности, например в создании выставок. Любой посетитель мог предложить предметы для коллекции (Музей всего), или выполнить произведение по инструкции художника в экспозиции (*Do it!*), или оказаться ученым и специалистом, привлеченным сотрудниками музея к «полевым исследованиям». Результатом такого участия и стали выставки на открытии. Зрителей привлекают к обучению, тренингам и семинарам, а также тематическим «кружкам чтения», где под руководством университетских преподавателей и художников анализируются тексты и объекты.

Обращение к массовой публике[18], создание своей постоянной аудитории и круга сторонников (молодежная команда и медиаторы) — сильная сторона Гаража. Это методичное «строительство аудитории», не «борьба за аудиторию», а «творческий акт» — не менее важное явление, чем новое здание, хотя и не такое заметное.

В конце прошлого года Гараж из центра культуры переименован в музей современного искусства, но развивает прежние стратегии, так как «многоплановая деятельность превращает музей в многофункциональный центр культуры». Журнал «Артфорум» назвал Гараж «исследовательским центром, ориентированным на интересы массовой аудитории»[19].

Программы Гаража взаимосвязаны и усиливают друг друга. За кураторским интенсивом для молодых следует программа грантов для кураторов и проведение выставочного проекта.

Одновременно с этим запускается издание серии книг о кураторстве, проходят лекции знаменитых кураторов. Выставка «100 лет перформанса» (2010), созданная на основе книги Р. Голдберг «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» сопровождалась международной конференцией, лекциями и программой перформансов, переводом этой книги на русский, затем участием в биеннале *Performa* в Нью-Йорке, выставкой «33 фрагмента из истории русского перформанса» (2011) и позже масштабной выставкой в самом Гараже «Перформанс в России: картография истории» с каталогами на двух языках.

Образовательные программы демонстрируют переход от образовательных практик, порожденных модернизацией и наиболее распространенных в России, к постмодернистским. Э. Хопер-Гринхил, профессор музееведения университета *Leicester*, писала о том, как модернизм и постмодернизм повлиял на образовательные практики музея[20]. Сейчас деятельность музея как места знания для всех рассматривается в русле «политик жизни» (Э. Гидденс), самоактуализации на личном и коллективном уровнях. Знание стало изменяемым и текучим, междисциплинарным, менее контролируемым, а индивиды открыты изменениям, в том числе и в собственной жизни. Музеи теперь помогают формированию «активного себя». Обучение — процесс, который может происходить в самых разных пространствах, в том числе и музее. В образовательных программах музеев все большее осознаются «ценности обучения через чувства»[21] (прикосновения, запахи, звуки). Пример такого подхода в инсталляции Я. Кусама «Теории бесконечности» (2015) — комнаты, внутри которых посетитель теряет ориентиры в пространстве, так как трудно найти их границы, верх и низ (в одной комнате это достигается за счет зеркал, красного цвета и белого горошка разного размера, в другой — затемнением, светящимися огоньками, зеркальными стенами и водяным полом).

Локальная история искусства для глобального контекста

Какие вызовы стоят перед музеем современного искусства в глобальном мире сегодня? На этот вопрос пытались ответить в центре искусств и медиатехнологий ZKM[22].

Новые музеи создаются в разных концах мира, где может вообще отсутствовать или быть очень слабой институциональная история современного искусства. Какое место современное искусство и музеи занимают в той или иной культуре? Какие функции у музеев? Формирование политических посланий через искусство? Рассказ локальных историй глобальному миру? Место идентичностей и встречи культур?

С момента переезда в парк Горького девизом «Гаража» стало определение, что музей — это «место, где встречаются люди, идеи и искусство, чтобы создавать историю»[23]. Вероятно, музеям придется писать локальную историю искусства, как того требует глобальный контекст. Особенно в ситуации, когда НИИ теории и истории искусства и университеты еще только приступают к изучению современного искусства, начинают проводить тематические конференции и издавать сборники материалов.

Один из приоритетов «Гаража» — знакомство с малоизвестной широкой публике историей современного русского искусства, что станет возможным благодаря архиву, находящемуся в основе коллекции музея с 2012 года.

Пока собрание библиотеки и архива «Гаража» сопоставимо с тем, что есть в региональных европейских музеях современного искусства, но оно регулярно пополняется масштабными дарами и закупками[24].

Интерес к архиву как месту социальной памяти, который на Западе стал нормой[25], начинает возникать и у нас. В прошлом году институт «Стрелка» приглашал С. Шпикера, автора книги «Большой архив» (2008), и других кураторов и художников, работающих с темой архива, на конференцию «Будущее настоящее: архив в расширенном поле». Все чаще появляются проекты, связанные с архивами и предлагающие поиск новых значений, все сильнее заметен интерес не к продукту, а к процессу архивирования. Примером этой тенденции служат две выставки «Гаража», показанные на открытии (куратор А. Обухова). В проекте «Георгий Кизевальтер. Инсайдер» художник выступает в роли архивиста-любителя, фотодокументировавшего жизнь, быт и выставки художников московского концептуального круга в 1970–1980-е годы.

Интерес к эстетике отношений наиболее ярко проявился в схеме «Древа современного искусства» с фамилиями более 200 российских художников, созданной на основе статистического анализа их социальных связей. Аналогичные попытки показать сообщества художников современного российского искусства раньше предпринимали художники: 12 концептуалистов у И. Кабакова в инсталляции «НОМА» (1993), В. Пивоваров в картине «Тело московского неофициального искусства 60-70-х годов» (2002), М. Гробман в списке 35 художников «второго авангарда» (2007).

В своей схеме древа «Гараж» манифестирует применение методов социологии к данным, которые может предоставлять архив. Но является ли социология искусства историей искусства?

Появление нового здания «Гаража» может изменить отношения, векторы, ротации, сложившиеся между институциями. Музей стремится определять процессы на местной арт-сцене и близок к глобальным тенденциям, но способен ли он стать лидером за пределами России, покажет время.

———————————————————

4

4 Здание музея «Гараж» в парке Горького. Фото: Юрий Пальмин © Garage Museum of Contemporary Art

Примечания

1 В Москве обещали открыть свои музеи коллекционеры Шалва Бреус, Стелла Кесаева, почти закрыл свой музей art4.ru коллекционер Игорь Маркин. В Петербурге работают несколько частных музеев — Музей нонконформистского искусства (1998), Новый музей коллекционера Аслана Чехоева (2010), Эрарта (2010).

2 *В. Мизиано*. «Русский прорыв»: российская система искусства в нулевых // Позиции. Том 5. Беседы с деятелями культуры современной России/сост. Л. Бажанов, И. Вольф. М.: Гете-институт, ГЦСИ, 2012. С. 313–323.

3 ГЦСИ, МАММ, ММОМА, фонды «Стелла», V-A-C и другие.

4 Здесь прошли персональные выставки Э. Гормли (2010): М. Ротко, К. Хеллер, Ф. Вецолли (2011); Дж. Таррелла, К. Марклея, У. Кентриджа, ретроспектива М. Абрамович (2013); Дж. Бальдессари, более 15 групповых выставок, в том числе основной проект 3-й Московской биеннале современного искусства куратора Ж.-Ю. Мартена «Против исключения» (2009), показ коллекции Ф. Пино «Определенное состояние мира?» (2009), экспозиция «100 лет перформанса» (2010).

5 http://archive.garageccc.com/about/ (ссылка 22.05.2015).

6 *Д. Жукова*. Добро пожаловать! // Gazette. Лето 2015. Специальный выпуск к открытию нового здания «Гаража». С. 2.

7 В рамках деятельности ICI в течение пяти лет она принимала участие в кураторских интенсивах, семинарах, симпозиумах по всему миру: Богота, Токио, Стамбул, Пекин, Брумодинхо (Бразилия), Бомбей, Мельбурн/Сидней, Нью-Йорк. Последний такой интенсив проходил в Москве (2014).
Темы «Интернациональное» и «Музей сегодня» — постоянные в ее практике.
В 2014 году в Гараже прошла ее кураторская выставка «New International», посвященная художникам 1990-х годов, времени интенсивной глобализации, на которое пришлось и развитие карьеры самой К. Фаул, начинавшей куратором в одном из музеев искусства на юго-востоке Великобритании.

8 Исследование проводилось в сотрудничестве с Музеем американского искусства в Берлине.

9 Традиция *site specifik* проектов есть и в России. Например, совместный проект Гете-института и ГЦСИ «Искусство места» (2008–2009) включал создание работ немецкими художниками, связанными с изучением места в пяти российских городах, где проходили резиденции.
С этим форматом с 1999 года работает и Ширяевская биеннале современного искусства.

10 Например, в Берлине в 2013 году в паблик-арт-проекте в Моабите и на выставке в музее «Гамбургер Банхоф».

11 Существует профессиональный Международный комитет музеев и коллекций современного искусства (CIMAM) при ICOM.

12 Metropolitan, MoMA PSI, Whitney, New, Museum, LACMA и других.

13 The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds. ZKM. 2013.

14 Архитекторы И. Виноградов, И. Пяткин.

15 Например, частный музей Goetz, притаившийся в районе дорогих вилл Мюнхена.

16 Antonello Marotta. Contemporary Museums. Skira Editore/Rizzoli/Thames and Hudson, 2010.

17 Немногие московские музеи дают возможность публике взаимодействовать с объектами искусства, среди них ГМИИ им. А.С. Пушкина, предложивший сессии рисования античной скульптуры в залах, разрешивший подросткам, членам Клуба юных искусствоведов, вести экскурсии в музее.

18 Конечно, не следует забывать роль фотобиеналле и Московской биеннале современного искусства в формировании массовой аудитории.

19 A civic-minded research center. http://www.artforum.com/diary/id=52902

20 Hooper-Greenhill E. Education, Postmodernity and the Museum. In: Museum Revolutions. How museums change and are changed. Eds. By S. J. Knell, S. MacLeod and Sh. Watson. London and New York, Routledge, P. 367–377.

21 Hooper-Greenhill E. Education, Postmodernity and the Museum. In: Museum Revolutions. How museums change and are changed. Eds. By S. J. Knell, S. MacLeod and Sh. Watson. London and New York, Routledge, P. 374.

22 Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective. Eds. by P. Weibel, A. Buddensieg. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

23 Слоган Гаража, вынесенный на баннеры.

24 Собрание архива «Гаража» состоит из архивов фонда «Художественные проекты», галерей, основанных в 1990–2000-е годы (XL, L,TV-галерея, «Айдан», «Школа», Paperworks, Pop/off/art), архива уникального коллекционера и архивиста неофициального искусства Леонида Талочкина, а также архива искусствоведа Анны Романовой.
В видеоархив входят коллекции Юлии Овчинниковой (московская художественная жизнь 1994–2012 годов, более 500 кассет), Нины Зарецкой (московская художественная жизнь 1990–2000-х, видеофильмы о классиках современного русского искусства, более 1600 кассет), это около 2,5 тысячи часов видеозаписей. Фотоархив состоит из коллекций Георгия Кизевальтера (московская художественная жизнь 1970–1980-х), Влада Чиженкова (политический акционизм и внеинституциональная художественная жизнь Москвы в 2007–2013 годах).
Архив прессы включает публикации, собранные фондом «Художественные проекты», и обширную подборку, сделанную Еленой Селиной, регулярной российской прессы 1907–1927 годов, содержащую статьи о деятельности поэтов и художников-футуристов. Большая часть архива находится в процессе описания.
Библиотека насчитывает 15 тысяч изданий, включая периодику, и пополняется не только за счет закупок, большую часть которых составляют зарубежные книги, что очень большая редкость в России, но и даров. Например, специализированная библиотека по авангарду и истории архитектуры, собранная Сергеем Гордеевым и включающая в основном редкие издания, библиотеки искусствоведов Фаины Балаховской, Юрия Герчука, Ольги Румянцевой, Андрея Ковалева, Ольги Лопуховой, Милены Орловой, Константина Латышева, а также галериста Марата Гельмана и других.

25 Ключевую роль в современном понимании архива сыграли тексты М. Фуко «Археология знания» (1969), Ж. Деррида «Архивная лихорадка» (1995). Интерес постмодернизма к «Другому» помог собиранию и сохранению материалов, которые раньше считались малозначимыми. Например, А. Аппадураи писал о значении архива для легитимации коллективной идентичности сообществ, живущих в эмиграции, в ссылке. В последнее время архив стал рассматриваться как место, где можно обнаружить территории пропущенного. Архив становится предметом постоянного интереса таких художников, как Х. Дарбовен, К. Болтански, М. Скотти, В. Раад и других.

5

Фото: Егор Слизяк, Денис Синяков © Garage Museum of Contemporary Art

5 7 Виды экспозиции выставки «Лицом к лицу: Американская национальная выставка в Москве. 1959/2015»

6 8 Виды экспозиции выставки «Спасти Брюса Ли: африканское и арабское кино и эпоха советской культурной дипломатии (вступление)»

9 Видеоинсталляция из исследовательского проекта «Древо современного искусства».

6

7

8

9

9

«Яёй Кусама: теория бесконечности».
12 июня – 9 августа 2015 года.
МСИ «Гараж»

9 Яёй Кусама. Одержимость узором в горошек. 2013. Смешанная техника

Предоставлено Галереей изобразительного искусства Ota, Сингапур/Токио; галереей Виктории Миро, Лондон; галереей Дэвида Цвирнера, Нью-Йорк/Лондон, KUSAMA Enterprise © Yayoi Kusama

10

11

10 Яёй Кусама. Восхождение точек на деревья. 2015. Инсталляция. Парк Горького, Москва
11 Яёй Кусама. Бесконечная зеркальная комната — души в миллионах световых лет от нас. 2013
Предоставлено галереей Дэвида Цвирнера, Нью-Йорк; галереей изобразительного искусства «Ота», Токио/Сингапур; галереей Виктории Миро, Лондон; KUSAMA Enterprise © Yayoi Kusama

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

Беседа искусствоведа Ирины Кулик с художником Риркритом Тираванийей состоялась во время его приезда в Москву на открытие выставки в «Гараже». Он родился в Буэнос-Айресе в тайской семье, живет между Берлином и Нью-Йорком, в конце 1990-х прославился перформансами по приготовлению еды в музеях и на биеннале по всему миру.

Ирина Кулик. Ваша выставка «Завтра — это вопрос?» открывает новое здание «Гаража». Почему именно этот проект вы решили показать здесь и сейчас?
Риркрит Тираванийя. В моем проекте соединено множество разных элементов, с которыми я уже работал раньше, но все они, как мне кажется, накладываются на историю данного места. Так как это бывший ресторан, напрашивалась история с едой. Я выбрал пельмени, потому что это традиционная местная еда, но в то же время они похожи на китайские дим-самы...

Ирина Кулик. Да, так и лапша, которую вы готовили во время вашего знаменитого перформанса на Венецианской биеннале девяносто третьего года, может считываться и как итальянское, и как азиатское блюдо...
Риркрит Тираванийя. Совершенно верно. В традиционных китайских ресторанах еду развозят на специальных тележках. Вот и на московской выставке мне хотелось добавить движения в открытое, распахнутое во все стороны пространство, поэтому появились женщины, разносящие пельмени. Когда мы обсуждали мою выставку с куратором Кейт Фаул, она говорила, что новое здание Гаража сделает музей более заметным в парке, более открытым для публики, и мы хотели предложить что-то, способное расшевелить и вовлечь публику. Например, пинг-понг, с которым я уже работал, это же как раз развлечение для Парка культуры и отдыха, наверняка тут и раньше в него играли.

Ирина Кулик. А что для вас значит пинг-понг?
Риркрит Тираванийя. Он может быть метафорой неких метафизических возможностей, как в сделанных в семидесятые годы работах чехословацкого художника Юлиуса Коллера. Выставка его фотографий также является ключевым элементом моего проекта. Для меня это образ перекрестного обмена, диалога, в который я всегда стремлюсь вовлечь зрителей. Ведь надпись на столах «Завтра — это вопрос?» — это и правда большой вопрос, который имеет смысл обсудить.

Ирина Кулик. Вы один из главных художников эстетики взаимоотношений... Как вы для себя определяете, что это такое?
Риркрит Тираванийя. Создавать возможность взаимоотношений, ситуацию, в которой можно провести время вместе — за едой или играя в пинг-понг.

Ирина Кулик. Ваши проекты очень дружественны по отношению к публике, но для кого-то они могут оказаться и фрустрирующими. Ведь мы привыкли ходить в музеи, чтобы увидеть некое зрелище, а тут оказывается, что смотреть, собственно, нечего. Учитываете ли вы возможную фрустрацию публики?
Риркрит Тираванийя. Да, пожалуй, обманутые ожидания могут быть интересны. Хотя публика может быть разочарована и более традиционными формами современного искусства — фрустрирована собственным непониманием. Я скорее ищу способы снять фрустрацию. Московская публика на открытии явно не выглядела разочарованной. Все с удовольствием играли в пинг-понг, ели, разбирали футболки, но, возможно, не очень отдавали себе отчет в том, что это — произведение искусства. Иногда люди, наоборот, слишком сосредоточены на том, что они в музее, и словно не верят, что здесь и правда можно есть или играть. Но как только они решаются пересечь незримый барьер, ограждающий искусство, становится легче. Нужно, чтобы кто-то обязательно решился сделать это первым, подать пример другим. И часто мне приходится заботиться о том, чтобы среди публики оказались такие люди.

Ирина Кулик. В одном из ваших проектов вы предлагали в распоряжение публики целую студию звукозаписи. Решился ли кто-нибудь воспользоваться ей?
Риркрит Тираванийя. Да, многие — от любителей, бренчавших на гитарах, до профессионального джаз-бенда. Замечательно, что все поняли, что не нужно демонстрировать свой уровень мастерства.

Ирина Кулик. Многие ваши проекты включают реплики знаковых произведений архитекторов — классиков модернизма — Ле Корбюзье, Филиппа Джонсона, Фредерика Кислера.
Риркрит Тираванийя. Я использую архитектуру, потому что для моих проектов нужно пространство и потому что архитектура ставит социальные вопросы. Мне нравится то, что хорошо работает, а архитектура классиков модернизма «работает», она комфортна, как и советские автобусные остановки, которые воспроизведены на выставке в Гараже.

Ирина Кулик. Важно ли вам утопическое измерение модернистской архитектуры?
Риркрит Тираванийя. Да, несомненно.

Ирина Кулик. В две тысячи третьем году вы вместе с Молли Несбит и Хансом Ульрихом Обристом выступили кураторами проекта «Станция Утопия» на Венецианской биеннале. Так что такое для вас утопия?
Риркрит Тираванийя. Для меня — это не порядок, как обычно думают, а хаос, дезорганизация и возможность выстоять и поддерживать отношения с другими в этом хаосе.

Ирина Кулик. Когда вы «сквотируете» реплики модернистской архитектуры в ваших проектах, вы вносите хаос в предусмотренный ими порядок?
Риркрит Тираванийя. Да, пожалуй.

Ирина Кулик. В одиннадцатом году вы сделали выставки «FEAR EATS THE SOUL» и «Police the Police», атмосфера которых — граффити с образами демонстраций и уличных беспорядков и протестными слоганами. Те же слоганы, которые печатались на футболках, напоминали, насколько я могу судить по фотографиям, лагеря и пикеты движения «Occupy», стартовавшего в том же году....
Риркрит Тираванийя. Не думал об этом. Но полагаю, что такого рода движения очень важны, они дают обществу импульс развиваться, двигаться дальше.

Ирина Кулик. Какие из субкультур и контркультур вам наиболее симпатичны?
Риркрит Тираванийя. Мне нравится все, что «контр...»

Ирина Кулик. Вы считаете себя частью какой-то традиции в современном искусстве?
Риркрит Тираванийя. Я стал художником потому, что увидел «Белый квадрат на белом фоне» Малевича. Я собирался стать фотожурналистом и поэтому начал посещать занятия по истории искусства. Репродукция этой работы Малевича открыла мне возможности, которые есть у искусства. После этого и после «Фонтана» Дюшана я решил стать художником. Но мне пришлось искать ответ на вопрос, что я могу сделать в искусстве после реди-мейда?

Возможно ли сделать искусством жизнь? Для меня важен «Флюксус», потому что участники этого движения так же стремились стереть границы между искусством и жизнью. Я очень люблю Гордона Матта-Кларка, потому что у него было множество занятий, не все из которых походили на занятия искусством — например, он открыл богемную столовую в Нью-Йорке. В каком-то смысле Гордон Матта-Кларк еще в семидесятые занимался искусством взаимоотношений и был очень щедрым в своих взаимоотношениях с публикой и другими художниками.

Ирина Кулик. А если говорить не только о художниках, но и о писателях, музыкантах, мыслителях и так далее?
Риркрит Тиравanийя. Для меня очень важен Масанобу Фукуока, японский фермер-философ, разработавший концепцию натурального земледелия, перманентного сельского хозяйства без вспашки и удобрений, основанного не на вмешательстве в природу, а на сотрудничестве с ней.

Ирина Кулик. Его идеи вдохновили вас на проект «Land»?
Риркрит Тиравanийя. «Land» возник в девяносто седьмом году в Северном Таиланде как коммуна художников, стремящихся существовать на самообеспечении — с альтернативными источниками энергии, экологическим земледелием. «Land» живет как растение: растет, приносит плоды, умирает, и тогда надо сажать новое. Он развивается циклами с подъемами и спадами. В последнее время это скорее спад, в том числе и в связи с политической ситуацией в Таиланде. Правда, сейчас на «Арт-Базеле» мы показали архитектурный проект, который для «Land» разработали немецкие архитекторы Николаус Хирш и Мишель Мюллер.

Ирина Кулик. «Land» — это утопия?
Риркрит Тиравanийя.
Это лаборатория утопии.

———————————————————

Для меня утопия — это не порядок, а хаос

12

12 Риркрит Тараванийя. Завтра — это вопрос? 2015. Интерактивная инсталляция. МСИ «Гараж»

Андрей Лукин

Глобальный метрополис

Во всех частях света существуют мегаполисы, ставшие местами притяжения капиталов и человеческих потоков, не прекращающие своего расширения до сих пор. Города растут в высоту, в ширину, выходят с суши на воду. Численность населения мегаполисов лишь увеличивается с продолжающимся оттоком людей из «малых» мест.

К 2030 году население Земли достигнет восьмимиллионной отметки. Большая его часть будет проживать в больших городах Нью-Йорк (Северная Америка), Рио-де-Жанейро (Южная Америка), Стамбул (Европа), Лагос (Африка), Гонконг (Восточная Азия), Мумбаи (Южная Азия).

Междисциплинарные исследователи, профессионалы урбанизма и активисты указанных мегаполисов — главных проблемных точек в соответствующих частях света — инициировали международную программу для изучения возможностей развития городов. Наработанный материал в ходе 14-месячного проекта в довольно сумбурном виде был представлен в MoMA в Нью-Йорке. Музей оказывается часто не самым лучшим местом для показа результатов подобных исследований, даже с учетом объективных сложностей презентаций проектов будущего. Экспозицию «Неравномерность роста» следует воспринимать скорее как отчет о многомесячной работе, безусловно, не завершенной в силу специфики, а также как способ привлечения внимания более широких масс к проблеме, которая касается, конечно, не только урбанистов-практиков и городских активистов. Одна из главных выявленных проблем — влияние различных форм урбанизма на общественные пространства, жилищные блоки, условия окружающей среды и их развитие. Красной линией по всему проекту проходит проблема дизайна.

Выборка мегаполисов без Москвы, Токио, Парижа или Нью-Дели, проблемы которых во многом аналогичны, безусловно, не полностью отражает мировую картину. То, что проект ориентирован именно на тактический урбанизм, указывает скорее на силу инициативных местных групп и заинтересованность властей этих городов в повышении качества жизни горожан данных мегаполисов.

Большой город притягивает людей большими деньгами. Но парадокс в том, что именно в таких местах растет концентрация самых малоимущих людей.

Хрестоматийный пример — фавелы Рио-де-Жанейро, хотя в том или ином виде подобный дисбаланс в уровне жизни прослеживается в любом мегаполисе. Дефицит доступного жилья — лишь часть проблемы переполненных городов. Например, для решения жилищного кризиса в Нью-Йорке в очередной раз пытаются пересмотреть традиционные концепции собственности. Все больше земли и располагающихся на ней построек предлагается переводить в коллективную собственность неединоличных субъектов (городских властей, некоммерческих организаций, общественных групп). Предполагается, что подобный подход увеличит доступность жилья и повысит уровень социальной справедливости в обществе.

Еще одна идея, претендующая на тренд: использовать под различные нужды крыши и задние дворы. В растущем в высоту Нью-Йорке, где остро ощущается нехватка свободной земли в силу природных ограничений, это особенно актуально.

«Неравномерность роста: Тактический урбанизм для расширяющихся мегаполисов», MoMA, Нью-Йорк. 22 ноября 2014–10 мая 2015 года

Лагос, коммерческий центр самой густонаселенной африканской страны, Нигерии, сталкивается с другой трудностью: почти треть города стоит на воде. Это порождает соответствующие строительные проекты и организацию жизни: при удачных обстоятельствах и осуществлении намеченных планов этот африканский город сможет претендовать на статус «южной Венеции» или «южного Амстердама».

Экономический бум в Турции привел к стремительному развитию стихийно разрастающегося Стамбула. Быстрая урбанизация лишь обнажила и усилила стоявшие перед городом проблемы. Массовое строительство жилья, начатое еще в 1990-х, конечно, позитивное явление для города, но в спешке из внимания градостроителей выпали многие городские удобства. Ситуация осложняется политической нестабильностью в регионе. Городское агентство по развитию развернуло программу, ориентированную на альтернативную экономику и повсеместное использование интернет-технологий, создавая возможности для жителей не только больше потреблять, но и участвовать в производстве энергии, услуг, товаров, знаний.

Крайне плотно заселенный Гонконг, зажатый между морем и горами, сталкивается с угрозой экспоненциального роста населения, повышения уровня моря в результате ухудшения экологии. Подобные условия заставляют градостроителей не только осваивать новые территории, но и создавать искусственные. Гонконг готовится построить в гавани восемь новых техногенных островов, используя для этого отходы.

В Мумбаи борются с нехваткой территории и решают жилищный вопрос, строя новые районы буквально на существующих постройках, используя недорогие и суперлегкие конструкции.

Выставочному проекту предшествовала дискуссионная программа в MoMA PS1, на которой шесть междисциплинарных команд выступили с докладами. Итоговый семинар проходил в Вене (проект реализован в сотрудничестве с Австрийским музеем прикладного и современного искусства — MAK), а презентация проектов состоялась еще и в Лондоне. Во время работы выставки в Нью-Йорке была общедоступна также и лекционная программа. Записи конференции и результаты воркшопов размещены на сайте http://uneven-growth.moma.org/

———————————————————

6–9.10.2015 1-я международная научная конференция СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

6–9.10.2015 第1国際学会 アジアの現代美術

6–9.10.2015 1st international conference MODERN ORIENTAL ART

6–9.10.2015

SIAS

МУЗЕЙ ВОСТОКА

6–9.10.2015

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

объявляют о I-й международной научной конференции «Современное искусство Востока»

6–9.10.2015 第1国際学会 アジアの現代美術

6–9.10.2015 אמנות המזרח המודרני

6–9.10.2015 1-я международная научная конференция СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

6–9.10.2015 第一国际科学会议 东方当代艺术

6–9.10.2015 1st international conference MODERN ORIENTAL ART

6–9.10.2015

Основные направления работы конференции:

Актуальное искусство Востока. Собственный путь в русле мировых тенденций – поиски национального в глобальном контексте.

Заседание в ММОМА

Современное религиозное искусство Востока. Храмы и иконография буддизма, индуизма, ислама, христианства.

Заседание в ГИИ

Современное традиционное искусство. Трансформация, продолжение и реконструкция традиционного в XX–XXI в.

Заседание в ГМВ

Ориентализм. Преломление восточных мотивов в современных отечественных восточных и западных арт-практиках

Заседание в ВШЭ

6–9.10.2015 1st international conference MODERN ORIENTAL ART

6–9.10.2015 第一国际科学会议 东方当代艺术

6–9.10.2015 אמנות המזרח המודרני

6–9.10.2015 1-я международная научная конференция СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

6–9.10.2015 第1国際学会 アジアの現代美術

6–9.10.2015

В конференции примут участие искусствоведы, культурологи, социологи, занимающиеся исследованием произведений изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра и кино стран Востока с начала XX по начало XXI в. «Восток» понимается достаточно широко, включая в себя все культуры Азиатского региона, а также Северную Африку.

В программе конференции также планируется проведение мастер-классов, выставок, концертов.

6–9.10.2015 אמנות המזרח המודרני

6–9.10.2015 1-я международная научная конференция СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

6–9.10.2015 第1国際学会 アジアの現代美術

6–9.10.2015 1st international conference MODERN ORIENTAL ART

6–9.10.2015 第一国际科学会议 东方当代艺术

6–9.10.2015

Дизайн-код города

Москва меняется. Практически каждый день в столице появляются новые благоустроенные места, становится меньше визуального мусора. В этом процессе участвуют архитекторы, дизайнеры, чиновники, государственные и частные организации. Среди них «Студия Артемия Лебедева» — автор ряда дизайн-проектов для городской среды в Москве, Перми и других городах. Мы попросили ответить на наши вопросы графического дизайнера и арт-директора студии Эркена Кагарова.

ДИ. На Международном типографическом фестивале «Typomania», проходившем в конце мая на ВДНХ, вы рассказывали о проектах, связанных с городским дизайном (системы навигации для улиц и метро, серии городской мебели). Как дизайн влияет на образ города? Не приведет ли регламентация в средовом дизайне к утрате разнообразия?
Эркен Кагаров. Образ города определяют его планировка и архитектура, которые связаны с климатом, образом жизни, историей, традициями. Что касается дизайна среды, то он может сделать город только немного комфортнее и сомасштабнее человеку. Проектирование элементов городского дизайна — системы навигации (вывески, указатели), наружной рекламы, освещения и городской мебели — основывается не только на универсальных принципах композиции, но и на определенном прагматизме. Например, когда человеку нужно куда-то пройти, он выбирает или самый короткий, или самый приятный путь. Человек взаимодействует со средой по принципам естественного поведения, но и среда взаимодействует с человеком.

ДИ. Но ведь требования горожан и туристов к среде все же различаются. Одним важнее комфорт, для других — ее неотформатированность, своеобразие. Можно ли это совместить?
Эркен Кагаров. Не стоит искать уникальность в эстетике, подобной той, что в фильмах Тарковского: в потрескавшихся старых зданиях, заброшенных заводах. В такие города мало кто стремится приехать, жить люди хотят в городах с цветами, с уютными кафе... Сейчас города конкурируют, чтобы привлечь людей, это один из ключевых факторов их развития. Если мегаполисы могут предложить качества, которых нет в других местах (большой выбор досуга, работы и т.д.), то в маленьких городах ситуация другая. И все же они могли бы стать более конкурентными, предложив качественно иные виды досуга и комфортную среду.
Вот Москва, на мой взгляд, сейчас город транзитный. Кто-то приезжает из Березняков сначала в Пермь, из Перми — в Москву, чтобы дальше — в Германию, Францию, Нью-Йорк... Это не очень хорошая ситуация, потому что уезжают самые образованные, самые активные, как раз те люди, которых надо сохранить. Причин этому много, но в том числе и среда города.
Сегодня в Москве перейти улицу — подвиг: дойти до подземного перехода, спуститься, возможно с коляской, по ступенькам, потом подняться, вернуться назад, а идти приходится по шумному тротуару, в клубах пыли и дыма от восьми рядов автомобилей. Это не идеальная среда для жизни. Иллюзия предполагать, что какие-то правила могут радикально изменить ситуацию. Но все же есть универсальные принципы, влияющие на образ города. Например, на здании классического типа вывеска может быть только посередине, отдельными буквами без фона, а если здание модернистское, она должна быть сбоку, в соответствии с модернистским принципом контрастного дополнения.

ДИ. Но наряду с удачными решениями городской среды можно видеть и то, что вызывает недоумение.
Эркен Кагаров. Средой города занимается много организаций, но действуют они несогласованно. Забота о среде сводится к благоустройству, а это сфера деятельности департамента жилищно-коммунального хозяйства. Количественный фактор в их работе является определяющим: чем больше благоустроили и дороже использованный материал, тем лучше. Потому решения, в какой цвет красить ограды, какой формы и размера должны быть кадки под цветники и деревья, в большинстве случайные.

ДИ. Но ведь есть экспертно-консультационные советы, такие действия должны с кем-то согласовываться, кто-то за них должен отвечать?
Эркен Кагаров. Чаще всего нельзя сказать, кто за что отвечает. За установку рекламных объектов отвечает департамент СМИ и рекламы, за цветочницы — департамент благоустройства, за вывески — Мосгорархитектура.

ДИ. Установка информационно-рекламных конструкций уже регламентируется, но стоит ли все приводить к единообразию, например городскую мебель?
Эркен Кагаров. В Москве начал действовать закон для вывесок, то же нужно сделать и для городской мебели. Очень редко подобные вопросы решаются как цельный проект. Вряд ли муниципалитет исследовал эту тему и точно знает, какие, например, скамейки больше подходят для транзитных зон, какие для дворов. У тех, кто принимает решения, не хватает информации для компетентного выбора. Сегодня бюджетные деньги расходуются очень неэффективно, а сказывается это на городской среде.
При этом многие решения уже найдены, и удачный опыт можно использовать. Например, у нас идет борьба с разрисовкой электрощитов. В Нидерландах, Германии и Чехии на них размещают афиши культурных мероприятий, и даже если их кто-то разрисует, афишу вскоре заменят на другую. И не нужны отдельно стоящие конструкции, загромождающие тротуары.

ДИ. Но, наверное, дело не только в разработке правил. Например, рекламные агентства, занимающиеся изготовлением вывесок и наружной рекламой, не всегда грамотно используют шрифты. К тому же даже известные графические дизайнеры считают, что с кириллическими шрифтами сложно работать.
Эркен Кагаров. Возможно, графически наш алфавит не самый выразительный. С ним действительно не просто работать. Не случайно один из лучших создателей отечественных шрифтов — Владимир Ефимов — в День славянской письменности и культуры посылал соратникам по цеху открытки с «соболезнованиями». Такой профессиональный черный юмор. Но в каждой шутке, как известно, только доля шутки.

ДИ. Среди разработчиков шрифтов есть свои «западники» и славянофилы, одни работают над адаптацией все большего числа латинских шрифтов для русского алфавита, другие создают гарнитуры, максимально выявляющие специфику нашей письменности. В разработанной вашей студией адресной навигации для Москвы использован как раз такой оригинальный шрифт — старомосковский, который выдержан в духе традиционных для Москвы табличек. Ваша студия также участвовала в разработке схемы и напольной навигации для метрополитена. Можно ли говорить о системе городской навигации как едином тексте?
Эркен Кагаров. Весь город, конечно, единая коммуникационная система.

Навигация — ее часть. Сейчас принято решение сделать единую систему для города по всем видам транспорта. Раньше схемы маршрутов имели каждый автопарк и депо. На них нельзя было увидеть возможность пересадки с трамвая на трамвай, если маршруты принадлежали разным депо, и уже тем более как пересесть с трамвая на автобус. На мой взгляд, хорошо бы еще включить в такую систему и пригородные маршруты.

ДИ. Какие темы городского дизайна вы считаете актуальными сегодня? Есть ли специфика проектов для спальных районов?

Эркен Кагаров. Если говорить о навигации, то в центральных районах застройка идет фронтально вдоль улиц и таблички с их названиями могут быть мельче. А в спальных районах дома стоят в большем удалении друг от друга, именно номер дома должен быть виден издалека, поэтому имеет смысл писать его крупнее. Интересной темой для спальных районов могла бы стать частичная облицовка зданий отражающими поверхностями, это позволило бы глухие зоны, где обычно ничего не растет, осветить, используя отраженный солнечный свет. Кроме того, у нас недооценивается роль типовых решений, в том числе и для экономии средств. Типовые проекты активно использует частный бизнес при создании сетевых магазинов или филиалов банков. А городские организации, например школы, делают разовые проекты за небольшие деньги, но если посчитать расходы всех школ, то затраты окажутся весьма значительными. Типовые решения могут быть достаточно разнообразными по цветовой гамме, в них, как правило, заложено более эффективное использование материалов и применяются специальные антивандальные решения. Якобы экономные точечные проекты выливаются потом в большие расходы на ремонт, а типовые решения уменьшают затраты на него, они дешевле, чем кустарное проектирование. В связи с типовым строительством оснований для типового подхода в дизайне у нас больше, чем в других странах. Но уникальное проектирование тоже должно сохраниться. Хороший дизайн влияет на качество коммуникации. Например — новый стиль РЖД (корпоративный стиль разработан агентством «BBDO Branding», авторы системы ориентирования — Даниил Малкин и Алексей Штоф). Возможно, что и стиль, и навигация не безупречны, но в целом это очень важная история для нашей большой страны, где железные дороги имеют особое коммуникативное значение.

Беседу вела Ирина Сосновская

ДИ. Значимость изменений, которые происходят в облике Москвы, наверное, еще и в том, что и регионы начинают на них ориентироваться.

Эркен Кагаров. У Москвы есть наработки, которые было бы полезно перенять и другим городам, такие как отказ от перетяжек и крупноформатной рекламы. Но правильнее говорить не о повторении московского опыта, а о создании дизайн-кода каждого города, учитывающего конкретные условия и общую стратегию его развития. Попытка программирования города предпринималась, например, в Перми, но, к сожалению, разработанный голландскими архитекторами мастер-план так и не стал руководством для дизайнеров, архитекторов и строительных компаний этого города.

———————————————————

1

1 Новые домовые таблички на Тверской улице в Москве. 2014. Фото предоставлено студией Артемия Лебедева

2

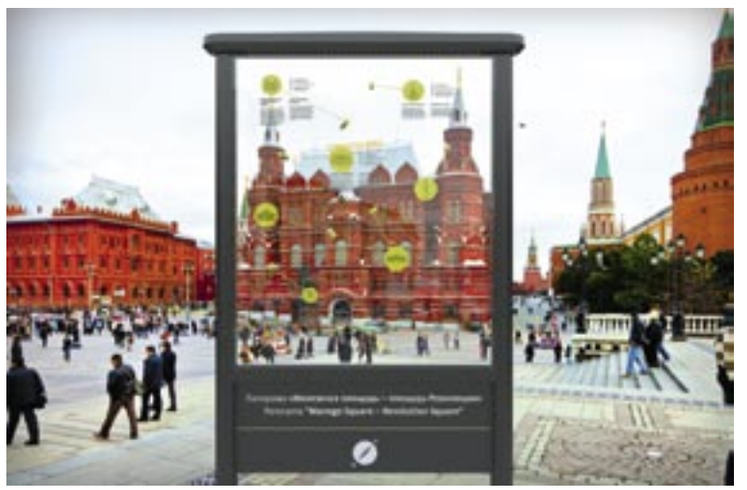
Каждый день на улицах города и в метро мы встречаем работы «Студии Артемия Лебедева». В 2014 году по заказу Комитета по архитектуре и градостроительству Москвы совместно с Главным архитектурно-планировочным управлением Москомархитектуры студия разработала проект усовершенствования столичной системы адресной навигации, а также архитектурно-художественную концепцию размещения информационных конструкций, на основе которой создан норматив для всего города. Среди работ студии новая схема линий Московского метрополитена, полюбившийся москвичам логотип «Лучший город зимы», городские часы и даже проект оформления крышек канализационных люков Москвы.

Редакция благодарит
«Студию Артемия Лебедева»
за предоставленные иллюстративные
материалы.

3

4

5



2 Новые уличные указатели. 2015
3 Логотип фестиваля «Лучший город зимы» в Москве. 2013
4 Городские электронные часы «Циферблатус-1». 2014
5 Навигационный стенд (концепт). 2012

5 6 7 8 11 Проект серии крышек канализационных люков для Москвы. 2014
9 Логотип Московского метро. 2014
10 Официальная схема Московского метрополитена. 2014

5 6

7 8

9

10

11

Марта Яралова

У современного города накопился огромный опыт взаимодействия с искусством: элементы искусства включены в его пространство, сформировались арт-территории, возникают новые формы искусства возможные только в городской среде. Однако с момента появления в городе неконтролируемого, не подчиненного ему искусства, наполнение стали пересматривать. Раз искусство обладает потенциалом действовать внутри города самостоятельно, пусть даже этот процесс не простой, он может пойти дальше и экспроприировать отдельные элементы города, эстетический потенциал которых ранее не осознавался. Один из ярких примеров — появившиеся благодаря протестному искусству баффы — колористические заплатки на городских плоскостях, покрытых несанкционированными граффити.

Еще до того как баффы стали осознаваться как явление эстетическое, они уже были соотнесены с искусством, точнее, маркировали его отсутствие. Баффы возникают в результате нескольких движений кистью или валиком и, кажется, принципиально не попадают в тон стен, столбов, заборов, они изначально противостоят свободному искусству граффити. То есть с момента возникновения они стали знаком борьбы города с искусством на его же территории. Своим присутствием они не менее ярко, чем граффити, выделяются в городской среде и указывают, что здесь было произведение искусства, и примерно вот таких размеров. Это должно было будить фантазию, желание домыслить, как оно выглядело, фантазировать, что здесь было изображено, как в случае с закрашенными лозунгами Давида Тер-Оганьяна («Плакаты») и текстами в книгах Светланы Шуваевой («Легенда»).

С точки зрения массированного внедрения в городское пространство баффы, скрывая граффити, отменили их значимость. Их неправильные геометрические формы оказывают такое же воздействие, как и рисунок или текст скрытый под ними: они так же активно преобразовывают, искажают плоскость, при этом сохраняя смысл этих изменений: посягательство искусства на городскую среду. Они вынуждают подозревать давление цензуры и этим еще больше обостряют интерес к тому, с чем на первый взгляд они борются.

Однако постепенно связь баффов с искусством перестала заключаться лишь в задаче его сокрытия и уничтожения. Они стали восприниматься как искусство, которым они, видимо, пропитались, существуя поверх него. Какое-то время баффы рассматривались как предоставленные городом «чистые холсты», которые ждут своего наполнения смыслами. Однако процесс осмысления феномена баффов, напряженного их противостояния с граффити, довольно часто вновь и вновь появляющимися на закрашенных по требованию городского управления местах, привел к тому, что на городских плоскостях постепенно возникает разнородный палимпсест. Слои состоят из граффити, перемежающихся со слоями баффов, к ним можно добавить еще и смыслы, которые извлекают непричастные к этому противостоянию зрители.

Такое бытование баффов похоже на череду событий, приведших, например, к возникновению работы Георгия Пузенкова «Дважды стертый рисунок Де Куннинга. Стертый Раушенберг» (1997). Рисунок Де Куннинга был стерт Раушенбергом, Пузенков же на руинах работы, на самом факте ее уничтожения создал свое произведение, «стерев» уже Раушенберга. Всякое последующее нарушение чистой покраски баффов уничтожает их целостность и смыслы их существования, саму цель этого художественного жеста.

Именно поэтому в какой-то момент в баффах стали видеть не искажение чего-то уже созданного, не промежуточное состояние, предшествующее возникновению нового, а самостоятельное законченное произведение, состоящее не только из отдельной цветной заплатки, а включающее все слои, нанесенные на конкретную плоскость. То есть всякое цветное пятно, возникшее с целью скрыть нечто ненадлежащее, становится посланием абстрактным, по форме и содержанию супрематическим, минималистическим объектом, а совокупность баффов в данном месте — заочно контролируемым художественно и санкционированным властью направлением стрит-арта. Контроль за баффами возможен, лишь если существует то, что должно быть закрашено (а будет ли?), а санкционирован он уже потому, что был поручен для исполнения и обеспечен краской. Таким образом, баффы можно рассматривать как одно из самых государственных искусств.

Вместе с тем каждая колористическая форма, рассматриваемая, коллекционируемая (фотоколлекция баффов Москвы — *buff-puff.com*) и изучаемая как искусство — пример его самозарождения в городской среде. Не имея автора, осознающего себя создателем произведения, не имея цели быть им, каждый бафф и все они вместе становятся сильным вмешательством в среду, даже более активным, чем те же граффити. Контрастируя с ними, вызывая противоречия и давая новое развитие, баффы преобразуют городское пространство. Город наполняет искусством сам себя, борясь при этом с искусством.

Баффы являются слоеным пирогом не только в формальном понимании, но и в смысловом. Они собирают в себе, своем существовании в городской среде сразу несколько проблемных слоев: бытование искусства в городе и опасности, его поджидающие, прямое взаимодействие искусства и города (власти и жителей), искусство в городе и искусство города. Пронизанные множеством смыслов, порожденные друг другом баффы, граффити и городская среда прочно соединяются.

———————————————————

* Buff (англ.) — полировка, закрашивание, уничтожение нелегальных рисунков.

Фото: Мари-Анны Абовян

Поверх недозволенного. Баффы*

Прогулка Малевича с Роршахом

Приходит Малевич к Роршаху.
Роршах показывает белый лист бумаги, спрашивает:
— Что это?
Малевич отвечает: — Черный квадрат.
Роршах показывает черный лист бумаги, спрашивает:
— А это что? Малевич отвечает:
— А это черный квадрат.
Пошли гулять Роршах с Малевичем.
Роршах увидел бафф и говорит:
— Это бафф. Малевич соглашается:
— Да. Бафф — это бессознательная супрема.

Роршах спрашивает у Малевича:
— А что главное в баффе?
На что обращать внимание?
Малевич отвечает:
— В баффе главное — то, что вокруг тебя.

Текст и фото: Мари-Анны Абовян

Мари-Анна Абовян

Арт-интервенции в московскую повседневность

Летом 2014 года во время ситуанистической выставки «Случаи» Мити Нестерова в галерее «Ираги», во дворике на асфальте экспонировалось объявление с номером телефона и текстом «Сюрреаклизма абсракционизма».

Идея этого проекта возникла десять лет назад, когда я впервые увидела объявление на асфальте «Ясновидящая». Автор этого объявления действительно оказалась ясновидящей, прежде всего, потому, что мода на рекламу на асфальте появилась лишь спустя годы. За все время выставки состоялся только один телефонный звонок от недовольного жителя дома. Для анализа вариативности человеческого поведения этого случая было недостаточно. Поэтому сделав новый трафарет я стала оставлять объявления с номером телефона на улицах, обычно рядом с другими, чтобы усилить эффект бреда, и отвечала на звонки случайных прохожих, пока асфальт не замело снегом.

В долгие зимние месяцы мое внимание привлекли стены, а точнее — баффы. Сначала бафф виделся мне идеальным полотном для создания микроскопических коллажей, также меня интересовали разнообразные техники перевода изображений на поверхности стен. Я сделала трафарет с квадратом Малевича, который оставляла на баффах квадратной формы.

Но постепенно баффы стали казаться мне все более самостоятельными и законченными. Вскоре я познакомилась с выпускником школы Родченко Мишей Опоцким, создателем сайта *buff-puff.com*, где собрана большая коллекция баффов. Миша рассказал как он пришел к коллекционированию баффов. Его отношение к ним во многом совпало с моим. Бафф наполняет содержанием наблюдатель, его формы отсылают к бессознательным супремам, которые работают по принципу психологического теста Роршаха.

Чтобы помочь Мише пополнить коллекцию я тоже стала фотографировать баффы. Они появляются, видоизменяются, но никогда не исчезают.

Из наблюдений за баффами родился термин «гиперконцептуализм», то есть следующий шаг концептуального движения в мир, где ценность (произведение искусства) создается анонимными авторами в городской среде, является атекстуальным актом бессознательного со-творчества, рождающим смыслы в формах мета-супрем. В баффе можно увидеть больше чем он скрывает. Бафф — отличный пример того как война или симбиоз муниципальных служб и молодежных субкультур влияют на визуальный код города.

———————————————

Фото: Мари-Анны Абовян

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ЯСНЫЕ — МЫСЛИ
ПОНЯТНОЕ — ИСКУССТВО

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ
ЗАРУБЕЖНОГО И РОССИЙСКОГО
ИСКУССТВА XX–XXI ВЕКОВ
ОТ ВЕДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ

ЛЕКТОРИЙ ММОМА

ПО ВТОРНИКАМ
И ЧЕТВЕРГАМ В 19.30
ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 9
MMOMA.RU/LECTURES

С 2 СЕНТЯБРЯ 2014

АБОНЕМЕНТ ДАЕТ ПРАВО НА
10 % СКИДКУ В MMOMA ART BOOK SHOP
10 % СКИДКУ В КАФЕ МАРТ
БЕСПЛАТНЫЙ ПРОХОД НА ВСЕ ВЫСТАВКИ МУЗЕЯ

1

Пространство логических построений

Владимир Немухин. «Грани формализма». Лидия Мастеркова. «Лирическая абстракция». 15.04–31.05.2015 года. ММОМА, Гоголевский бульвар, 10

Московский музей современного искусства совместно с *Tsukanov Family Foundation* и Фондом *AVC Charity* представил первую в России масштабную ретроспективу одного из важнейших представителей нонконформизма Владимира Немухина. Экспозиция строилась в соответствии с предложенными куратором тематическими и формальными разделами.
Более сотни живописных и скульптурных произведений позволили проследить творческое развитие художника с 1950-х годов по сегодняшний день. Ряд работ, в том числе две монументальные скульптуры, были созданы специально для выставки. Несколько залов посвящены советскому периоду творчества Лидии Мастерковой (1927–2008), подруги Немухина в жизни и творчестве на протяжении более десяти лет.

1 Владимир Немухин. Посвящается В.С. Чернецову. 2001. Крашенное дерево. Собрание фонда AVC Chrity, Москва

Злата Адашевская

Работы Владимира Немухина, объединенные в экспозиции в раздел «Библейская абстракция», относятся ко второй половине 1950-х — первой половине 1960-х годов, то есть к началу развития лианозовской группы как нонконформистского сообщества. Объединение тогда еще самозамкнуто, пока оно лишь сооружает теплицу для выращивания диковинных цветов авангардной культуры. И отношение Немухина к религии еще в духе этого микросоциума.

Многие лианозовцы исповедовали мистические и эсхатологические верования, в контексте которых художнику отводилась роль проводника. Вспомнить хотя бы Дмитрия Красопевцева, творчество которого — диалог с Богом, где «Он» и «Я» всегда оказывались одним и тем же лицом. Или Михаила Шварцмана, считавшего себя иератом, через которого идет вселенский знакопоток. Все нонконформисты были метафизиками в религиозной модификации. Судьба у них мифологизировалась, отдавала великомученичеством. Только в центре находился не Бог, а искусство. Так, Немухин говорил, что к творчеству его «влекла какая-то неведомая сила». Шаг в абстракционизм был для нонконформистов подобен принятию новой веры.

Подпольный, своего рода «масонский» образ существования создавал у лианозовцев ощущение пребывания в культурном гетто, где царила христианская этика страдания, в противоположность официальной культуре, витальной и прокламирующей «светлое будущее».

Христианской этикой объясняется и близость к образу блаженного. Не случайно среди «своих» они особенно уважают душевнобольных художников. И даже психически здоровые творцы обращаются к иррациональному мышлению, к подсознанию, и отличаются «зашифрованной», эзотеричной формой высказывания. Так, поэт Игорь Холин пишет полусловами, или разрубленными словами, продолжая традицию итальянских сюрреалистов, отказывается от знаков препинания, которые также отсутствовали в первоначальном тексте Библии. Подобные эксперименты можно встретить у Генриха Сапгира и Льва Кропивницкого. В свое время Велимир Хлебников прибегал к необычной лексике, неологизмам, намеренно нарушал синтаксические нормы. Продолжая эксперимент, Сапгир замещает слово психологическим знаком.

Аналогичен творческий язык Немухина, когда он пишет природные состояния, метаномически заменяя предметы их узнаваемыми качествами. Так, в библейских абстракциях речь идет не о субъективном переживании природы, а о субъективном проживании мистико-религиозного опыта, о вчувствовании в метафизическую субстанцию. А любая абстракция Немухина подчеркнуто субстанциональна, это поток, или торнадо, или смог, или вязкая топь. Цикл «Библейская абстракция» представляет работы с субстанциями самого разного типа и настроения, в них «вязнут» распятия, позднее оставшиеся в творчестве художника как формально удачный знак вне религиозного контекста.

Экспозицию зала «Пейзажи и пространства» составили работы, написанные с 1960-х до 1990-х. Пейзажи Немухина — это не виды природы, абстрагирующий взгляд художника превращает их в пространства, но не объективные пространства, а состояния. Это внутренние пейзажи, которые нарисовало в сознании его собственное восприятие. В книге «Немухинские монологи» Марк Уральский приводит высказывание художника, ссылавшегося на Генриха Сапгира: «У людей мистическое сознание, и они живут вовсе не в мире, а в своем сознании».

Идеальным примером «внутреннего пейзажа» можно назвать картину «Полдень» (1995), здесь наличествует некий конструкт, соответствующий представлениям о традиционном пейзаже: линия горизонта, деление на планы, небесное светило. Все остальное относится к части «пространства» или «состояния», которое составляет сюрреалистическая смесь из абстрактных красочных разводов и отдельных предметов. Все это и создает «атмосферическое состояние», выражающее для художника энное место из его внутренней, психологической топографии.

Уже название работы «Звездный огонь» отсылает к метафизической реальности. «Землю» до линии горизонта «покрывают» самые обыденные предметы, все детали сливаются в абстрактное цветовое месиво, в котором реальный предмет нельзя отделить не только от изображенного, но и от абстрактного живописного развода. Вздымающиеся языки пламени сделаны из веревок, а огненные всполохи поднимают карты. Или это карты воспламенили «землю»? Работа может навести на размышления об абсолютной спаянности материального мира с миром космических законов, непостижимых рациональным мышлением.

В случае немухинской живописи мы можем говорить о пейзаже лишь в образном смысле: любой образ, любое состояние сознание художника «организует» именно как пейзаж. Композиция в картине «Черно-белый стол с картой» построена и как пространство помещения, и как пейзаж, где стол символизирует землю, небом же выступают блеклые стены. Этот «пейзаж» передает состояние пустоты и изоляции в процессе карточной игры, замершего времени.

Для Немухина пейзажи — это «убежища памяти», человек вспоминает то, чего не было в действительности. И это субъективное прошлое можно оживить только в метафоре, то есть в искусстве. Раздел «Пейзажи и пространства» воскрешает такие картины из подсознательной истории автора.

Последние двадцать лет художник большую часть времени живет в Германии. Его чувствование этой страны передано в картине «Осень в Германии», где нетрадиционно скомпонован пейзаж: нет ни линии горизонта, ни неба, ни земли. Но пространство организовано с помощью деревьев-крестов. Крест — частый мотив в творчестве Немухина, художник теперь поступает с ним как истинный формалист, видит в нем идеальную фигуру для организации пространства.

Эмиграция плюс мятущаяся душа художника усиливали тягу к сохранению чего-то неизменного, «своего» пространства, которым стала для Немухина подмосковная деревня Прилуки, куда художник старается выезжать каждое лето с детских лет и по сей день. Для этого приходится пересекать государственную границу давно покинутой России, и потому впечатления «уникального русского пространства» только ярче.

Безусловно, природа — лишь толчок к переосмыслению «русскости», так же как понятие России, важное для всех нонконформистов, принципиально отделялось от штампов почвенничества. Природа российской провинции для Немухина — это насыщенный образ чувственности вне координат, самостоятельное внутреннее пространство. В 1950-е годы именно бескрайняя свобода эмоционально-чувственного начала была необходима, чтобы избавиться от догматов соцреализма. О том периоде Немухин говорил: «Абстрактный экспрессионизм стал казаться мне чересчур уж чувственным, даже натуралистичным. В нем слишком много было живой плоти, необузданной эмоциональности».

После международной молодежной выставки 1957 года нонконформизм жаждал отделиться от официальной культуры, сформировав свой независимый художественный мир. Процесс создания искусства стал для этих художников своего рода экзистенциалистской алхимией, требовал духовного освобождения, жеста эмоционального раскрепощения. Этой цели как нельзя лучше соответствовал жанр абстрактного экспрессионизма, в наибольшей степени впечатливший Немухина на международной выставке.

«Штабом» нового художественного объединения стал невзрачный подмосковный поселок Лианозово. «Лианозовская группа» в каком-то смысле уже существовала до перехода к явному нонконформизму, как сообщество близких друг другу людей. Объединяющим настроением было инакомыслие, в круг входили представители разных направлений и видов искусства. Помимо Владимира Немухина и Лидии Мастерковой художники Евгений Леонидович Кропивницкий, Оскар Рабин, Николай Вечтомов, поэты Ян Сатуновский, Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов, писатель Эдуард Лимонов, художник и поэт Лев Кропивницкий.

«Состояние» Лианозова запечатлено в работе 1990-х годов «Луна в Лианозово». Безусловно, здесь важны и геометризм сферической формы, и ассоциация Луны как теневой, оборотной, скрытой стороны жизни. Если нонконформизм можно считать оборотной стороной конформизма, то мистицизм ассоциировался с ночью, ведь почти все нонконформисты были в какой-то

степени метафизиками, и, возможно, это роднило их в противостоянии материалистическому мышлению в СССР 1960-х годов. Метафизика и духовность (как минимум в том значении, как она всегда культивировалась русским авангардом, начиная с Кандинского) — основа их общности.

В разделе «Геометрия и математика» представлены работы последней четверти века, третий этап в творчестве Немухина, который можно назвать конструктивистским, или геометрическим. На формальном уровне это период окончательного «усмирения» чувственной стихийности, с которой началось творчество художника как нонконформиста. Уже в «карточных играх» захватывает дух от произвольности и непостижимости фатума и одновременно сводит скулы от пресной банальности предметов, от их тяготения к строгой геометрии. При создании этих работ художника ведет закон, в первую очередь аналитической интуиции. На следующем этапе и вовсе остается одна аналитика, и свой «пасьянс» Немухин раскладывает уже не картами, а геометрическими фигурами. Художник признавался, что «именно благодаря картам возникло видение, не имевшее к ним прямого отношения. Их свойства и связанные с ними ассоциации более чем очевидны. Но если круг и квадрат— фигуры сознания, то карты — нет. Это чужое, абсолютно независимое. Как кошка. Я ведь уже несколько раз пытался уйти от карт. Не тут то было: они меня снова находят».

Это восхождение от материального предмета профанной игры к чистому умосозерцанию абстрактных схем отображает немухинский переход от предметности к конструктивизму.

Но карты «преследуют» Немухина. Даже в конструктивистских работах уже 2000-х годов видятся силуэты карт, кажется, именно из них сложены широкие, изломанные линии красно-черной серии. Художник намекает, что так оно и есть, в «Композиции» 2001 года честно давая в одной из продолговатых «ячеек» сеточку карточной обложки. Во всех прочих случаях эти «карты» полностью «оплыли» одним из двух цветов лицевой стороны — красным или черным, основными цветами авангарда.

Примечательно, что, анализируя работы Штейнберга, Немухин пишет: «В его работах русский конструктивизм развивался как бы назад, к своей первооснове, утратил свою формальную отстраненность, получил символическое, индивидуально-личностное наполнение».

То же можно сказать о его собственных геометрических работах. При всем отстранении в них ощущается большой заряд личной энергии, той же чувственности, так и не обузданной с периода абстракции.

Столкновение красного и черного нагнетает тревогу, вызывая ощущение опасности, ощущение чего-то неуравновешенного и буйного, неосмысленного — едва сдерживаемый геометрической формой вихрь хтонического хаоса. Это чувство усиливается за счет особенной «изломанности» немухинского конструктивизма. Впечатление так ясно, что мы здесь даже можем вернуться к понятию «состояние». Это отпечаток состояния, которое, возможно, заложено Москвой, чья архитектура и ритм жизни, по признанию Немухина, сыграли большую роль в формировании его личности. Москву 1930–1940-х он описывает следующим образом: «...все эти углы, загогулины, перекрестки, зигзаги да косые крестовины <...> ощущается принадлежность к духу этого города, к той заветной территории, на которой совместились и перемешались в одном котле жития-бытия сакральное и профанное, обыденное и величественное, сарказм и озарение». «”Русский дух”, как вы его ни хороните и как ни высмеиваете, — эдакий крутой замес из стихийности, фатализма и практицизма. Для меня «почва» — это русское пространство, в котором я обретаю и уникальность и самостоятельность художественного видения».

Иную грань немухинского конструктивизма являет цикл «Конструктивное видение». Цветовая гамма во всех работах этой серии строится на соседстве красного и синего. Серию отличает отсутствие динамики, это статичные, в каком-то смысле инертные композиции, наиболее близкие к классической концепции конструктивизма. Их геометрическая «размеренность» обращается к отстраненно-абстрактному, умозрительному восприятию, заставляя улавливать «идею», отталкиваясь от тончайшего намека со стороны «формы».

Третий цвет этой серии — белый, важно, что это не просто фон. В 1980-х художник создал «белый цикл», что было своего рода ритуалом. Как сказал другой нонконформист, Зверев, «если бы его не написал, ты бы не спасся». После этого цикла белый цвет на полотнах Немухина всегда имеет особое значение, идущее еще от русского авангарда. «Русское искусство очень обязано белому снегу, который дает нам ощущение космоса. Для меня лично белое — это духовный свет», — писал Немухин.

Диалог с историей искусства. Только на российском пространстве мог появиться человек, которого запечатлел Малевич в своей крестьянской серии. Человек без лица, с ярким монохромным овалом вместо головы. Именно с такими головами изображены члены «Семьи» на картине Немухина 1995 года. В крестьянской серии появляется человек в эпоху перемен; человек, чье прежнее лицо уже стерто, но черты нового еще не успели даже наметиться. Есть только энергия того или иного цвета. Немухин имел возможность прочувствовать опыт Малевича. Ведь он так же жил в обществе, где все непрерывно менялось, переворачиваясь с ног на голову, так, что стилевые черты художника успевали в лучшем случае наметиться, но не затвердеть, закостенеть, их тут же сметала новая волна перемен. Из этого у Немухина сложился гераклитовский взгляд на человека, который никогда ничем не является, но всегда только становится.

Идея освобождения от предмета на тематическом уровне прочитывается в работе «Суперслон». Картина написана в 1990-е годы, когда творчество художника захватило явление солнечного затмения. Мотив этот уходит корнями в историю русского авангарда. Образ (условно) красного круга, перекрытого идентичным черным кругом на формальном уровне близок супрематизму. Это не опустошенное, а энергичное отрицание, когда черное «затмевает» красное, удерживающее позитивную силу.

На картине Немухина статуэтку слона — не просто как предмет, но как символ мещанской культуры, сосредоточенной вокруг «вещности» — «затмили» супрематические фигуры, которые, в свою очередь, спорят друг с другом, стремясь закрыть, подавить, пересилить. «Предмет» здесь лишен власти, но на картине вообще нельзя найти «лидера», она полна анархического духа. И это позволяет еще одно, прямо противоположное прочтение работы: «наивысшим» оказался предмет. Не случайно название «Суперслон» содержит иронию над supremus.

Обычный бытовой предмет невозможно представить в ранних абстракциях Немухина. Между абстракцией и поздним конструктивизмом лежит предметность, начавшаяся с карт, которые затем повлекли за собой гитары и уж совсем бытовые надписи, ящики упаковочной тары.

Со временем абстрактная субстанция между предметами становится как бы плотнее, более осязательной, словно для того, чтобы удерживать на поверхности предметы, на материальной сущности которых концентрируется художник. В тот период все для него — лишь поверхности, поверхности вещей, поверхность полотна, на котором написаны все эти объекты, и написаны именно для того, чтобы подчеркнуть материальность холста.

Но, безусловно также и то, что карта для Немухина — материя, будто окутанная неуловимым свечением, акцентируя предмет, таящий потенцию выхода из этой вязкой топи материального мира. Для Немухина «игральная карта — это символ дольнего мира, с его отстраненным от человеческой личности порядком, стихийностью и капризной переменчивостью состояний». Это уже надмирное измерение, где царит разум, но дорога в который идет именно из мира физического.

Из этого понятно, что послужило концептуальной подоплекой серии портретов-карт, в которой художник из абстрактных карточных «персонажей» делает модернистские портреты таких же абстрактных людей. Из символического коллажа он создает «иконические» образы. Кроме того, еще со времени обучения в изостудии Немухин имел иррациональный страх деформировать лицо живого человека. Для художника легче вовсе ничего не брать от лица живого человека, но сконструировать коллаж из символов, создать нечто среднее между куклой вуду и иконой, отображающей «внутреннего человека».

В экспозиции представлены портреты известных художников и теоретиков искусства — Марка Шагала, Василия Кандинского, Михаила Илларионова, что позволяет легче и узнаваемей

запечатлеть их «характерные черты» как людей, при этом пользуясь отсылками, иногда почти цитатами из их собственных произведений. Примечательно, что за основу для всех портретов избран именно персонаж валета, прежде всего бубнового, что является отсылкой к знаменитой группе художников-авангардистов.

Как комментирует Немухин в «Монологах», «название это воспринималось современниками как дерзкая интеллектуальная провокация, в которой традиционная карточная символика имела особый смысл. Она заявляла отказ от любых условностей, ограничений и регламентаций, т.е. безграничную свободу художественного поиска».

Он также создает скульптурную серию «Посвящения», работы которой отсылают к идеям того или иного художника или прямо цитируют их. Так, «памятник» Сезанну, связанный с ключевым заветом этого художника («толкуйте природу посредством куба, цилиндра, конуса и шара»), представлял собой строго геометричную композицию именно из этих элементов. Посвящение Эдуарду Штейнбергу также создано с использованием основных цветов штейнберговской палитры.

Эти скульптуры — что-то вроде визитных карточек, которые кратко резюмируют «характерные черты» художников или же собирают «все, что останется после». Эти цитаты здесь превращаются в эмблему или код.

Скульптуры Немухина также можно назвать «диалогом с историей искусства». Этой нацеленностью на взаимодействие художник старается преодолеть принципиальную монологичность русской культуры, у которой «свой, особый путь» в мире. В свою очередь, каждый российский художник идет по «особому пути», конструируя самозамкнутый мир своего искусства, что особенно культивировалось как раз среди нонконформистов (каждый второй из них чувствовал себя единственным избранным, создавая вещи, максимально отличные от тех, что делает «сосед»). Владимира Немухина, напротив, всегда отличали принципиальная открытость влияниям и большой интерес к тому, что делают другие.

———————————————————

2

3

4

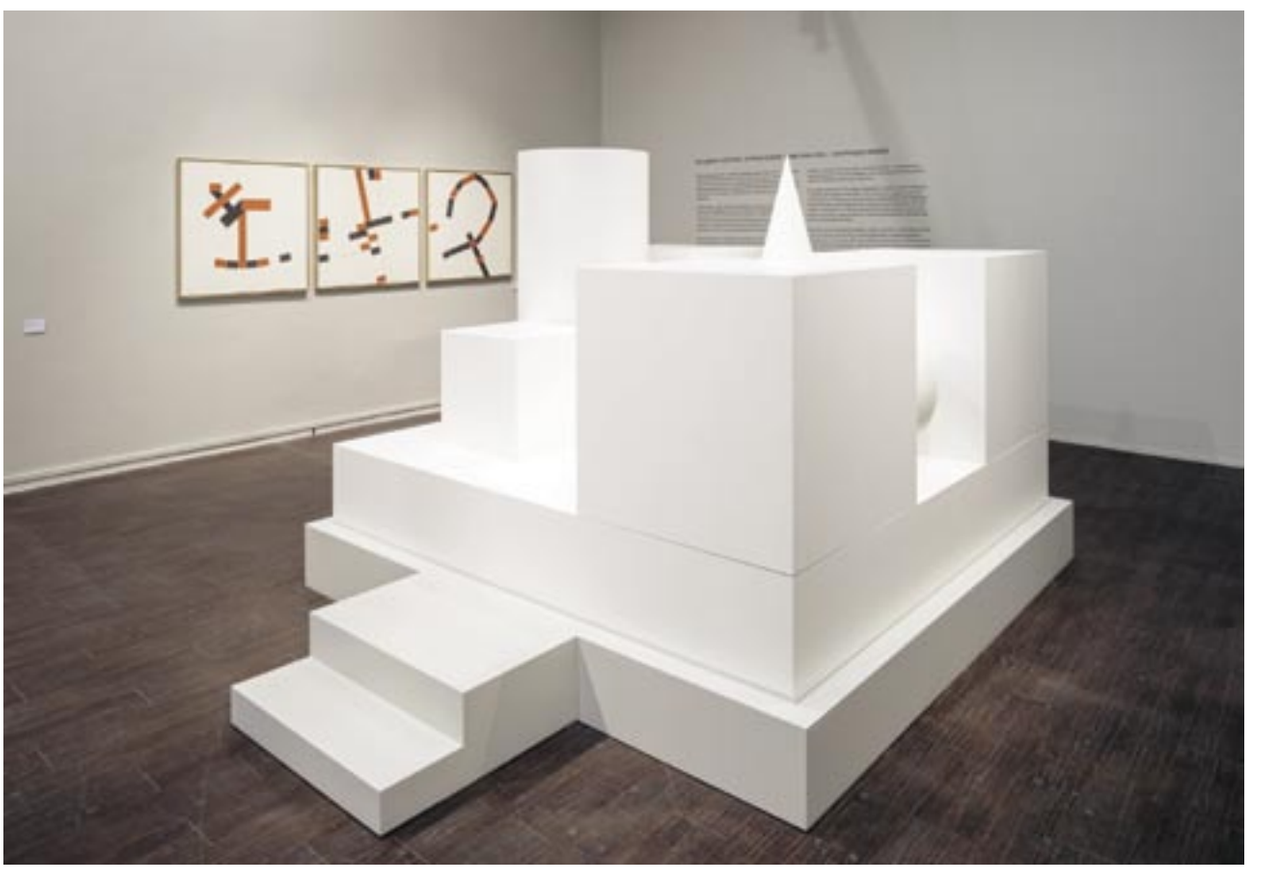
2 Владимир Немухин в Прилуках. 1991. Архив В. Немухина
3 Владимир Немухин. Цвет это сила. 1990. Акрил, холст, коллаж. Частное собрание, Германия
4 Маргарита Тупицына, Владимир Немухин, Виктор Тупицын, Сергей Бордачев. Бульдозерная выставка. Москва, 1974 год. Фото: В. Сычев. Архив А. Михайлова

5

Имя Владимира Немухина известно практически каждому, кто интересуется современным русским искусством. Его картины часто выставляются, входят в коллекции крупнейших отечественных музеев, публикуются во всех изданиях, посвященных возрождению независимого искусства в постсталинском СССР, пользуются большим спросом у коллекционеров. Между тем творчество Немухина практически не изучено. Хотя место и роль художника неоспоримы в истории нашей культуры, их реальный смысл до сих пор не раскрыт.
К какому направлению принадлежит Немухин? Какую идейную тенденцию воплощают его произведения? Каким образом его искусство взаимодействует с мировым художественным процессом? Данная выставка имеет задачу наметить возможные ответы на эти вопросы.
Имя Лидии Мастерковой обычно произносится с именем Владимира Немухина. Эта связка имен столь же устойчива в истории нашего искусства, как и знаменитые тандемы эпохи исторического авангарда: Ларионов — Гончарова, Матюшин — Гуро, Родченко — Степанова. Конечно, в текущей художественной жизни семейные союзы художников вполне обоснованны. Будучи мужем и женой (женой гражданской, как в случае Мастерковой), художники постоянно общаются и работают бок о бок, зачастую в достаточно сходной манере. Вместе выставляются, вместе обсуждаются художественной критикой. Вместе участвуют в дебатах и прочих публичных акциях. Немухин и Мастеркова за двенадцать лет совместной жизни создали на рубеже 1950-х–1960-х годов целое художественное направление «лирической абстракции», стилистика которого заметно отличается от космической абстракции Владимира Слепяна и Юрия Злотникова, пуантилистской абстракции Владимира Яковлева, экспрессионизма Льва Кропивницкого и биоморфизма Николая Вечтомова.
В 1965 году семейный союз Немухина — Мастерковой синхронно преобразил «лирическую абстракцию» в иные художественные системы, которые имели у того и другого участника союза тоже много общих формальных свойств — акцентированную плоскостность, сведение многообразия цветов к скупой, почти черно-белой палитре. Однако в ретроспективном рассмотрении объединения художников на основе семейных уз выглядят менее убедительно. С исторической дистанции заметнее становятся различия творческих установок.

Андрей Ерофеев, куратор выставки

6



5 Владимир Немухин. Композиция с машиной. 1994. Дерево, акрил, коллаж. Частное собрание, Германия
6 Посвящение Полю Сезанну. 2014–2015. Дерево. Собрание фонда AVC Charity, Москва. Вид экспозиции в Московском музее современного искусства, 2015

7

7 Владимир Немухин. Балет «Михаил Ларионов». 2006. Холст, акрил. Собрание Семена Хейфеца, Москва

8

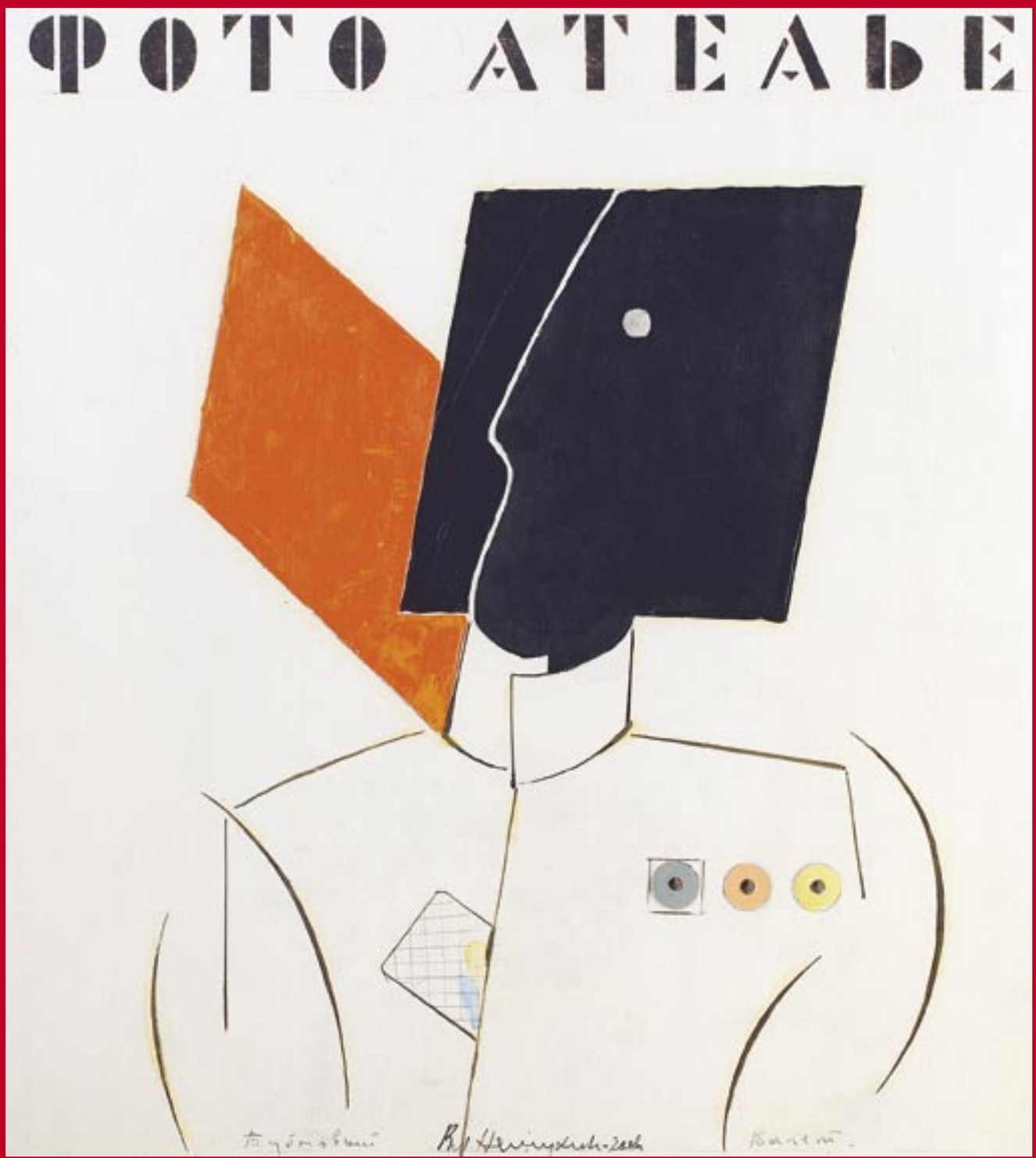
9

8 10 11 Владимир Немухин. С уважением к авторам. Серия открыток. 1995. Коллаж, смешанная техника. Собрание автора, Москва. Частное собрание, Германия
9 Валет «Владимир Маяковский» (эскиз к картине). 2003. Бумага, акрил, коллаж. Собрание автора, Москва

10

11

12



12 Владимир Немухин. Валет «Фотоателье». 2006. Бумага, акрил. Собрание Семена Хейфеца, Москва

Фаина Балаховская

Искусство Лидии Мастерковой с трудом поддается определению. Но она сама — стильная фотогеничная красавица — производила впечатление «сильного, самостоятельного, знающего, чего она хочет, и уверенного в своей правоте»[1] человека. В ней — единственной женщине в кругу нонконформистов — видят последовательницу «амазонок авангарда», наследницу героического периода отечественного искусства начала XX века. Хотя роднит Мастеркову с великолепными художницами далекого прошлого лишь интерес к абстракции и ясное понимание того, что искусство — это не законченное произведение, а стиль жизни автора. Даже самое громкое свое выступление — на легендарной «бульдозерной выставке» — Мастеркова описывала как художественную акцию: «Это было замечательно. Такое напряженное состояние — как будто бы вы на сцене со своими картинами стоите, совсем другое ощущение, чем на выставке в помещении»[2].

Первые учителя Мастерковой — Перуцкий, Хазанов, Фальк — были связаны прямо или косвенно с авангардным движением. Но запомнились они ей особенным отношением к ученикам, «атмосферой» в классе, а не «тайными знаниями». Занесенные в черные списки, лишенные возможности выставляться и работать художники даже то, что еще помнили, хранили при себе: преемственность не могла быть там, где едва сохранялись точки соприкосновения с ушедшим безвозвратно временем... Прокатившиеся одна за другой волны борьбы с формализмом к концу 1940-х, когда Мастеркова серьезно заинтересовалась искусством, оставили руины на месте представлений о новейших течениях XX века. Выжившие носители запрещенной информации лишь после смерти Сталина начали рассказывать о подвигах былого времени и о картинах, надежно упрятанных в запасниках музеев. Давно забыты-заброшены были и абстракция, и разговоры об отношении плоскости и пространства, фактуры, заклеймлена экспрессивная выразительность. Одни не хотели, другие не могли вспоминать опасное прошлое. Абстракция возвращалась в страну после десятилетий забвения постепенным осознанием собственного прошлого вместе с чужим, понимаемым часто поверхностно опытом. Мастеркова оказалась среди тех, кто был готов и хотел узнать о старом и новом. «...Жила искусством, любила величайших художников мира, и понимание, осознание того, что я делала, было внутри. Внутренняя жизнь отражается и в цвете, и в форме. В 56 году я уже писать пейзажи не могла.

Я не могла повторяться и делать одно и то же, мне нужно было углубляться в творчество, я искала свою форму, а сильным цветом... отличалась всегда»[3]. Сильный цвет и интуиция определили выбор языка почти сразу и, как известно теперь, навсегда. Абстракция стала для Мастерковой дорогой к себе, к подлинному поэтическому «я», к высшим ценностям, способом преодолеть банальное земное, душное, советское. Выбор тем более понятный, что никакой другой, кроме «низкой», реальности для Мастерковой и близких ей художников лианозовской школы не существовало. Абстракции Лидии Мастерковой, при всем внешнем сходстве с формальными опытами авангардистов и смелых жестов, основанных на подсознании их американских коллег, далеки от них так же, как и от господствовавшего стиля социалистического реализма. Об истинном их смысле можно судить лишь по отрывочным воспоминаниям.

Как завезенный из Франции кубизм стал первым авангардным движением для будущих супрематистов и конструктивистов, так и абстрактный экспрессионизм оказался вратами в новое искусство для многих будущих нонконформистов, захватив близких и далеких Лидии Мастерковой: Л. Кропивницкого, В. Немухина, Б. Турецкого, В. Яковлева, В. Слепяна. Эффектные формы всякий наполнял своим смыслом, теория и генезис явления были неясны советским гражданам, которым великие и почти забытые художники взрывали представления о возможностях искусства, особенно сильно на фоне единственно верного и повсеместно господствовавшего реализма. Освобождаясь от привычной рутины, обнаруживая истину в формах и линиях, каждый делал непредсказуемый и, как оказалось, рискованный выбор, что стало ясно уже в 1962-м, после визита Хрущева в Манеж и жестокой критики новаторских течений, раздавшейся с вершин государственной власти. Ни страха, ни стремления устроить параллельную карьеру в единственно законных, контролируемых государством структурах Лидия Мастеркова не проявляла — подрабатывала в полиграфическом комбинате, оформляла праздники.

Первую свою абстрактную работу Лидия Мастеркова написала на следующий же день после посещения выставки современного искусства на Фестивале молодежи и студентов 1957 года. Поражает быстрота реакции. Выставка потрясла и вдохновила многих будущих нонконформистов, но, кажется, только Мастеркова немедленно приступила к делу.

Это дикая, не нуждающаяся в теоретическом оправдании абстракция — льющаяся на холст свобода. Свобода, впрочем, сознательная, никак не связанная ни со спонтанным физическим жестом, ни с освобождением подсознания. Центрированные композиции тщательно придуманы и продуманы. Разноцветный хаос только на первый взгляд кажется неуправляемым, художница подбирает краски скорее интуитивно, чем руководствуясь известными, исследованными еще авангардистами законами цветового восприятия. Постепенно контрасты цветовых плоскостей преодолеваются стремлением к организации картины, возникают элементы, связывающие поля, и своеобразная система коммуникации. Двуслойные, отчасти двусмысленные абстрактные композициии из Третьяковской галереи (1959) и собрания Нутовича (1963) сочетают элементы геометрической и экспрессивной абстракции — линейная структура, наложенная на пятна цвета, преодолевает иррациональный хаос, побеждает случайность логикой.

Со временем углы смягчаются, многоугольники обретают мягкие текучие формы, парадоксальным образом напоминая о работах Михаила Матюшина и его учеников, развивавших понятие органической культуры, в которых сплавлялись в единое целое зрение, слух, осязание и мысль. Трудно предположить, что мотив текучего цвета передан был через вторые и третьи руки, узнан, восстановлен и исследован. Ведь возможности изучать достижения прошлого в надежде увидеть будущее искусства в конце 1960-х были ограничены. Скорее это совпадение, но совпадение показательное.

В живописных и графических отношениях нити-линии и ткани-пятна воспроизводится вечная, хорошо знакомая увлекавшейся шитьем Мастерковой декоративная основа. Абсолютно умозрительная, она к концу 1970-х соткалась у художницы в эфемерные темные «завеси», которые Мастеркова, давно и решительно порвавшая со всяким представлением о трехмерности и глубине, развешивала в светлом пространстве холста. Темные, хранящие лишь искры яких красок, недавно еще так любимых Мастерковой, почти статичные, неплотные и неровные, они напоминают о живописи «цветовых полей», организованных не как у Марка Ротко – мощно и просто, а разорванных, разодранных, как в работах Клиффорда Стилла. Материю, структурой напоминающую тканую, потерявшую форму и цвет, местами истонченную до дыр, они часто соединяют с подлинными тканями. Открыв для себя магию прошлого, мистическую симфонию древнерусского искусства, Мастеркова использовала в своих работах кружева, старинные ткани, найденную в заброшенных храмах парчу.

К началу 1970-х Мастеркова окончательно обуздала цветовую стихию, ввела ее в русло собственных, никем извне не навязанных ограничений ахроматической гаммы. Этот поворот соответствовал общему, панъевропейскому и американскому отказу от цвета не только в изобразительном искусстве, но и в кино, и в фотографии. Напоминающие о восточной каллиграфии холсты и рисунки представляют старую как мир оппозицию тьмы и света, позитива и негатива: разводы черного, не вполне контролируемые художницей, пишущей тушью по влажной бумаге, сохраняют иллюзию свободы материала. Для доверявшей чувствам больше, чем логике, сосредоточенной на высших ценностях Мастерковой «темные формы воплощают чувственное восприятие, а светлые — это стремление к высшей духовности, к Богу»[4].

———————————————

Абстрактные элегии

1

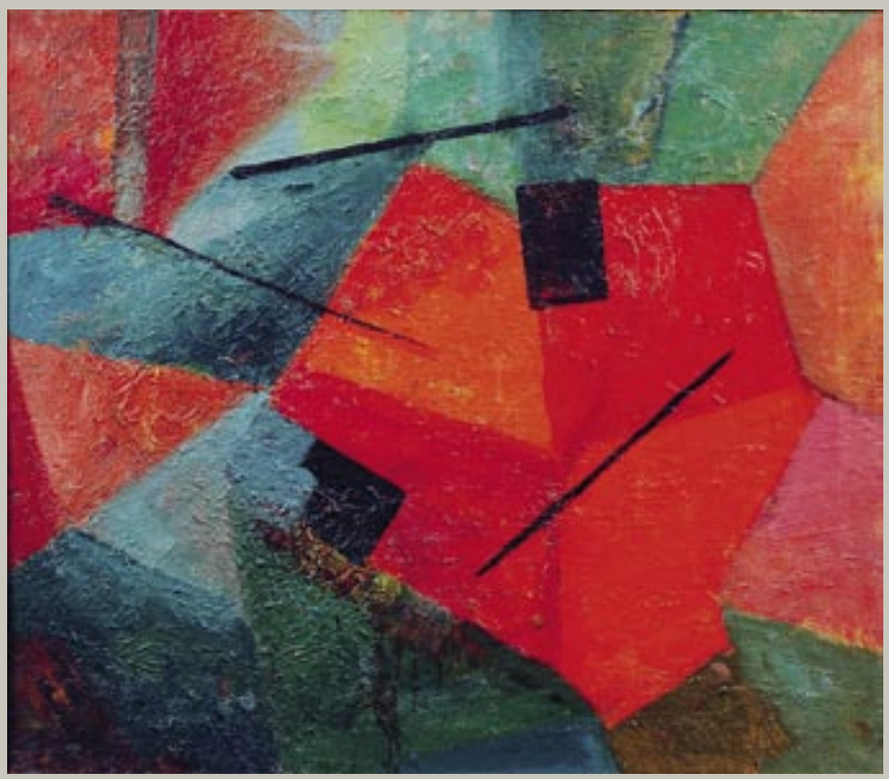
1 Лидия Мастеркова на «2-м осеннем просмотре картин на открытом воздухе». Лесопарк «Измайлово», Москва, 29 сентября 1974 года. Фото: В. Сычев

Примечания

1 *Пальмин Игорь.* Past Reflect. Фонд культуры «Екатерина». 2011. С. 118.
2 [Лидия Мастеркова:] «Во Франции я живу тихо, как мышь» // http://www.kommersant.ru/doc/643286.
3 *Алексеев В.* Амазонка авангарда // Независимая газета. 2006, 20 янв.
4 *Кацук Л.* Абстрактное искусство Москвы 1950–2000 // Абстракция в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2001.

2

3



2 Лидия Мастеркова. Без названия. 1971. Холст, масло.
Частное собрание
3 Абстрактная композиция. 1963. Холст, масло.
Собрание Владимира Антоничука, Москва
4 Вид экспозиции выставки «Лирическая абстракция» в ММОМА

4

5

6

7

8

5 Лидия Мастеркова. Композиция (коллаж). 1967. Холст, масло, коллаж.
Собрание Александра Резникова, Москва

6 Композиция (коллаж). 1969. Холст, масло, коллаж.
Собрание Елены Жуковой, Москва

7 Абстрактная композиция с арбузом. 1962. Холст, масло.
Собрание Михаила и Марии Красновых, Швейцария

8 Работа Лидии Мастерковой на «1-м осенним просмотре картин на открытом воздухе» («Бульдозерная выставка»). Москва, 15 сентября 1974. Фото: В. Сычев

Юлия Кульпина

Проект «Военный музей» — одна из многочисленных весенних выставок на военную тематику, приуроченных к празднованию Дня Победы. Московский музей современного искусства исследует шаблоны и образы войны, запечатленные в сознании молодого поколения московских и петербургских художников.

Проект рассказывает о том, как война проникает в повседневную жизнь, пылится на книжных полках, сочится с экранов, бряцает игрушечным оружием в детской и становится почти неприметной, как и множество других стереотипов, отвлеченных явлений, не входящих в зону актуальных переживаний. Перечень представлений, которыми оперируют художники, весьма сдержан. Общая тенденция проекта «Военный музей» — обнаружение свидетельств о формах поражений чувствительных рецепторов, констатация анестезии.

Нестрашная игрушечная война — то, что остается в поле зрения, но минует сердце и разум. Как это происходит? Из чувства самосохранения? Вследствие инерции? Из попытки преодоления страха? Трагизм войны отступает, туманится, затирается перед лицом жизни. Сама ли она, продолжаясь, требует радости, а значит, смягчения боли и девальвации смыслов? Сама ли жизнь насыщает значимостью сиюминутные личные переживания и дает им приоритет перед глубинами пограничных общих состояний? Наконец, сможет ли эта несмышленость, незнакомство с горечью прежней и нынешней общей боли защитить от нее?

Произведения «Военного музея» вторят гимну беззаботной невинности, равной опыту, который описал однажды Бродский:

Соловей будет петь нам в зеленой чаще.
Мы не будем думать о смерти чаще,
чем ворона в виду огородных пугал...

Хотя война вроде бы проникает в обыденную жизнь, вроде бы держится в памяти, словно проявляется сквозь стандартный рисунок на обоях, как в работе Лены Зубцовой, где на вымышленной стене заброшенного дома в разрушенном войной городе художница аккуратно выводит изображения военной техники. Они проступают, как признак наслоения времен, как присутствие прошлого в настоящем, как, может быть, не слишком тревожащие уже, но все еще не сошедшие рубцы на теле культуры. Но это лишь обобщенные, отвлеченные метафоры, далекие от жизни, невнятная констатация случившегося, не наполненная никакими подробностями, эмоциями, переживаниями, попытками соучастия.

Другие художники, говоря о войне, также по большей части умалчивают о действительных ее приметах, словно подверженные массовой амнезии, мучительно и безуспешно вызывая образы, условно и смутно соотносимые с заданной темой.

Выставка делится на две зоны: первая посвящена милитаристской символике, вторая раскрывается в пространствах снов и страхов. Разделение это условно. Кошмары никому не снятся, все произведения, напротив, как в первом, так и во втором случае, будто свидетельствуют об устойчивом седативном эффекте.

Игрушечные солдатики в кубиках льда и чертежи ракет, схожие со схемами вязания Кати Исаевой. Яркие, достойные внимания дизайнеров интерьера наволочки-флаги Ангелины Меренковой. Фотографии Первой мировой, которые Наталья Тизонова подвергает тщательной ретуши, стирая свидетелей войны — людей и военную технику. Безымянный солдат с провалом лица работы Александра Кутового. Обернутые в поролон неразличимые, но, безусловно, опасные объекты Лены Зубцовой. Таков неполный список работ, в которых восприятие войны можно объяснить только обезболивающими средствами.

Какое все это имеет отношение к реальным войнам? К реальным потерям? К неотступному присутствию смерти? К отчаянию, с которым человек не в силах справиться? К боли, которую невозможно перенести? К грубому попранию человеческих ценностей? К отвратительному смраду войны?

Словно смотришь в бинокль перевернутый —
Все, что сзади осталось, уменьшено.
На вокзале, метелью подернутом,
Где-то плачет далекая женщина.
Снежный ком, обращенный в горошину, —
Ее горе отсюда невидимо;
Как и всем нам, войною непрошено
Мне жестокое зрение выдано.

Константин Симонов

Здесь война — лишь вымысел, метафора, лишь отголосок реальности или же невнятное прошлое, что опрощено, заморожено, отретушировано, истерто в памяти, приручено, «обуючено», обезличено, расчеловечено. Война понарошку, не наша, не с нами. Как часть уже пережитой истории, не способной повториться, исчерпанная тема, не требующая впредь никаких усилий.

Произведения, представленные в проекте «Военный музей», схожи с безжизненным (то есть отжившим свое) культурным слоем, фрагментами вымершей цивилизации, свидетельством нехватки бытия, ускользания жизни, которыми больно современное общество. Свойство сознания любой системы таково, что если нет представлений о прошлом, то и нет будущего. Сознание оказывается напрямую связано с тем, что у системы существует память. Если память отнимается, то и сознание начинает разрушаться, время прекращает свой ход, жизнь — ток.

Стало быть, невозможно пребывать в забвении и сохранить жизнь? Человек оказывается перед трудным выбором: закрыться в своем собственном, кем-то когда-то отвоеванном хрупком мире, устроиться тепло и предаться страху или найти в себе смелость к состраданию, преодолеть собственное равнодушие, взглянуть в глаза смерти, не чьей-то чужой, а как таковой, не отменяющей ни для кого своей неизбежности.

Как-то Борис Васильев сказал, что верит — «код генетической памяти передает наследникам нечто важное — чувство опасности, чувство направления». Чтобы код этот действовал в нас, чтобы завтра не была война, нужно не хотеть, чтобы она случилась. Не хотеть совершенно конкретных, отчетливых ее примет: не хотеть внезапной ужасной смерти дорогих и любимых людей, не хотеть слез и отчаяния матерей, боли, опустошения и страха в глазах детей, не хотеть превращаться в кровавую массу статистических безымянных жертв, не хотеть гулкой пустоты и ужаса внутри и торжествующей смерти вокруг.

Хрупкое наше существование — лишь иллюзия мира, потому что никому еще не удалось потушить человеческую злобу, и потому война, никогда не утихающая, то тут, то там вспыхивающая, всегда близка, как тень на мирной жизни, как отголосок трагедии в беспечальном существовании. Именно в этом смысле хотеть мира — значит быть готовым к войне, помнить о ее реальности. Пусть о той, выстраданной не нами, а теми, с кем мы еще способны разделить память о ней или же откликнуться болью в сердце, пусть о неведомых нам людях, но вполне реальных жертвах.

В поддержку и в утешение нам оставлено в нашем культурном арсенале нечто большее, нежели манипуляции с игрушечными солдатиками, нам оставлена запечатленная память, а значит, еще не все потеряно. Нужно лишь мужество, чтобы преодолеть естественный страх, лишь разборчивость, нужно лишь осознанно любить жизнь и ненавидеть смерть.

———————————————————

Запечатленная память

«Военный музей». 24 апреля – 24 мая 2015 года. ММОМА, Тверской бульвар, 9

1

1 Александр Куговой. Солдат. 2015. Гипс

1

Ирина Решетникова

Нить сопричастности

«Трогательное искусство». Выставка в рамках социокультурного проекта «Прикасаемые». 29 апреля – 24 мая 2015 года. ММОМА, Гоголевский бульвар, 10/2

1 Протей Темен. Черные сферы. 2015. Сферы из синтетической ткани, диаметр 300 см

Быть зрячим

Известный миф о Тесее и Минотавре, возможно, первый образ тактильного искусства, которое победило вечную ночь. Касаясь рукой в темноте пещеры нити, данной ему Ариадной, античный герой вышел из непроходимого Лабиринта.

Наши пальцы способны побеждать тьму.

Выставка «Трогательное искусство» (совместный проект Московского музея современного искусства и благотворительного фонда поддержки слепоглухих «Со-единение») ставила самые благородные задачи: привлечь внимание к проблеме, показать, как воспринимают мир и что каждодневно ощущают слепоглухие, рассказать реальные истории таких людей, дать возможность для их творческой самореализации, создать лабораторно-дискуссионные площадки между миром слепоглухих и обычных зрячих и слышащих людей и, наконец, показать публике произведения художников, исследующих мир человека, для которого основной способ общения — тактильные ощущения.

«Трогательное искусство» стало частью социокультурного проекта «Прикасаемые» по интеграции слепоглухих людей в творческую среду, стартовавшего в начале этого театрального сезона на сцене Государственного Театра Наций. Сначала прошла репетиция, затем демонстрация эскиза одноименного спектакля и уже потом спектакль с участниками, лишенными слуха и зрения, вынужденными разговаривать с окружающим миром лишь кончиками пальцев (см.: Диалог искусств. 2005. №1. С. 16–17).

Для музейной выставки (дизайнер экспозиции Мария Зайцева) использовались различные фактуры и материалы, декорации и снимки спектакля «Прикасаемые». В экспозицию был включен раздел, посвященный жизни Ольги Скороходовой, которая, не обладая ни зрением, ни слухом, защитила диссертацию и опубликовала монографию «Как я воспринимаю и представляю окружающий мир».

Второй частью проекта стала лабораторно-дискуссионная площадка «Общение без барьеров», где участники могли обсудить многие непростые проблемы... На первый взгляд ситуация с людьми, лишенными зрения или слуха (и уж тем более того и другого), безнадежна, однако совместные усилия доказывают, что проблема решаема. Это демонстрировали мастер-классы по арт-терапии цветом и ароматами «Синий пахнет небом» или «Как научиться слушать музыку телом», рисование с завязанными глазами и лаборатория по пластике для слепоглухих и зрячеслышащих в рамках программы «Доступная среда». Кроме того, здесь же можно было увидеть ряд видеопрограмм об инновациях и изобретениях, о новых технических средствах реабилитации слепоглухих (приставка Брайля или уникальная трость навигации), тренинги по дактильному алфавиту и основам жестового языка, результатом которых стали интерактивная игра *Activity* или *Storytelling* (сочинение историй).

В финале большой программы, овладев основами дактиля и жестового языка, посетители и слепоглухие участники выставки совместно разыграли пластический спектакль.

По сути, основная цель подобной лаборатории по социокультурной интеграции — преодоление барьеров в общении, раскрытие творческого потенциала, помощь слепоглухим людям в формировании целостной картины мира. По завершении все сомнения в возможности этого чуда были развеяны. Ведь, например, участнице проекта «Трогательное искусство» Ирине Поволоцкой отсутствие слуха и зрения не помешало стать поэтессой и актрисой. В рамках лаборатории для обычных людей с сенсорными

нарушениями она проводила мастер-классы, будучи уверена, что язык искусства способен разрушить любые барьеры. И это так.

Искусство про «ничто»

В третий раздел «Трогательного искусства» вошли произведения художников (Мария Ястребова, Екатерина Джагарова, Протей Темен, Лилия Ли-ми-ян), которые обратились к сложнейшей теме слепоглухоты. Экспонаты этого раздела вызывали двойственное чувство. Трогать было практически нечего — лишь слушать и смотреть: читать тексты о слепоте и глухоте, смотреть фотографии и видео. Все это было рассчитано скорее на обычную музейную публику.

Занимая формально два этажа, «Трогательное искусство» создавало двоякое ощущение камерности и легкой отстраненности от темы: настенные текстовые (изложенная концепция проекта, краткая биография упомянутой О. Скороходовой и фрагменты из ее книги, воспоминания участников) и экранные панели, фото- и видеопортреты участников проекта «Прикасаемые» (художник Лилия Ли-ми-ян), две видеоинсталляции (художник Мария Ястребова), сотни фотографий с репетиций и самого спектакля Ангелины Воробьевой, Ксении Галкиной, Дмитрия Дубинского, Натальи Ереминой, Андрея Качаляна, Дарьи Нестеровской, Леонида Широкова, цвет, звук, профиль, фас... Привлекали внимание воссозданные элементы сценографии спектакля, например одинокое живое деревце посередине зала, зазеленевшее к закрытию выставки (художник Екатерина Джагарова).

Это искусство не погружало в бездну иного существования, в тот мир, где царит ничто, тьма, где, увы, нет спасительной нити, зато с избытком чудовищ.

И только работа Протея Темена, ориентированная именно на тактильные ощущения, позволяла хоть как-то приблизиться к пониманию мира человека, лишенного зрения и слуха.

Как адекватно передать, например, вот это:

«Темно. Иногда вспышками свет, молнии, фейерверки. Иногда смазанные пятна непонятных очертаний. И это всегда. Это и днем, и ночью. Это слепота. Мир без звуков. Мир без картинок. Он такой. Вечно. У каждого из нас своя глухота и своя слепота». Это слова слепоглухого человека из текста на музейном стенде.

Художник создает искусственный объект, где возможно лишь твое передвижение на ощупь по затемненному помещению. От одной стены к другой. Это пространство полумрака лишь изредка озаряют хаотичные слепящие вспышки (наподобие полицейских «мигалок»), разные по долготе и интенсивности, то багрово-красные, то электрически белые, и вся чересполосица света отражается в зеркальном окне. Но это не главное. Инфернальный мир мерцания дополняют исполинские сферы выше человеческого роста. Их можно раздвинуть в стороны и пройти. Для этого не нужно особых усилий. Это и явь, и сон. Касаясь шаров кончиками пальцев, посетитель наконец-то чувствует непостижимую преграду, которая отделяет нас от глухоты и незримости. И все сравнения тщетны, чувства пасуют перед этой завесой между двумя мирочувствованиями, между миром видящих и миром слепоглухих...

Пример апостола

Зал Протея Темена, заполненный огромными шарами, раздвигая которые зрители прокладывали собственные маршруты, напомнил центральную идею 26-й Берлинской художественной выставки (1976). Тогда все ее посетители должны были поодиночке протискиваться внутрь через вход, туго затянутый пенопластовым матрасом, выгнутым в виде буквы U (подразумевались и сексуальные коннотации), то есть идея пройти через сопротивление имеет давнюю историю, наш автор тут не оригинален.

Но справедливости ради нужно сказать, что шары — давний и опробованный атрибут в творчестве Протея Темена. Похожие шары были показаны художником на выставках, не имевших никакого отношения к перверсиям восприятия. Огромные оранжево-красные, повествующие о цикличности японского мира, их можно было катать по траве острова Новой Голландии (*Martini Art Love*, 2012), или наполненные воздухом — «Шары гиганты» в деревушке Никола-Ленивце (1-й архитектурный фестиваль «Архстояние детское», 2014).

В нашем случае повторение приема оказалось оправданным. Шары спасли идею выставки о феномене тактильности, без них мы получили бы для анализа лишь некую смешанную экспозицию.

Идея помочь слепым увидеть сакральные вещи впервые возникла еще в эпоху раннего христианства. По легенде, первая «тактильная» икона Богородицы была сделана руками святого апостола Луки. Слепые также желали «увидеть» изображение мадонны, и апостол с помощью смол, наслаивая краски друг на друга, сделал образ Богоматери рельефным и «видимым» для кончиков пальцев.

Такая практика стала повсеместной. Во многих храмах и монастырях России под живописной иконой находилась ее малая рельефная копия. Идея в том, что среди христиан нет слепых, все зрячие, посох — Христос... Эта благородная традиция до сих пор жива на Святой горе Афон.

Добавим, что в России с 2009 года действует проект «Музей археологии для слепых и слабовидящих детей в Историческом музее» (Государственный исторический музей, Москва). Там незрячие тоже могут «увидеть» экспозицию собственными руками. А первые тактильные, так называемые тифломузеи (от греч. *typhlos* — слепой) появились в Европе в 1980-х годах. Например, в Афинском музее для слепых посетитель может ощутить материал, из которого выполнен оригинал, для этого рядом с экспонируемой копией находится его образец. Существуют тифломузеи, где незрячие посетители могут ознакомиться и с произведениями живописи. Так, в экспозиции тактильного музея древней и современной живописи «Антерос» (Болонья) представлено более 40 трехмерных копий знаменитых произведений живописи, выполненных в виде барельефов, и каждый из них — точный объемный «перевод» плоской картины в объем.

Постскриптум

«Не пытайтесь моделировать слепоглухоту — ничего не получится, все равно смоделируете что-то не то... В нашу шкуру все равно не влезешь. Вы на самом-то деле... моделируете не слепоглухоту, а наивность философов, полагающих, что без зрения и слуха легче быть мудрыми. К нашей реальности все это никакого отношения не имеет».

Эти слова в экспликации обращены к нам.

———————————————————

2

2 Проект «Прикасаемые». Сцена из спектакля Государственного Театра Наций. Фото предоставлено театром

Дарья Камышникова

Конструкты действительности

Полвека назад ученые заметили, что современный человек живет в обществе, где главной ценностью являются хранение, обработка и передача данных. За прошедшее с тех пор время информационные технологии стали самой быстроразвивающейся сферой жизни.

Представления о мире у современного человека во многом складываются из пестрого потока изображений, мелькающих на экране телевизора, компьютера или планшета. Воображение, отталкиваясь от фрагментарных образов, дорисовывает картины. Каждый, таким образом, существует внутри созданной им самим смеси виртуальной реальности и собственной повседневности. Человек анализирует получаемую им информацию исходя из собственных представлений в соответствии с законом Годвина — законом общения в Интернете.

В этом мерцающем экранном мире остается все меньше места для чего-то материального и осязаемого — того, что можно потрогать, пощупать, осмотреть. Может быть, именно поэтому последние годы мы наблюдаем возвращение интереса к живописи как медиуму, создающему, помимо прочего, уникальное, нетиражное произведение. И, полагаю, по этой же причине живописцы зачастую обращаются к медиакультуре как источнику вдохновения. Они в своих произведениях заставляют замереть виртуальный мир, словно документируя зыбкую, дробную действительность и цифровой шум.

В живописи Мария Шарова и Дмитрий Окружнов стараются передать восприятие мира, которое уже стало естественным для поколения людей, родившихся в 1980-е годы. На их глазах произошло превращение новостного потока в бесконечную лавину визуальной информации.

В одной из наших бесед Мария рассказала, что в новостной ленте одной из социальной сетей она и Дмитрий прочитали о том, что в городе, где они живут, на соседней улице произошел провал дороги. Этот зрительный образ они впоследствии использовали в одной из своих живописных работ.

Думаю, это происшествие — один из ключей к пониманию их творчества, которое показывает нам, что современное общество утратило способность самостоятельно воспринимать реальный мир, подменив действительность медийными образами. Любое событие становится реальным, лишь получив подтверждение в выпусках новостей, даже в тех случаях, когда его интерпретация в СМИ не соотносится с личными наблюдениями очевидцев.

Проект «В окружении действительности» — это тотальная живописная инсталляция, окружающая зрителя и не только вызывающая ощущение пребывания внутри специально созданного пространства, но и вынуждающая посетителя двигаться по определенному маршруту, заданному авторами. Попадая в искусственную проекцию реального мира, человек вынужден следовать предписанным путем, как бы проходя сквозь новостную ленту, где непрерывность и антропометричность визуального ряда создают у зрителя ложное ощущение логической последовательности и взаимной связи событий, представляющих лишь разрозненные фрагменты реальной жизни, выстроенные художниками сообразно их представлениям.

Понятие «тотальная инсталляция» в изобразительном искусстве на рубеже 80-х и 90-х годов XX века введено в обиход Ильей Кабаковым, художником, остро чувствующим изменения окружающего мира, его информационной и визуальной составляющих. Выбор именно этого жанра выдает в Марии Шаровой и Дмитрии Окружнове выпускников театральной мастерской МГАХИ им. В.И. Сурикова. Применяя навыки театральных художников, они эффектно используют музейные залы для создания специфической атмосферы погружения в информационное пространство. Зритель оказывается внутри, «во чреве» новостной среды, постепенно погружаясь в нее и теряясь в ней...

Совмещение печати по баннерной ткани и живописи создают странную и пугающую смесь: с одной стороны, нечто «тиражное»: «шуршащие» серые пиксели — атомы, из которых строится любое компьютерное изображение; с другой — «рукотворное»: воспроизведение в живописи событий, вырванных из контекста и образующих новое, причудливое повествование со взрывами и праздниками, постепенно проступающими из цифрового шума.

Пустынный пейзаж, замаскированный в начале маршрута, дает возможность спрятаться от бурлящего потока событий, окончательно потеряться в сконструированном мире, ставшим для большинства из нас не только на этой выставке, но и в повседневности важнее настоящего, своего рода миром воплощенных иллюзий.

———————————————

Дмитрий Окружнов, Мария Шарова. «В окружении действительности». В рамках проекта «Молодые львы». ММОМА, галерея «Триумф» Гоголевский бульвар, 10

Дмитрий Окружнов, Мария Шарова. Без названия. Из серии «В окружении действительности». 2015. Печать на баннере, акрил

3

3-Я УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УРАЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МОБИЛИЗАЦИЯ

09.09 — 10.11.2015

SAVE THE DATE

Кураторы Li Zhenhua (Базель – Пекин), Biljana Ciric (Шанхай)

Вернисажная неделя 8.09 —14.09.2015

Гостиница «Исеть»

г. Екатеринбург, пр. Ленина 69/1

+7 (343) 385 86 35

www.uralbiennale.ru

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ

АДМИНИСТРАЦИЯ ГОРОДА ЕКАТЕРИНБУРГА

АДМИНИСТРАЦИЯ ГУБЕРНАТОРА СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

ПРАВИТЕЛЬСТВО СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Управление культуры Администрации Екатеринбурга

НОВОЕ ИСКУССТВО

ZA ART

Юлия Кульпина

Нам чудится, что мы живем, а нас, может, давно похоронили, но мы ничего не помним. Мы суетимся тут, хлещемся… Как перевертыши. И не понимаем, что нас нет, что это кто-то собрал наши грехи и страсти, чтобы посмотреть, какими мы были.

В. Распутин

В Московском музее современного искусства состоялась выставка работ молодого художника-фотореалиста Ивана Коршунова «Живые и мертвые». Направленностью социального контекста, общей своей атмосферой, остротой авторского восприятия и драматизмом звучания она удивительным образом перекликается с произведениями Валентина Распутина и, возможно, в первую очередь с его повестью «Прощание с Матерой».

Выставка посвящена проблеме вымирания российских деревень. Иван Коршунов рассказывает о последних днях села Ольшанка Тамбовской области, что в 18 километрах от города Уварово.

История Ольшанки начиналась в сентябре 1816 года, когда потомственный дворянин пехотный генерал-майор Алексей Васильевич Воейков с молодой супругой Верой Николаевной приехал из Петербурга в Тамбовскую губернию. Сюда, на свою малую родину, он был отправлен в почетную отставку после многочисленных ранений. Более двадцати лет он состоял на службе в русской армии, принимал участие во многих военных кампаниях, будучи ординарцем Суворова, императорским флигель-адъютантом, командиром различных войсковых подразделений. А.В. Воейков — герой двух войн — Русско-шведской (1808–1809) и Отечественной 1812 года, один из армейских командиров Бородинского сражения, участник Заграничного похода русской армии (1813), кавалер орденов Святой Анны и Святого Владимира, награжденный двумя золотыми шпагами «За храбрость».

В своем имении Ольшанка (Богородицкое) Борисоглебского уезда супруги прожили десять счастливых лет. Здесь их стараниями был высажен огромный сиренгарий, разбит парк с тремя прудами, обнесенный земляным валом. Усадьба располагалась на поляне в окружении дубов, лип, берез и сосен. Недалеко протекала быстрая речка Шибряйка. За границами парка располагались конюшни, оранжереи, многочисленные хозяйственные постройки, плодородные земли. Для крестьян Воейков построил школу и больницу.

После смерти в 1825 году Алексея Васильевича его жена Вера Николаевна посвятила себя воспитанию детей и заботе об имении. Спустя несколько лет она смогла осуществить давнее свое желание — строительство храма в память о муже (проект академика К.А. Молдавского. Кстати, для получения этого звания ему, как принято было в XIX веке, помимо живописных работ требовалось представить проект храма или монастыря. Вероятно, ольшанский храм Воскресения Христа Спасителя и был таким проектом). Храм уникален, совершенно не типичен для православной архитектуры, с шестигранным, правильным объемом, состоящим из шести внутренних столбов, сомкнутых арками, и шестигранником наружных стен, соединенных с его внутренней частью системой цилиндрических сводов. С восточной стороны к основному объему пристроена абсида, с других — симметрично шатровые башенки — колокольни.

Этот храм, как и замечательные уголки имения и утопающие в зелени протяженные ландшафты Ольшанки, знакомы нам по произведениям Василия Поленова, внука Алексея Васильевича и Веры Николаевны. Именно здесь живописец провел детские и юношеские годы, запечатлев на своих полотнах тихий и величественный край.

В 1905 году во время крестьянского восстания на Тамбовщине дворянская усадьба Ольшанка была практически полностью разрушена: дом разграблен, уничтожены многие постройки, разорен семейный склеп.

В советские годы разруха и запустение лишь усиливались: парк зарастал, пруды заилялись и обмелевали. До наших дней сохранились только полуразрушенный храм, долгие годы служивший зернохранилищем, руины усадьбы и село, в котором едва теплилась жизнь.

Во время Великой Отечественной войны около 300 похоронок пришло в Ольшанку — огромное число жертв для маленького села. После войны Ольшанка вновь погрузилась в однообразную жизнь, изолированную от мира: все тот же тяжелый труд, а еще и водка, распивать которую селяне приходили к стенам храма, где выцарапывали свои имена, будто в надежде таким образом утвердить факт своего присутствия на земле.

Судьба этого села и его жителей после революции перекликается с судьбами многих других людей и мест, о которых глубоко и с болью пишет Валентин Распутин. В его произведениях острота этических проблем вырастает из многообразных обстоятельств, связанных с уничтожением многовекового крестьянского уклада, полноценной замены которому так и не нашлось. Цельная структура русской деревни была разрушена и на новый лад, в новой целостности не воссоздана.

Ныне жизнь в Ольшанке тихо, медленно и неизбежно угасает. Иван Коршунов указывает, что поднимает не единичную, но давно ставшую массовой проблему вымирания российских деревень. Умирания, которое длится дольше века. В пресс-релизе к выставке говорится, что «все чаще при поездке по России на навигационной карте можно увидеть названия деревень и сел с припиской “нежил”, обозначающей места, где больше нет жителей. Только покосившиеся кресты и заросшие могилы остаются молчаливыми памятниками прошлого».

Случилось это вследствие грубого, насильственного разрушения огромного русского пространства, специфически, ячеисто заселенного небольшими деревнями. Они уничтожались планомерно, забрасывались, сносились бульдозерами, затоплялись, становясь водохранилищами, или тихо умирали сами, брошенные на произвол судьбы, как растение с обрезанными корнями.

Тому пример — сегодняшняя Ольшанка, где еще несколько лет назад волонтеры пытались восстановить усадебный комплекс, привлечь общественное внимание к полусохранившимся уникальным культурным памятникам, к истории этих мест. Последние годы в подвале полуразрушенного, бережно хранимого храма Воскресения совершаются службы. Во всем этом столько упований, надежды, желания пробуждения, но все же жители покидают село, оставляют свои дома.

В отличие от героев повести «Прощание с Матерой» их никто не принуждает к этому. Их выбор доброволен. Но прощание оказывается неизбежным, хоть и долгим, растянутым во времени, и потому его драматизм не бросается в глаза и не колет сердца. Тем не менее здесь присутствуют все те же приметы вечного странствия распутинских героев из мира мертвых в мир живых, но для них мир погибающий.

Рассказывая о последних днях Ольшанки, художник создает инсталляции с маленькими овальными фотографиями прежних обитателей села, ныне покойных, и пишет портреты каждого из восьми оставшихся там жителей, еще не успевших покинуть Ольшанку. Что ждет в будущем тех, у кого большая часть жизни позади? Какие вопросы они задают себе, всю жизнь и по сей день не оставляющие тяжелого труда? Что дорого им и что в них еще живо? Какая жизнь впереди у двенадцатилетнего мальчишки, что все еще живет в родном селе с бабушкой и дедушкой?

Глубоко чувствующий, неравнодушный художник не дает ответов на эти вопросы. Как не дают ответа глаза этих людей, будто давно утративших простоту обыденной жизни, вырванных из нее и брошенных в тотальную неопределенность, живущих неизвестными ни нам, ни им самим представлениями о мире и о себе. Портреты Коршунова заставляют нас встретиться взглядами с жителями села-призрака, формально еще исчезающего, а фактически давно уже погруженного в несуществование. Они смотрят на нас спокойно и отстраненно. И от этого становится как-то особенно неуютно.

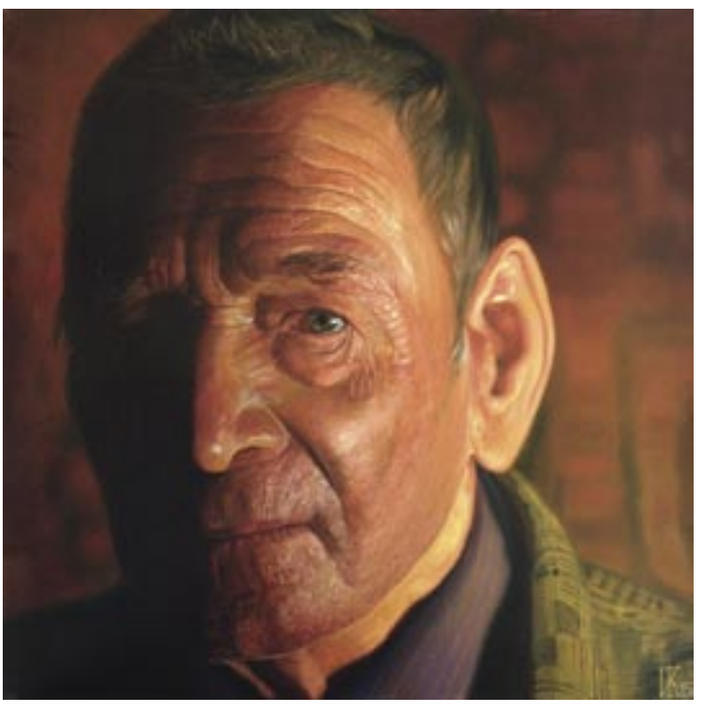
При должном усилии можно восстановить храм, усадьбу, вернуть память, но не ушедшие дни жизни нескольких поколений. Можно повернуть вспять реки, но не изменить случившееся.

Выставка затрагивает много болезненных тем и носит страшное название, будто люди, чьи портреты мы видим на огромных полотнах художника, смотрят на нас из недоступного мира. Они словно подводят и нас к реальности нефизического плана, отрывая от обыденности. Их реальность трудно вообразимая, трудно соотносимая с нашей жизнью. Это странная таинственная российская действительность. Потаенность ее в том, что люди лишаются своей внутренней жизни, привычного житейского устройства, оставаясь физически живыми. Выставка в залах Московского музея современного искусства раскрывает эту тему отчетливо и пронзительно.

Иван Коршунов. «Живые и мертвые». 14–31 мая 2015 года. ММОМА, Петровка, 25

Долгое прощание

Асташкина Тамара Владимировна 1953 г.р. 2015. Холст, масло



Лобанов Федор Егорович 1929 г.р. 2015. Холст, масло

Иван Коршунов. Кондрашова Галина Михайловна 1949 г.р. 2015. Холст, масло

Фенолин Анатолий Семенович 1950 г.р. 2015. Холст, масло

**«Книга художника».
21 марта – 24 апреля 2015 года.
Библиотека № 169 «Проспект»
(Ленинский проспект, 127)**

Книга художника: превращение читателя в зрителя

Ильмира Болотян

Экспозиция в библиотеке «Проспект», которую составили более 40 книг художника, выполненных студентами Свободных мастерских, получилась весьма информативной с точки зрения как развития жанра, так и приемов современного искусства. Были представлены произведения, относящиеся и собственно к книге художника (*artist's book*), созданные художниками вручную от начала до конца, и *livre d'artiste* — книги с использованием оригинальных техник печатной графики, а также отсылающие к книгам авангарда, футуристическим, дада-книгам и др.

Среди традиционных форматов были и разновидности *livre d'artiste* («испорченный» буклет Натальи Петровой «Антикнига», «Внедренные строки» Марии Болотских-Мальцевой, красочный «Исландский алфавит» Марии Заикиной; эксперименты с детскими книгами разных форм Жени Яхиной, Камиллы Брызгаловой и Ильмиры Болотян), и автографические книги художника, в которых автор представляет читателю-зрителю одновременно литературное и художественное произведение. Так, Камилла Брызгалова к своему стихотворению «Щука» сделала книгу в форме щуки. В работе Артема Волина «Поэзия разложения» (2013) короткие фразы повторяются до тех пор, пока их смысл не рассеется, а слова не распадутся на отдельные буквы.

Среди авторских книг можно выделить те, что имеют отношение к профессиональной творческой кухне. На отделениях дизайна и иллюстрации их часто называют скетчбуками, хотя содержат они не только скетчи (наброски), но и любые материалы, важные для автора. Мария Горбунова составила альбом «Я не модернист» (2015), коллаж из образов, связанных с ее обучением в Уральской архитектурно-художественной академии и становлением ее как художника. Дмитрий Жильцов представил оформленный в золотую обложку альбом «Тело №» (2015) с эскизами к своему проекту о мертвых политиках. Небрежные наброски, неразборчивые записи, сумбурная композиция книги призваны показать процесс работы, тот самый «сор», из которого рождается поэзия живописи. Название листов Ольги Каретниковой «Души несозданных картин» (2015) акцентирует внимание на лирической истории их создания: художница писала

академические картины на заказ, сохраняя следы оставшейся краски в блокноте. Эти пятна масляной краски автор рассматривает как неосуществленные из-за заказной работы картины.

Большую часть книг на этой выставке точнее было бы назвать арт-буками (от арт-букинга* — популярного направления в хобби и дизайне). Примером тревел-бука является книга Натальи Петровой «Корея. Сеул. Дневники» (2012). Это зарисовки, скетчи, билеты, чеки, фотографии, скрепленные между собой короткими лиричными текстами автора. Ника Черняева представила свой «Музей личных коллекций» (начат в 2012 году), по сути, визуальный дневник, включающий в себя коллекцию впечатлений, образов, мыслей, планов и идей художницы. Структура альбома хаотична, изображения наслаиваются друг на друга, вступая в неожиданный диалог. Книга Ани Ротаенко «Lucky accidents journal» (2007–2012) — экспериментальный арт-бук, в котором собраны коллажи, созданные автором вместе с ее друзьями на домашних вечеринках. Однако он представляет собой не только личные воспоминания, но и особый тип документации времени, архивирования впечатлений.

Перенасыщенность образами, попытка их систематизировать, привести в порядок — характерная черта арт-буков, как и создание «художественного» из того, что таковым не является. Например, Наталья Петрова в работе «Антикнига» (2015) переделывает ненужную брошюру в «уникальный объект» путем коллажирования, подчеркивания, закрашивания, обрезания, что производит также впечатление арт-терапевтического процесса.

«Чемодан моих образов» (2015) Евгении Косушкиной отсылает к «коробке-чемодану» Марселя Дюшана как форме личного музея художника.

Представленные книги художника отличаются тем, что основным импульсом к их созданию послужило стремление к самовыражению и/или самопрезентации, и такой подход сближает их с ар брютом и декоративно-прикладным творчеством.

Иная позиция — рассматривать художественную деятельность как текстуальную практику, тогда на первый план выходит репрезентация жанра книги, понятой как текст, который конструируется заново, переосмысляется. Такие книги рассчитаны на визуальное и интеллектуальное восприятие.

Николай (Географ) Смирнов («Школа-интернат № 2 г. Рыбинска», 2015) работает с фотоальбомом как формой, постоянно утрачивающей свое содержание. Валентина Новикова в работе «Так было в мире всегда» (2015) внедряет в среду идиллических фотографий семьи, снятых на «мыльницу», текстовые реплики, цитаты из обериутов и представителей сибирского панк-рока. Петр Смирнов в книге «Psychedelic Trance» (2015) размещает свои фотографии трансвечеринок как воспоминания о конкретных событиях и фиксации особых пространств, создаваемых специально для них. Все это демонстрирует взаимопроникновение современного искусства, субкультуры и моды. Максим Деревянкин и Александр Скобеев сделали «Книгу об абсолютном счастье» (2015), в которой рекламные образы репрезентируют идеальные картины благополучия.

Социальные сети и новостные ленты также стали предметом исследования художников. В работе Юлии Вергазовой «Френд-лента Мебиуса» (2015) интересна попытка зафиксировать особую структуру подачи информации в социальных сетях — фрагментированную, скачкообразную, клиповую, рассчитанную только на оперативную память и быструю эмоциональную реакцию.

Наташа Ангашанова в книге «Banana Company» (2015) о собственной репрезентации «В контакте» представляет свое альтер-эго, персонаж Banana Co. Создавая портрет инфантильного подростка, Ангашанова одновременно вызывает и рефлексию на него, и еще этот зин с рассказом об аватарах стал своеобразным способом повествования о себе.

Есть на выставке и пространственно-графические объекты, которые связаны с рефлексией о книгах, поэтому все же могут быть отнесены к жанру «книга художника». Подобные объекты по структуре могут напоминать книги, как, например, работа Екатерины Ефимовой и Лели Фроловой «Отпечатки сознания» (2015) или представлять собой геометрические объекты — «Путь» (2015) Марии Никольской. Анна Ротаенко создала металлические каркасы книг и крутящееся колесо с изображениями и репликами, напечатанными на кальке («Ловушка для слов», 2015), каждый

фрагмент — это иллюстрация, зарисовка, афоризм. История не складывается, потому что читается (и смотрится) в произвольном порядке. Марианна Мангилева в работе «36 неснятых кадров» (2015) также использует прозрачный материал — фотопленку, в каждом кадре описание, что в нем должно быть, это мини-книга о неснятой истории.

Юлия Вергазова своей «Антикнигой художника» (2015) совершает радикальный жест: зрителю доступны только клубок из проволоки и звуки (шелест бумаги, шуршание и т.п.), которые документируют действия, производимые художником во время создания книги. Ольга Осипова в работе «Бойс. Призыв к альтернативе» (2015) «переводит» оригинальный текст Бойса в войлок, порезанный на полоски разной длины по размеру предложений, а цвет войлока фиксирует наиболее важные «фразы».

Некоторые участники сделали книгу художника видео- и компьютерными средствами. Андрей Слащилин в видеоперформансе «Работа над собой» (2015) переписывает в школьной тетради одну и ту же фразу: «Все так, как должно быть». «Glitch Kunstformen der Natur» (2015) Ипполита Маркелова и Екатерины Даниловой выполнен в стиле глитч-арт (*glitch-art* — искусство, созданное посредством цифровых помех и ошибок).

Книга художника — жанр свободный и ни к чему не обязывающий, он в зазоре между искусством и неискусством. Это всегда жест самовыражения, интеллектуальный или провокативный. Очевидно, единственный критерий книги художника — это превращение читателя в зрителя.

———————————————————

*Арт-букинг — создание и оформление личных дневников, путевых альбомов, творческих тетрадей-книг, журналов, посвященных разным темам.

ДРУГАЯ ЧАСТЬ НОВОГО МИРА
22.09.2015
— 29.11.2015
произведения
из коллекции центра
искусств ca2m
и фонда arco,
мадрид
кураторы:
ферран баренблит
елена яичникова
игнаси абалли
эдуардо абароа
халил алтиндере
пилар альбаррасин
франсис алюс
александер апостоль
ибон аранберри
хуан араухо
артур баррио
иньяки бонильяс
фернандо брайс
адриана бустос
карлос гарайкоа
мариана кастильо дебалль
эухенио диттборн
гектор замора
лос карпинтерос
йоахим кестер
гильермо куитка
габриэль кури
тонико лемос ауад
рохелио лопес кузнка
кристина лукас
тереза марголис
ана мендьета
эрнеут мик
антони мунтадас
оскар муньос
ривane нойншвандер
эдриан пайпер
эль перро
вильфредо прието
ракс медиа коллектив
фернандо санчес кастильо
аллан секула
мелани смит
сантьяго сьерра
тунга
томас хиршхорн
правительство москвы
департамент культуры
города москвы
российская академия художеств
центр искусств ca2m, мадрид
коллекция фонда арко, мадрид
6 московская биеннале
современного искусства
московский музей
современного искусства
при поддержке
посольства королевства
испании в россии
в рамках перекрестного года
россии – испании
CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid
IFEMA
Feria de
Madrid
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art
ПЕТРОВКА 25
специальный проект
6 московской
биеннале современного
искусства
технический партнер
SAMSUNG
специальный
проект
московский музей
современного искусства
moscow museum
of modern art
петровка, 25
25 petrovka street
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru
медиапартнеры
ИСКУССТВО
Москва 24

школа современного искусства
ММОМА
15
NCCAГЦСИ
ГЦСИNCCA
правительство москвы
департамент культуры
города москвы
российская
академия художеств
московский музей
современного искусства
государственный центр
современного искусства (гцси)
школа современного искусства
«свободные мастерские»
SUB
OB
SER
VAT
ION
EM*
в рамках выставки
представляется
дипломный проект
школы кураторов
школы современного
искусства
«свободные мастерские»
выставка лены важениной
происхождение видов
и отчётный показ
мастерской
проектной фотографии
под руководством
владислава ефимова
куратор —
дарья камышникова
ассистенты куратора:
мария булатова
полина калинина
аля хестанти
08.07 — 23.08.2015
ежегодная выставка
молодого искусства
мастерская 20’15
московский музей
современного искусства
ермолаевский переулок, 17
+7(495)231-36-60
www.mmoma.ru
* под наблюдением (лат.)
ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17
РАДИО КУЛЬТУРА
газета.ru
Москва 24
КУЛЬТУРА

**текст обретает
единство не
в происхождении своем,
а в предназначении,
только предназначение —
это не личный адрес;
читатель — это человек
без истории, без биографии,
без психологии,
он всего лишь некто,
сводящий воедино
все те штрихи, что
образуют письменный
текст.**

Ролан Барт. Смерть автора

Дженни Холцер. Xenon for the Peggy Guggenheim. 2003.
Световая проекция. Палаццо Корнер делла Ка'Гранда, Венеция. Текст: «Blur» from Middle Earth by Henri Cole, copyright © 2003 by the author. Used/reprinted with permission from Farrar, Straus and Giroux, LLC.
© 2003 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY. Фото: Аттилио Маранцано

Лия Адашевская

В Мультимедиа Арт Музее состоялась выставка одного из пионеров и теоретиков концептуального искусства Джозефа Кошута «Амнезия», где были представлены неоновые работы, созданные в период между 1965 и 2011 годами. Пожалуй, нет человека, интересующегося историей современного искусства, если уж не читавшего, то по крайней мере не наслышанного о знаменитом эссе Кошута «Искусство после философии» (1969), в котором автор выдвинул свой главный лозунг: «быть художником сегодня означает задавать вопросы о природе искусства». И выставка в ММАМ продемонстрировала верность Кошута этому принципу.

Выставка поделена на две части: ретроспективную (в зале на первом этаже), в экспозицию которой вошли работы середины 1960-х — начала 2000-х, размещенные не в хронологическом порядке, и объединяющие в одну общую две инсталляции, отсылающие к произведениям Джеймса Джойса («Ulysses», «18 Titles and Hours») и Самюэля Беккета («Texts for Nothing») в зале на втором этаже.

Однако почему «Амнезия»?

У Самюэля Беккета есть пьеса «Not I» (1972), относящаяся к периоду, когда он максимально близко подошел к воплощению своего знаменитого тезиса «нет ничего более реального, чем ничто». В этих текстах картина мира предстает завораживающе неподвижной, статичной. Минимум действия, которое еще имело место в принесших Беккету славу трилогии «Моллой-Мэлон умирает Безымянный» и «В ожидании Годо», здесь неумолимо стремится к нулю. Главный персонаж — дышащее и говорящее ничто. Говорящее безостановочно, варьируя отдельные речевые конструкции, не слыша ничего и никого вокруг, включая и самое себя. Это «Я буду рассказывать себе рассказы, если смогу. Они будут не такие, как до сих пор, и этим все сказано. Рассказы не будут красивыми и не будут ужасными, в них не будет ни ужасов, ни красот, ни нервного возбуждения, они будут почти безжизненны, как сам рассказчик» («Моллой-Мэлон умирает Безымянный»).

Во время постановки «Not I» зритель видел лишь ярко освещенный рот рассказчика, в то время как часть сцены полностью тонула во мраке. Собственно, это был текст, просто текст, порванный паузами многоточий и, как кажется, неуместным смехом.

В зале первого этажа пьеса Беккета приходит на память и запускает механизм ассоциаций, заставляет воспринимать выставку под определенным углом.

Речевые конструкты — «I see (hear, feel, etc.) X», «Yes, it is so», «I am observing X», «What does this mean?», «An object self-defined» и т.д. (звучащие эхом беккетовского шепота «Где сейчас? Кто сейчас? Когда сейчас? Вопросов не задавать. Я, предположим, я») — в выставочном пространстве в свободной и необязательной комбинации сплавляются в монолит, тут же парадоксально распадаясь, но не на элементы, а на такие же монолиты, природа коих с каким-то удивительным равнодушием взывает к рефлексии. В «Not I» кроме Рта есть еще один персонаж — безмолвный Слушатель. Фигура неопределенного пола, то застывающая, то совершающая всевозможные колебания, представляющие собой, с одной стороны, ответ на текст, некие рефлекторные конвульсии тела (материи), а с другой — как бы пластическую ипостась текста. По идее это то же, что и тавтологичные работы Кошута. Знаменитой «Один и три стула» на выставке не было, но были другие из этого ряда. Например, воспроизведенная Кошутом в неоне первая страница статьи Фрейда «Фетишизм» с авторскими исправлениями. Еще одна часть неонов визуализирует мысль зрителя в момент, когда он смотрит на эти объекты.

Беккет в «Трех диалогах» писал: «Выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как и обязательства выражать». И это не о «невозможности высказывания», поскольку высказывание произошло. Это к вопросу — почему? Почему оно все же случилось? Из чего? Какова природа его рождения? И именно этот вопрос — почему? (а не что и как) — и интересует Кошута, по его признанию, прежде всего.

И еще одну параллель позволю себе провести между Беккетом и Кошутом. И тот и другой избегают узнаваемости языка, лишая его индивидуальных (авторских, если угодно, портретных или физиономических) характеристик, интонаций. Это действительно конструкты, искусственные образования. Автор здесь отстранен от собственного произведения (что, к слову, заставляет звучать вопрос «Почему? Почему оно все же рождается?» настойчивее). И если Беккету этого отстранения удается достичь благодаря тому, что он пишет на французском, чужом для него языке, то Кошут с этой же целью использует неон, который он воспринимает как форму несубъектного, «публичного письма». «Мне нравится этот материал, потому что он используется повсеместно. Это важный элемент массовой культуры. Вы можете оказаться в любом уголке Нью-Йорка и обнаружите там много неона. Нравится мне неон и тем, что я могу не подписывать свои работы, я просто выдаю сертификат, и, таким образом, мои работы воспроизводятся снова и снова, каждый раз они создаются заново», — говорит художник. «Я — “анализатор”, я стараюсь вычеркнуть как можно больше», — признавался Беккет. А Кошут буквально зримо перечеркивает свои надписи. Речь вовсе не о том, что художник заимствует методы писателя, перенося их в пространство визуального. В произведениях Кошута довольно сильно сказалось увлечение философией, в частности идеей Людвига Витгенштейна о том что язык имеет смысл только по отношению к самому себе. Пример — те же «Четыре слова, четыре цвета», где слова неоном означают только те элементы, которые входят в работу. А что же в случае с перечеркиванием? Что оно означает? Отрицание — это то, что лежит на поверхности. Это то, что есть, то, что мы видим. Но мы видим и то, что перечеркнуто. Оно никуда не ушло. И не могло уйти, поскольку обеспечивает смысл самому жесту отрицания. То есть «редактура» Кошута — все та же обращенность текста на самого себя. Искусство, которое задается вопросом о собственной природе путем отрицания: если я — не, то что я? Так все же следует ли читать то, что перечеркнуто? Речь не только о том, что зритель, влекомый любопытством, всегда желает заглянуть «за», и, пожалуй, это лучший способ заставить его прочесть (именно не подчеркивание, а перечеркивание). И даже не только о том, что искусство провоцирует на поиски смысла, зачастую прибегая к радикальным жестам. Здесь еще и другое.

В эссе о Джойсе Беккет писал: «Здесь форма есть содержание, содержание — форма. Вы сетуете, что эта штука написана не по-английски. Она вообще не написана. Ее не надлежит читать — или, точнее, ее надлежит не только читать. Ее нужно видеть и слышать. Его сочинение не о чем-то; оно и есть это что-то». И вот этим «что-то», бесконечно познающим себя, обращающим взгляд на себя, освещающим самое себя неоном, говорящим и дышащим, подверженным амнезии, и предстают работы Кошута. Они провоцируют вопросы, взывают к ответу, не нуждаясь в нем. Зритель, задаваясь вопросом, сам же и дает на него ответ. По большому счету вопрос и есть ответ.

Вообще, фигуры Джойса и Беккета весьма важны для Кошута. Именно как метафоры одновременно расцвета модернизма и того, что ознаменовало его смерть и рождение постмодернизма. Диаметральность по отношению друг к другу самой ткани текстов этих писателей, их подходов к созданию произведений действительно дает нагляднейший пример радикального слома, который произошел в культуре. Беккет заложил основы, после которых любое творчество в области литературы стало невозможным. То же можно сказать и в отношении Кошута применительно к искусству. И вполне закономерно, что язык Беккета ближе постмодернисту Кошуту. По сути, и тот и другой произвели равноценные революции: один в области литературы, другой — искусства. Но Джойс (читай: модернизм) важен, как перечеркнутый или вымаранный текст, который всегда остается.

И именно в этом ключе, пожалуй, и стоит рассматривать экспозицию на втором этаже.

Стены зала по периметру цветом поделены пополам: внизу на белом фоне белым же неоном светятся названия 18 глав романа «Улисс» согласно схеме, составленной Джойсом для Валери Ларбо, вверху белым по черному мерцают фразы из текстов Беккета. Два антипода. Один пишет на английском, второй — на французском. Один творит в жанре романа, второй — драмы.

Один многословен и плюс к тому забивает до отказа свои тексты гиперссылками, второй становится на позицию, что каждое слово — «кошмарное пятно на покрове молчания и пустоты». Джойс — синтезатор, Беккет — анализатор. «Все во всем» — кредо Джойса. И у Кошута белые «двухэтажные» письмена Джойса вбирают свет белого фона, словно высасывая реальность, но одновременно сообщают белизне оттенок.

«Ничто ни в чем» — антикредо Беккета. И черный фон стены старается поглотить белую вязь текста, истончая строку, стремясь свести ее на нет и одновременно заставляя искриться, делает визуально четче. Но, как было уже сказано, Кошут размышляет не о конкретных Джойсе и Беккете, а все о том же — об искусстве как таковом, об идеях, которые сменяют друг друга и диктуют ту или иную форму.

Говоря о своих неоновых работах, Джозеф Кошут акцентирует важность того, как они будут размещены в конкретном пространстве. Разумеется, это существенный момент для любых работ любого художника. Практически каждое произведение может быть диалогично, а может замыкаться на себе и звучать монологом или же молчать, или восприниматься мертвым текстом. И собственно, об этом выставка Кошута в МАММ, полное название которой «Амнезия: разная, горящая, остановленная». И именно амнезия заставляет нас снова и снова задавать одни и те же вопросы по одному и тому же поводу и умудряться каждый раз давать новые ответы, опираясь на неожиданные ассоциативные ряды. Так сказать, польза расстройства памяти.

———————————————

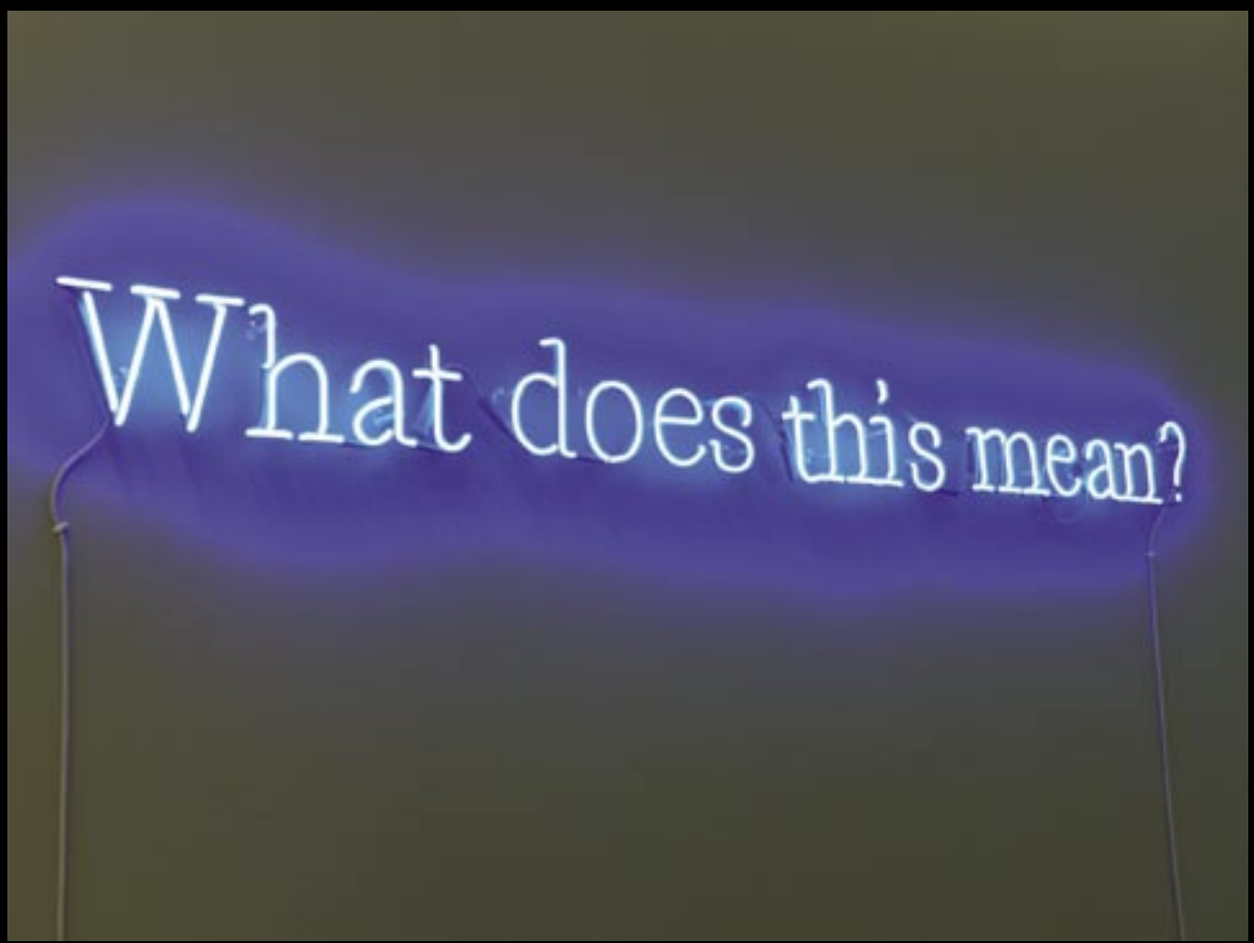
Джозеф Кошут. «Amnezia». 23 марта — 22 апреля 2015 года. Мультимедиа Арт Музей, Москва

1

Побочный эффект амнезии

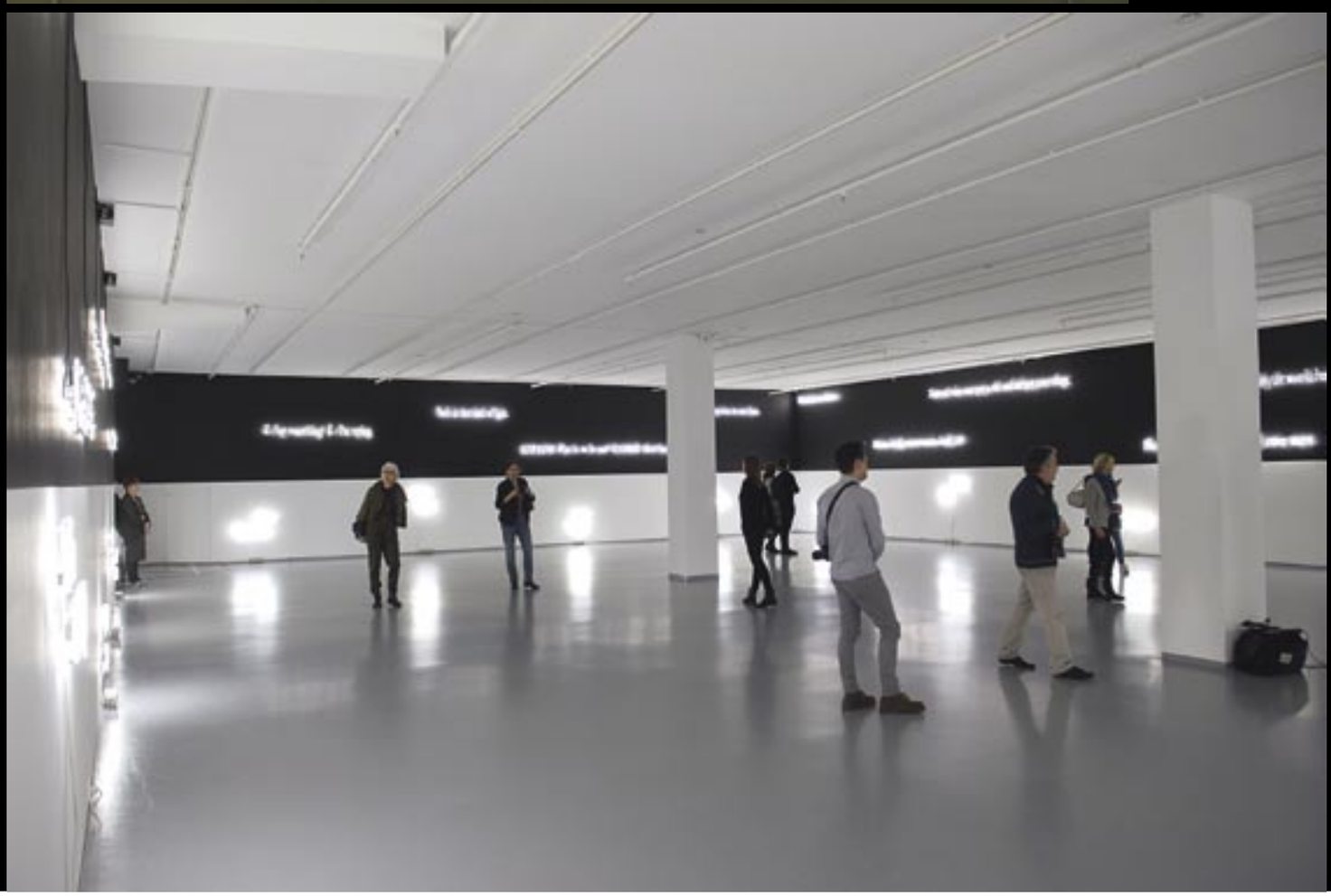
2

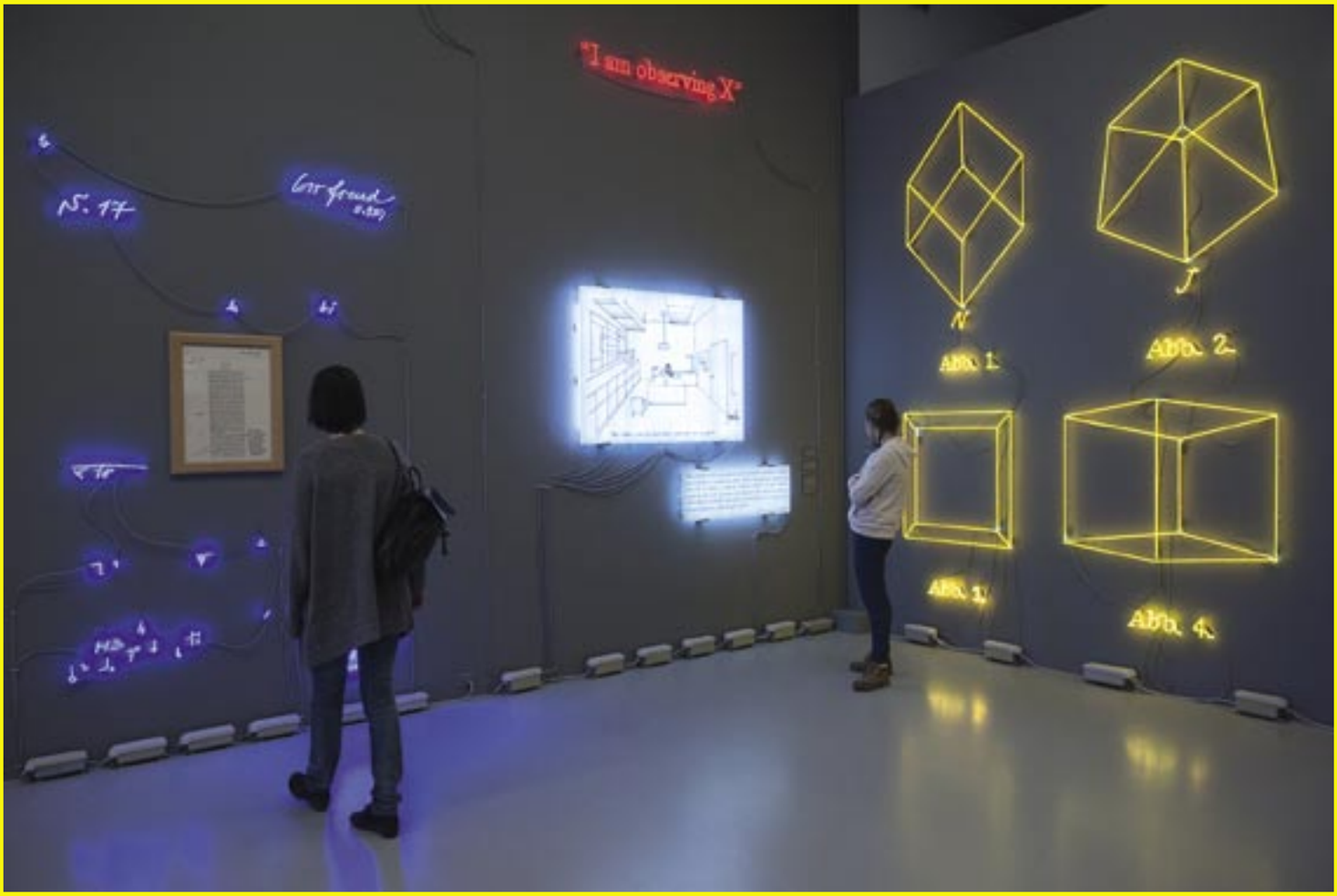
1 Джозеф Кошут на вернисаже выставки в МАММ.
2 Виды экспозиции выставки Джозефа Кошута «Амнезия» в Мультимедиа Арт Музее, Москва.
Фото предоставлены пресс-службой МАММ



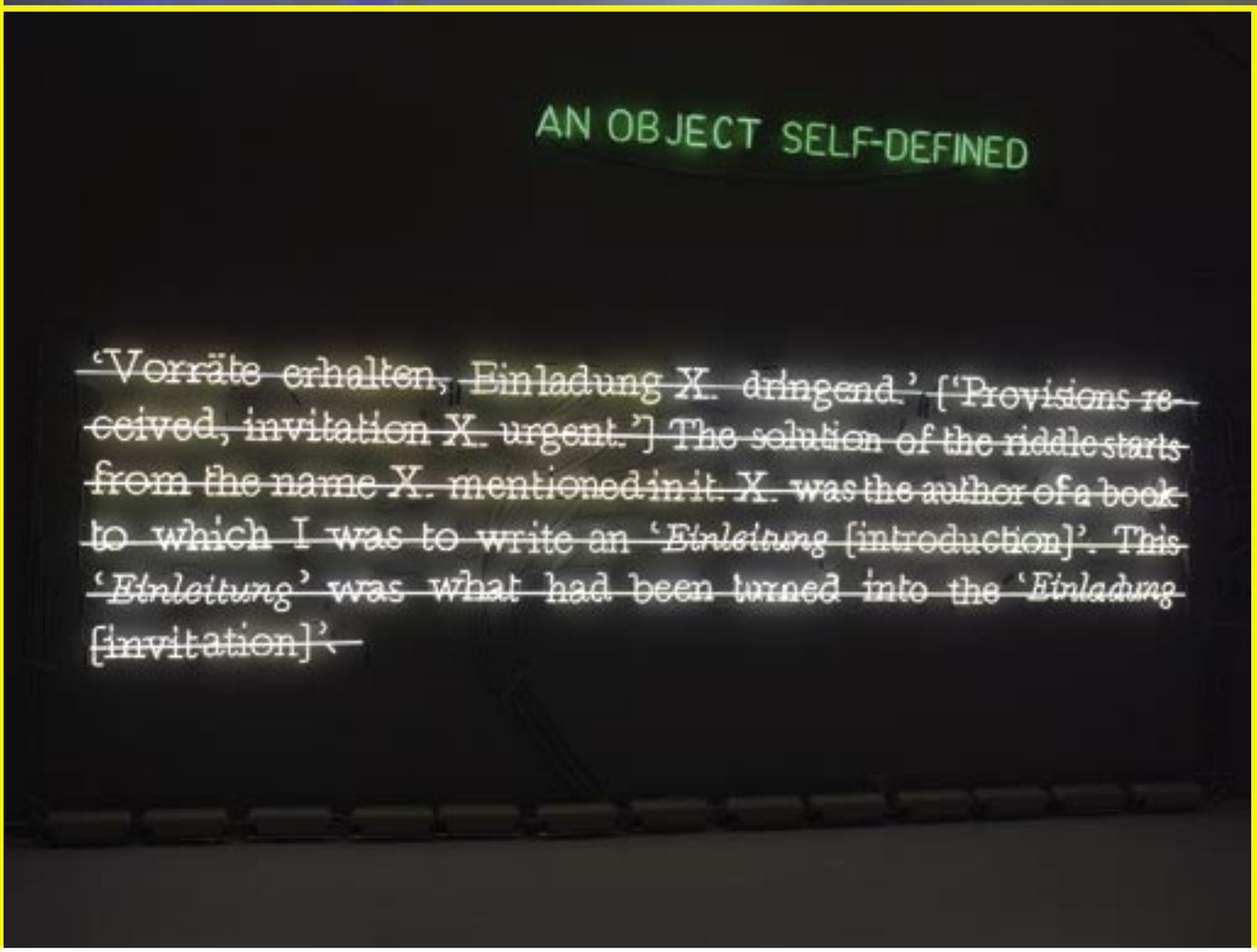
3
4

3 4 5 6 Виды экспозиции выставки Джозефа Кошута «Амнезия» в Мультимедиа Арт Музее, Москва.
Предоставлено пресс-службой ММАМ




"I am observing X"
N. 17
Abb. 1
Abb. 2
Abb. 3
Abb. 4

5

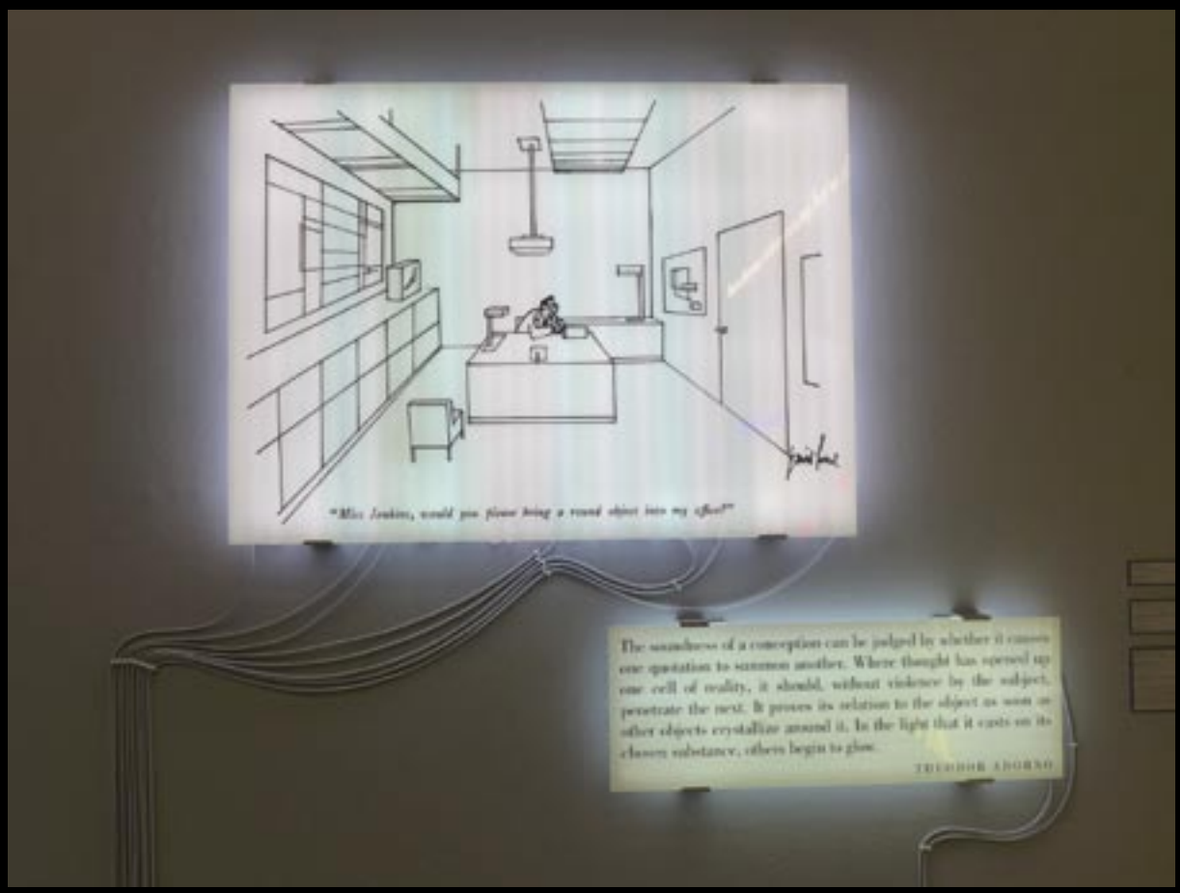

AN OBJECT SELF-DEFINED
'Vorräte erhalten, Einladung X. dringend.' ['Provisions received, invitation X. urgent.'] The solution of the riddle starts from the name X. mentioned in it. X. was the author of a book to which I was to write an '*Einleitung* [introduction]'. This '*Einleitung*' was what had been turned into the '*Einladung* [invitation]'.

6

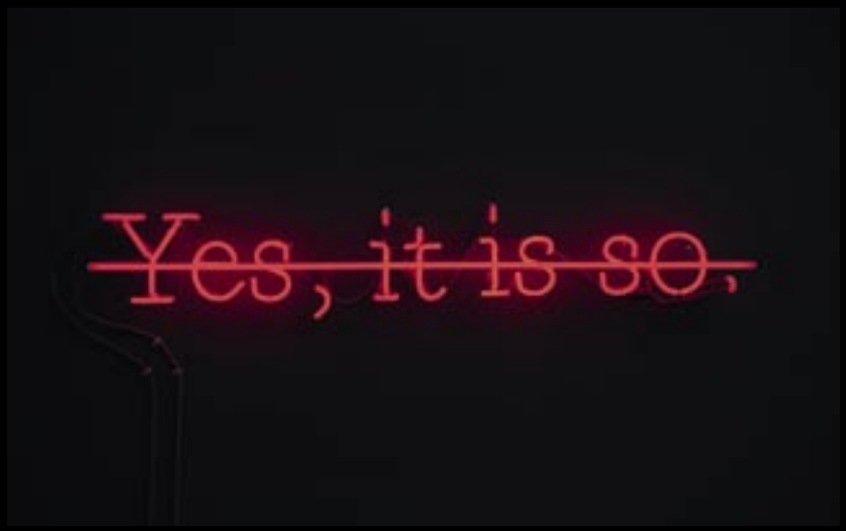
7 8 9 10 11 Виды экспозиции выставки Джозефа Кошута «Амнезия» в Мультимедиа Арт Музее, Москва.
Предоставлено пресс-службой МММ

7

8



9


Yes, it is so.

10

Each of the parts of philosophy is a philosophical whole, a circle rounded and complete in itself. In each of these parts, however, the philosophical Idea is found in a particular specificality or medium. The individual circle, since it is internally a totality bursts through the limits imposed by its special medium, and gives rise to a wider circle. The whole thus resembles a circle of circles. The Idea appears in each single circle, but, at the same time, the whole Idea is constituted by the system of these peculiar phases, and each is a necessary member of the organization.
G. W. F. HEGEL

11

ДИ. В апреле, в московском центре творческих индустрий «Фабрика» открылся ваш проект «Агентство сингулярных исследований» (АСИ), расскажите о нем.
Стас Шурипа. Мысль, что нужна институция, которая будет инициатором высказываний или агентом художественных действий, возникла у меня и Анны Титовой года полтора назад, еще на стадии обсуждения проекта «Observatorium». Идея воплотилась в «Агентство сингулярных исследований». ЦТИ «Фабрика» предложила нам помещение, так что в течение ближайших двух лет мы здесь и будем работать. Сейчас недостаточно делать только работы и выставки, нужны высказывания на грани, да и за гранью привычных форматов. Основа нашего метода — исследовательская деятельность, правда особого рода. Предполагаются сингулярные, то есть единичные, исследования, скорее культурно-антропологические, чем научные или даже художественные.

ДИ. И что же является предметом исследований?
Стас Шурипа. Его материальный компонент — обычно документы, обнаруженные нами архивы, их фрагменты, собрания документов неизвестных широкой публике или вообще никому. Но это лишь надводная часть; главный предмет нашего интереса — фигуры и складки общественного сознания, коллективное воображаемое. Это отвечает новой ситуации: появился круг проблем социокультурного плана, не в искусстве, а в реальности.

ДИ. А конкретнее, о каких проблемах современной реальности идет речь?
Стас Шурипа. Можно выделить три основных, что называется, вызова времени. Первый — индустрия дискурсов. Она может выглядеть как идеология или пиар, но и в том и в другом случае глобальное промышленное производство мнений, текстов, убеждений придает силу образам, метафорам, массовым галлюцинациям. Это превращает получателей в носителей соответствующего набора оценок, раньше говорили — мировоззрения, а сейчас речь скорее о медиавоззрениях.

ДИ. Имеется в виду Интернет, соцсети?
Стас Шурипа. Коммуникации в широком смысле. Веб 2.0, конечно, эту ситуацию подстегнул, стал платформой, на которой интегрируется все остальное, включая, например фотошоп. Он позволяет изготовлять факты на коленке, и тут же инжектировать их не только в массовое сознание, а в систему ощущений, которую разделяют миллионы. Отсюда вторая проблема — гибридизация фактов и вымысла. Например, новости — уже не просто информация, но и пропаганда плюс развлечение. Этот синтетический продукт называется по-старому, и к нему пока не выработался иммунитет. На наших глазах мир наполняется виртуальным, прошивается воображаемым; все смещается в серую зону между бытием и небытием, в область конструкций и образов, и теперь у всего есть эстетика. Этот глобальный карнавал фантомов имеет не только технологический, но и социологический бэкграунд. Он порождает множество форм жизни, и поэтому третья глобальная проблема — массовый поиск себя, кризис идентификации, который сейчас ощущается все интенсивнее, так как в жизни растет сфера воображаемого. Все это настолько меняет реальность, что мы решили искать ответы в области не пластического, а административно-бюрократического. Организация, АСИ, нам нужна, чтобы отходить от ограничений, налагаемых авторством, ведь автор как священный источник оригинальности — важная шестеренка современной индустрии воображаемого. Нам как раз эта индустрия интересна как предмет наблюдения, поэтому наша с Аней работа коллективная, в ней есть промышленный оттенок. Мы стремимся к тому, чтобы наши действия исчислялись не в работах, а в явлениях другого порядка — эстетиках, институциях. Первым событием стала презентация найденного архива Апокалиптологического конгресса, вторым — рекламное мероприятие коммерческой фирмы «Реди-мейд».

ДИ. Однако здесь я вижу какое-то подобие экспозиции. Представлено несколько объектов, а также рекламная продукция придуманной вами фирмы. А в чем отличие от любой другой выставки, в рамках которой предполагается обсуждение?
Стас Шурипа. Мы считаем это не произведениями искусства, а скорее наглядным обозначением контуров проблемы. Предъявляется именно проблема, а не товарная форма. И воплощенность, физическое качество вещей, которыми мы рассказываем о сюжете, — это часть сюжета, а не потребительское «качество». Такой квазисемиокапиталистический формат интересен не потому, что мы вдруг утратили веру в искусство. Наоборот, мы изучаем автоматизацию культуры, непрерывное производство возможностей, репертуаров, языков, идентичностей, образов. Если коммерциализовался критический дискурс, значит, нужно откочевывать на еще не оскудевшие почвы. Мы имитируем эту индустрию производства смыслов, но кустарным образом, чтобы оставалась критическая дистанция.
Еще до того как открылось агентство, я и Аня провели в Петербурге выставку «Observatorium» в рамках подготовительного исследования. Там впервые был представлен фрагмент найденного архива: документы и личные вещи одного конспиролога-любителя. Найденный архив свидетельствует только о том, что велись исследования каких-то заговоров, судя по всему, и на бытовом уровне, и на вселенском. Все происходило в двухэтажном флигеле в старом питерском дворе. Мы предложили вниманию публики экскурсию по офису-квартире, где мог жить и работать этот персонаж.

ДИ. По поводу выдуманного вами персонажа и характера его деятельности. Есть немало людей, увлекающихся магией, у них дома можно найти и литературу на эту тему, и артефакты, сопутствующие ритуалам. Также вполне мог существовать человек, занимавшийся теорией заговоров как ученый, психолог, социолог, он мог подходить к проблеме научно, исследовать природу увлечений людей, массовых психозов, которые периодически охватывают целые страны. Но он также мог быть шизофреником с манией преследования. В этом случае человек ищет подтверждения своему бреду и, как правило, находит. Какого персонажа создали вы?
Стас Шурипа. Обычно считается, что ученые все делают серьезно и аргументированно, а те, кто просто страдает манией преследования, смыслов не производят. На самом деле современная ситуация проявляет глубинную общность между научно-техническими методами познания и безумием. Или можно сказать, и там и там все более явно заявляет о себе воображаемое. Сегодня складываются новые схемы отношений между наукой, безумием, искусством, политикой. На этих границах и существуют те, кто подобен персонажу проекта «Observatorium». Его имя — только отточие, оно обозначает некое полуприсутствие, существование вне поля зрения читателя. Эта территория — пространство между «есть» и «нет» — в последнее время стремительно разрастается, оно-то и интересует Агентство сингулярных исследований. Эта область отчасти включает в себя то, что некоторые называют коллективным бессознательным, и то, что в последние десятилетия называется виртуальным. То что действует как настоящее: природа идеи, образа или представления, а не вещи. Приливы и отливы истерического дискурса омывают публичную сферу, все профессиональные поля. Теоретики вроде Пьера Бурдье давно выяснили: производственные отношения или способы организации смыслов в системе культуры подчиняются тем же законам капитализма. Символические рынки, прибавочная стоимость, товарный фетишизм... Формы повторяются. Потому нужно исследовать жизнь форм в глобальных сетях.

ДИ. Кто-то заходит на территорию политики, кто-то науки, то есть старается не запираться только на своей территории. А ваше агентство на кого ориентировано?
Стас Шурипа. Чувствовать современную атмосферу, холодные информационные ветры, мерцание смыслов, наблюдать пространство коммуникаций как пейзаж могут все или разные зрители. Мы не призываем просто наслаждаться зрелищами бурных медиаландшафтов, идеологических извержений и потопов, а скорее искать стратегии их расколдовывания и перекодирования. Эстетическое очень быстро рассеивается в повседневности через индустрии образов и коммуникаций, особенно в коммуникационных сетях.

Стас Шурипа, художник, куратор, теоретик искусства, преподаватель Института проблем современного искусства, отвечает на вопросы ДИ

То, что придумывали некогда художники, используется в массовых масштабах. В какой-то степени зритель всегда оказывается соавтором работы. Потому мы хотели, чтобы публика об этом не забывала и не слишком надеялась на четкость и однозначность.

ДИ. Интересно наблюдать, как настроение меняется в соцсетях, как все вдруг переключаются с темы на тему: несется лавина и вдруг резко меняет направление. Происходит вспышка интереса к кому-то или чему-то, но вдруг, словно кто-то щелкнул выключателем, тема ушла в песок, уступив место следующей. Есть какая-то поверхностность сильных реакций.

Стас Шурипа. Социальные сети похожи на глобальную нервную систему, на технологическую Мировую душу. Чувствующий океан усложняется, растут его способности наблюдать и самого себя в том числе. Причем, с одной стороны, это такая цифровая Мировая душа, а с другой, наоборот, каждая точка очень локальна и специфична.

Из чего состоят социальные сети? Из слов и картинок, благодаря которым достигнут новый уровень раскоординации, независимости слов, образов, голосов и вещей. Потоки комментариев живут по своим правилам, потоки картинок — по своим. Коммуникация — это конструктор идентичностей. Не думаю, что это плохо, это просто новый виток эволюции техники, который несет новые травмы, и мы вынуждены к ним адаптироваться. Развивается новый тип связей между людьми, его можно назвать расширенной демократией опыта, любой случайный и незначительный момент жизни может через сети оказаться в фокусе внимания миллионов людей. И в то же время происходит противоположный демократизации процесс, он отражается в кривых зеркалах массовой культуры, например, в сюжетах фантастических блокбастеров, производятся модели общественных систем, различные формы социального пространства-времени. Карты реальности создают не только художники. Это одна из вещей, которые интересуют агентство, такие персональные карты мира, их производство, их логики. Современная глобальная реальность слишком сложна, чтобы выразить ее в единой теоретической схеме, и более того, само существование глобальной капиталистической системы не поддается рациональному объяснению: приливы и отливы хаоса и систем, потоки вещей и знаков, вспышки прогресса, воронки кризисов... Мир сегодня — огромный подвижный коллаж из фрагментов пространств и времен.

Человек был приучен к простым и понятным картинам мира. А сейчас каждый может конструировать собственную картину мира, воображаемое играет все большую роль, происходит непрерывное переизобретение идентичностей. Каждый вынужден участвовать в производстве различий, и получается примерно то, что Клод Леви-Стросс называл «бриколлаж». Современные люди подобно бриколлерам собирают свои представления о реальности. В результате получаются руинированные, фрагментарные карты мира, участники коммуникации выдают наспех сколоченные бриколлажи за реальные образы мира. В ситуации символических рынков все держится на образах, а значит, и на силе воображения. Вообще, коммуникационная реальность содержит в себе

За гранью привычных форматов

1

1 Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа). Проект «Observatorium». Эзотерическая гимнастика. 2014. Видео

элементы магического, которое не отменяет рационального, напротив, они уживаются. Говоря «магия», я имею виду не сверхъестественное, а лингвистическое и социальное — способность управлять окружающим миром.

ДИ. Все основано на психологии, но имеет сходство с ворожбой.
Стас Шурипа. Психология основана на установках современного сознания, на аксиомах, что есть личность, и так далее. Но психология — это только исторический фасад, за которым работают трансисторические силы. Например, такие повторы, замкнутые круги, как «сначала трагедия, потом фарс». Ты улыбаешься, в ответ улыбаются тебе — вроде бы естественно и просто, но на самом деле это подражание, основанное на взаимной убежденности, на социальном волшебстве потребительской цивилизации, когда убеждать нужно незаметно, соблазном и «психологической» ворожбой, молчаливой и неявной общественной договоренностью, которые определяют смыслы понятий в повседневности. Сейчас разум и иррациональное смешаны до такой степени, что некоторые говорят о новом Средневековье. В двадцатом веке картины мира были простыми, например, схема: дух против природы, цивилизация против варварства... Сейчас линии раздела проходят на «молекулярном уровне», между маленькими группами, большие идеи прошлого

Беседу вела Лия Адашевская

распадаются, их переизобретают небольшие сетевые сообщества, эти цифровые аналоги племен. Глобальное общество не поддается не только рациональному объяснению, но и описанию. Сегодня сосуществуют самые разные модели реальности; важно, можешь ли ты управлять интерфейсами, а не во что веришь.

ДИ. То есть ваша тема — магия и предсказания?
Стас Шурипа. Агентство планирует опубликовать ряд пророчеств и предсказаний, обнаруженных и расшифрованных нами. Это важный для нас формат — пророчества. Но не с прагматической, а с познавательной точки зрения, как способ общения.

ДИ. Пророчества, которым есть смысл верить, отталкиваются от настоящего и основываются на его возможности саморазвития. То есть это аналитика. Магия же представляется чем-то внелогичным.
Стас Шурипа. Для пророчеств совершенно не важно, верят им или нет. Важны способы когнитивного картографирования ситуации. Потому надо понимать гибридную природу пророчеств: их производит не сознание и не эмоции, а как будто сам язык. Вот, например, в авангарде прошлого века множество пророчеств, в том числе и о нашем времени. Авангардисты хотели вырваться из своего времени, из неудержимо устаревавшей среды; они стремились в будущее, как колонизаторы-миссионеры. Но будущее оказалось другим: не хайвеем или лесной тропинкой, а лабиринтом, который к тому же постоянно перестраивается.

ДИ. Но историческое сознание заставляет мыслить не только историю, но и историями, причем историями с сюжетами, строящимися вполне традиционно.
Стас Шурипа. Но сюжет сегодня — проблема. Традиционно выстроенный сюжет — это стандартный метод массовой культуры. На самом деле не мы узнаем архетипические сюжеты, а они нас. Под видом исторического сознания мы усваиваем историцизм — рыночное отношение ко времени, фетишизацию образов прошлого. Не говоря уже о том, что с традициями у нашего времени почти нет прямой связи, даже с модернизмом, не говоря о более далеких моментах. Все это реконструкции, сделанные из современных материалов и технологий. Узнавание простых сюжетов, как во сне, всегда оборачивается неузнаванием. Сюжет — аппарат для производства субъективности. Связь между сюжетом и субъектом нелинейная, но она и есть самое главное.

ДИ. Однако мне кажется, что в видеоарте начал вырисовываться сюжет в традиционном понимании. А вместе с сюжетом происходит и возвращение авторского голоса. Автор всегда говорит через сюжет. Ты констатировал неактуальность концепции

2

конца истории, но разве за этим не следует и пересмотр концепции смерти автора? Автор воскресает и возвращается?
Стас Шурипа. Все постоянно возвращается, это общее свойство технологий и воображения, а эти силы и будут все более важными. Но возвращение происходит в разных формах, которые и определяют специфику момента, возможности и границы времени. За респектабельным словом «автор» конструкции, муляжи, временно исполняющие обязанности. Автор умер не случайно, это была необходимость в каскаде разрушительных событий, подготовивших условия для современной культуры.

ДИ. Фигура автора претендует на роль гуру, учителя. А если автор — фикция, то его роль — всего лишь инструмент для попадания в элизиум?
Стас Шурипа. Автор по определению — владелец копирайта на смысл. А смысл — вещь не нейтральная, это основное средство производства субъектов, конструирование себя. Потребительское воображение соединяет фрагменты мириад сериалов, фильмов, клипов и так далее, чтобы создать собственный мир, кокон для уникальной идентичности, которая при этом всегда в процессе. Субъект — это процесс как у Кафки, но в обществе потребления все украшается, адаптируется к потребительским фантазиям. Здесь все — и авторы, и зрители или читатели — меняются местами и ролями, поскольку вовлечены в общий процесс производства смысла. Как все остальные, авторы становятся более зыбкими и мобильными, призрачными сущностями.

———————————————————

3

4

5

2 Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа). Проект «Observatorium». Криптоптикон (Археология неузнавания). 2014. Слепок, пальто, гипс
3 Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа). Проект «Observatorium». Кабинет Озарений. Период расшифровки Большой Диаграммы. 2014. Цифровая печать, баннерная ткань
4 Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа). Проект «Observatorium». Криптоптикон (Археология неузнавания). 2014. Коллаж, цифровая печать
5 Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа). Проект «Observatorium». Зал Внешнего Периметра (Период угадывания предварительных знаков и сбора косвенных доказательств). 2014. Гипсовые слепки, найденные объекты, дерево, оргстекло

Очарованные нарративом

В начале июля 2015 года редакция журнала «Диалог искусств» и отдел новейших течений Государственного Русского музея провели в Санкт-Петербурге круглый стол, посвященный обсуждению выставки «Новые рассказчики», которая проходила с 25 марта по 21 июня в Мраморном дворце[1].
В круглом столе приняли участие сотрудники отдела новейших течений Михаил Герман, Антон Успенский, Маргарита Кострец, Владимир Перц; сотрудник отдела экскурсионно-лекционной работы Филипп Кострец; художники Виталий Пушницкий и Аладдин Гарунов, арт-критики Дмитрий Пиликин и Михаил Сидлин.
Модераторами выступили заведующий отделом новейших течений ГРМ Александр Боровский и редактор журнала «Диалог искусств» Лия Адашевская.

Александр Боровский. «Новые рассказчики» — продолжение серии выставок «Искусство про искусство», «Актуальный рисунок», «Врата и двери», «Звучащее вещество», ставших в своем роде контркурсом по отношению к мейнстриму отечественного искусствознания, которое последние десять лет больше увлечено вопросами социальной активности в разных проявлениях или поисками искусства там, где его нет, всякого рода нонспектакулярными практиками. Я только что вернулся с «Арт-Базеля», в отличие от тенденциозной и конъюнктурной Венецианской биеннале, ориентированного на показ того, что есть и что купят, то есть на реальность художественного процесса. Там в главных залах не было ни одного русского художника, и в этом мне видится плод десятилетней работы с контемпорари-арт, которая, как мне кажется, требует определенной корреляции. Именно с этой целью мы и затеяли выставки, направленные на малые токи искусства, на то, что все равно подспудно работает и обеспечивает движение без внешних жестов. Все-таки у него большой потенциал и большой резерв самостоятельного выбора. И мы пытались прислушаться к этому выбору. Прислушивались, а не директивно руководили.

Лия Адашевская. И вы «услышали» шаги возвращающегося автора, о смерти которого не так давно все говорили? Авторского голоса? Иначе почему «рассказчики»?
Александр Боровский. На премии Кандинского, когда я сидел в жюри, мне показалось, что целое поколение хочет что-то рассказать. Мне это стало интересно. Общеизвестно, что русское искусство в силу своего генетического кода всегда тяготело к литературщине и с конца девятнадцатого века от этого старалось бежать. Тем не менее за последние десять-пятнадцать лет появилось очень много интересных нарративных художников, стремящихся рассказывать истории. Более того, обратившись к материалу, который как бы уже совсем не рассказывает истории, в котором и материальный план полностью истончился, мы находим новые повороты и регистры именно нарратива. Следующее, что интересно было проследить, взлет и падение рассказа в русском искусстве девятнадцатого века. Потрясающее слияние эксфразиса и искусства. У Стасова, Достоевского, Гаршина настолько хорошее описание искусства, что само произведение становится не больно нужным. Анализ Стасова «Бурлаков на Волге» сильнее картины. Изумительно описание Достоевского «Охотников на привале» как русского вранья. А на другом полюсе «Запись на Джоконду» Кабакова, словесная отсылка к знаменитой работе Леонардо да Винчи — поворот оси, связанной с нарративом. В культуральных исследованиях уже лет шесть наблюдается очарованность феноменом нарратива. Нарратив означает нечто иное, чем обычное повествование. Скорее, по объему информации его нужно уподобить слову «сюжет». Культура тридцать лет ищет систему контроля над реальностью и смыслопорождающими практиками. А в сюжете всегда присутствует некая инстанция контроля над происходящим. Когда мы смотрим на федотовские классические вещи, то видим, как контролируется каждый сантиметр, как русская действительность берется под контроль нарратива. Повествовательный дискурс существует постольку, поскольку рассказывает истории. Понятно, что в любом натюрморте есть рассказ, как и в портрете мы имеем дело с развернутой формой.
Еще нас заинтересовало, что предъявлялось соцреализму именно в форме литературщины и рассказа. Хотя на самом деле соцреализм крайне далек от рассказа и, более того, находит иные формы скрытой нарративности, которые еще Бакушинский в двадцать восьмом году предложил определять как тему, мотив. Рассказ тянется к контролю, а идеологизированному искусству никакой контроль, кроме контроля верхов, не нужен. Отсюда подсознательное ограничивание рассказа рамками показа... Особенно это очевидно в «суровом стиле», как ни странно. Это такой верхний предел изживания рассказа, нарратива и замены его некими долженствованиями.
И наконец, мы попытались реактуализировать наших художников. Я, например, считаю, что Гелий Коржев — очень крупный художник, равный Люсьену Фрейду, художник, который рассказывает телесностью самые драматические истории России. По инерции его считают (и он сам себя считал) советским художником, но главная его тема — смерть советского, смерть российского в известной степени. В западном искусстве дело обстоит примерно так же. Есть несколько потрясающих рассказчиков типа Эрика Фишера, Алекса Каца, интересен немецкий опыт (после дрезденской школы): появление абсолютно фейковых рассказов, в которых функции контроля, функции рассказа переходят к каким-то частям тела, фрагментам реальности.
В общем, надеемся, что мы подняли волну и обозначенный процесс будет фиксироваться дальше. Я считаю, что инструментария анализа осталось мало, кроме надоевших всем деклараций. Мы объективно теряем инструмент анализа искусства вне привнесенных конструкций.
Виталий Пушницкий. В формате картины быть нарративным с точки зрения рассказа сейчас очень сложно. Эта традиция утеряна, сама живопись утеряна. Не живопись как красота поверхности, а именно ее повествовательность.

Лия Адашевская. Вы говорите, что утрачено умение искусствоведческого анализа, но ведь любой анализ есть анализ текстуальности, того, как последовательность языковых единиц превращается в текст. Именно текстуальность приводит к сложению сюжета в нашей голове. Когда искусство в попытках уйти от литературщины старается разрушить текст, оно покушается именно на текстуальность. Оно стремится нарушить однонаправленную последовательность речевых единиц как текст. В результате критику остается пересказывать манифесты художников или объяснять, почему художник это делает — анализировать не визуальность и текстуальность самой работы, а позицию художника, то есть то, что находится за пределами изображенного.
Александр Боровский. Все-таки нарративность — широкое понятие. Если человек отказывается от материального плана, это тоже рассказ о том, как он отказывается от него и почему. Тут появляются искусствоведы и начинают писать о стратегиях, у нас стратегическое искусствоведение. Никто не может и не хочет написать, почему одна работа лучше другой. Ведь именно сюжет — хотя это не точное слово — импульс и ресурс нарративности. Фабула — это набор поворотов, а сюжет — развитие в вымышленном или реальном пространстве фабульных жестов. Я пытался проанализировать, как Коржев делает это. Иногда у него сюжет с переносом в голую текстуальность, потом он опять уходит в нарратив. Например, слепая бабушка, мальчик, они в ватниках, карта напоминает, что есть большой мир, потом видишь, что они учатся по азбуке Брайля, и понимаешь, что это слепой ведет слепого. Возникает рассказ, не связанный с прямым развитием сюжета.
Антон Успенский. Тема этой выставки проявлялась как проблема в ходе разговоров, дискуссий, даже таких, как необходимость разграничения терминов «рассказ», «показ». Выставка — это попытка увидеть

стратегии, которые существуют непроявленно, и то ли время позволило выявить их, то ли изменился ракурс взгляда на практику. Например, вытащили Решетникова из школьной хрестоматии и сделали участником общей истории искусств. И сразу современные рассказчики оказались реабилитированными. У нас очень инерционны системы восприятия, перцепции распознавания визуального, когда зрительные впечатления отстают от теоретических размышлений и выводов. И получается, что говорение, концептуальная позиция намного опережает визуальную практику не только у зрителя, но и у многих профессионалов. И зазор между ними достаточно велик. Отсюда и желание показать этот зазор между тем, что видимо, представимо, и тем, что можно увидеть другими глазами. Как в примере с тем же Коржевым, который совершенно не закреплен в своем времени, а способен взаимодействовать с самыми современными художниками.
Александр Боровский. Рассказ — это не плюс и не минус, не категория качества. Хороший рассказ может спасти картину? Нет. В любой работе важны качество мышления и исполнения. Устройство современного мышления таково, что нас привлекают сюжеты, даже фейковые.

Лия Адашевская. А зрители что же? В контемпорари-арт, к которому вы так скептически относитесь, усилия многих направлены на то, чтобы заставить зрителя быть активным, чтобы в результате именно этого возникала некая история. А если художник — просто рассказчик, который контролирует начало и конец рассказа, что остается зрителю?
Александр Боровский. По этому поводу расскажу сюжет. У нас рядом со скульптурой Александра III стояла заколоченная работа АЕС. Недавно мы ее открыли. И стали приходить письма: дескать, мы отодрали доски именно сейчас, когда наша страна повернулась к Китаю, и это подрывной жест врагов-либералов, направленный на разрушение наших с ними отношений, чтобы вновь повернуться в сторону Запада. Какой же сюжет нужен, если у человека в голове уже есть все сюжеты?
Маргарита Кострец. О готовых сюжетах в голове говорит и желание фотографироваться на фоне того или иного объекта. Контекст сам активизирует смыслы, запускает процесс референции.
Дмитрий Пиликин. Я бы разделил нарратив как оптику и как способ прочитывания. Мы часто не знаем, что же хотел сказать художник. Со временем неизбежно меняется прочитываемый смысл. Например, передвижники сильно изменили оптику, направили ее на рассматривание социальных язв, но по языку застряли в девятнадцатом веке, поэтому и остались внутренним российским явлением. Но со временем меняется отношение, и сегодня очень интересно рассматривать их образный строй, способ воплощения, пластический язык, но не идеологию. Меняются приоритеты, меняется восприятие. Модернистское абстрактное восприятие максимальной оторванности от жизни очевидно, нужно снова возвращаться к фигуративности. Но надо не попасть в ловушку средств, не соответствующих современности. Есть оптика, есть желание рассказывать, но есть и художественные средства.
Александр Боровский. Но оптика и есть средство. В триптихе Файбисовича о больных людях, сидящих в креслах, рассказчиком выступает сама оптика. Гиперреализм в файбисовичевском варианте — все эти потеки, изменения планов, они рассказывают. Сейчас, кстати, происходит реактуализация и передвижников, и французского реализма шестидесятых-семидесятых.
Дмитрий Пиликин. Социалистическое искусствоведение выводило реализм из Делакруа и Курбе. На сегодняшнем этапе интересно вернуться к этой проблеме и посмотреть, как проявляется фигуративность, как она воплощает социальные вещи и в результате чего со временем выхолащивается смысл.

Лия Адашевская. Вопрос к художникам. Аладдин, ты считаешь, что рассказываешь истории в своих работах?
Аладдин Гарунов. Я реагирую на то, что происходит и пытаюсь выразить свое отношение. Стою на стыке Востока и Запада, одной ногой здесь, другой там. Рассказ можно донести, а произведения искусства может не случиться. Нужно рассказывать формой, заниматься ею, а не болтовней, чтобы остаться художником. Кабаков, Булатов остались во времени Советского Союза. Может ли это быть мировым искусством, я не знаю, не хотел бы сужать свои интересы до какого-то времени и места. Если я родился в ауле, но свой опыт расширил до мирового и вернулся домой, то я уже человек, который продвинулся. Эта ситуация мне интереснее, чем рассказывать о давнем периоде своей жизни.
Виталий Пушницкий. Может быть, нарративность — это остаточное явление. Раньше нарратив существовал на фресках, когда требовалось рассказать Библию посюжетно и других средств не было. Сейчас же такое количество информации — и театр, и кино, и все остальное, — а люди не готовы углубляться в сюжет. Литература до постов сошла. В обществе нет тенденции рассказывать в форме картины историю. Может быть, потому нарратив — одна из уходящих форм?
Александр Боровский. С этим никто не спорит. Мы понимали искусственность и архаику сюжета и рассказа, но ведь термин «архаисты-новаторы» — один из лучших, потому что иногда архаика актуализируется. Как мне кажется, это и происходит в нашем случае. К тому же оживлять труп после Херста — дело хорошее.
Маргарита Кострец. Может быть, то, что художники снова обращаются к сюжету, и есть признаки новой живописи?
Лия Адашевская. Можно ли считать тенденцией то, что несколько молодых художников вернулись к сюжету? Ведь художники, кисточкой рассказывающие истории, никогда никуда не исчезали.
Александр Боровский. А в советские времена кто-нибудь рассказывал истории? Не было никого.
Виталий Пушницкий. Были, но не на уровне живописи.
Александр Боровский. Наша выставка во многом социологическая, мы сознательно брали и плохую живопись. Например, на одной картине был изображен кинотеатр под открытым небом, где сидят люди, там дети, собаки, флаги. А на экране ядерный взрыв. Что в головах у людей творится? Это очень интересно. Социологический фактор рассказа никто не сбрасывал.
Вот Аладдин спрашивает: Кабаков — мировой художник? Мировой, потому что он рассказывает не о советской жизни, а показывает разные способы репрезентации реальности, и они интересны всем. Рассказ — это механизм репрезентации реальности. Не было бы реальности — не было бы рассказов. Хочу обратить ваше внимание, что сюжетосложения в советском искусстве практически не было. Возьмите позднюю работу Петрова-Водкина «Новоселье», которую он сам считал плохой, а мне она кажется интересной, потому что в ней огромное количество микросюжетов, рассказывающих о драматических попытках обжить барскую квартиру и постепенном исчезновении всех, кто ее населял.
Дмитрий Пиликин. Быть рассказчиком — свойство любой современной выставки, каждая — актуальный архив визуального, который мы можем рассматривать разными способами, делать акцент на том или другом. В этом интерес любой экспозиции — заставить зрителей искать ответ на вопрос, почему выбраны эти работы. Если включить эту оптику, мы увидим, что, например, у Дианы Мачулиной есть любовь к рассказыванию историй. Другое дело — насколько мы хорошо прочитываем рассказ, насколько доказательно смогли соединить увиденное в рассказ.
Александр Боровский. Но у нас сейчас инерция эксфразиса в другом варианте — нет произведения, но есть описание стратегии.
Виталий Пушницкий. Когда все переходит в повествование, форма, может, даже уже и не важна.
Александр Боровский. Не совсем так. Сюжетов, как писал Пропп, кажется, всего пятнадцать, и никакого нового не напишешь. Но сюжет сам по себе не расскажет ничего. Он всегда живет в форме, если он эксплицирован, то неинтересен. Мы сами пишем новые эксфразисы. Почему многие критики ненавидят художников чистой формы. О Капуре, например, пишут, что это дизайн, хотя раньше любили дизайн. У них нет инструментов описать такую форму, как это вкусно сделано, как координируется с окружающей средой. Для подобного описания нет квалификации.

Михаил Сидлин. Думается, что проблематика формы и содержания — проблематика искусства девятнадцатого века, может быть, соцреализма или немецкого реализма. Но к московскому концептуализму это отношения не имеет. Если сравнивать искусство, условно говоря, Кабакова и Копейкина, то у Кабакова метанарратив, а у Копейкина прямой нарратив, и такое искусство давно умерло, а его остатки, разворачивающиеся иногда перед нами — это не усвоенный русской художественной средой дискурс девятнадцатого века. Искусство же метанарратива строится на других основаниях, для него содержание — это другой нарратив. Поэтому, если мы возьмем, например, французскую группу «Figuracion Narrative», увидим, что это повествование, но о другом повествовании, оно уже само по себе конструкция-надстройка. То есть если мы смотрим на картины Булатова, они, конечно, являются живописью, но за ней существует некий опознаваемый ряд, и этот ряд и есть то, с помощью чего говорит Булатов. А искусство прямого нарратива относится к музейной области, и некий его ренессанс в современной России говорит только о том, что мы в большой степени оторваны от художественного процесса, если сравнивать с французской ситуацией. Там существует группа художников-нарраторов. Жиль Барбье или Робер Комба очень разные, но это персонализованный нарратив, основанный на постлакановской ситуации, когда художник, пользуясь определенными инструментами, высказывается о чем-то. Однако это ни в коем случае не сюжет, это нарратив, основанный на вытаскивании из себя внутреннего содержания при помощи инструментов современного психоанализа лакановского типа. Такая прямая сюжетность несколько уводит нас в сторону паттернов соцреализма, о чем, мне кажется, и была выставка, если я правильно понял ее значение. Русское искусство всегда было нарративно со времен основания: икона нарративна, искусство семнадцатого века нарративно, русский реализм нарративен, и соцреализм тоже. Но нам, наоборот, нужно обращать внимание на то, что не есть рассказ, чего в русском искусстве намного меньше. Однако я бы не стал называть это формой, это проблема освоения средств выражения.

Александр Боровский. В любом нарративе есть второй план, иначе он наивен. Вот, кстати сказать, Копейкин тоже не так прост, он прекрасно понимает, что опирается на китч, на советский вариант комикса. Многие рассказчики опираются на комиксы, что не есть рассказ. Что касается нарратива, то между разорванным нарративом Комба или Петибона есть художники, которые прорываются к рассказыванию истории через невозможность ее рассказать. То есть я бы не сводил это к паттернам соцреализма, потому что таковых не было. Рассказ имеет некоторую самостоятельность, а это противоречило идеологии советского искусства.

Филипп Кострич. Мы много говорим о том, «что хотел сказать художник», а Аниш Капур парирует, что его искусство всеохватно и его задача — сделать мощный объект, объемные, поражающие воображение формы. В современном искусстве трудно чем-то удивить, но Капур может это сделать, у него сюжетом, развитием истории становится новая реструктуризация пространства, ландшафта, предметной среды. Переприсвоение пространства — вот для него сюжет. Эта тема неявная, ее приходится выискивать.

Александр Боровский. Хочу обратить ваше внимание на такой поворот — метасюжет. Он существует в общественном сознании. В Лондоне есть скульптура, очень пластичная, такие напластования алебастра. Потом читаешь название: памятник жертвам Холокоста. И сразу понимаешь, что слои — брошенный дом и огромное количество ваты, не позволяющие это увидеть. И вещь, оставаясь абсолютно пластичной, существует как изумительный объект, содержащий драматический сюжет. То есть сюжет не извлекается из образа, а, как агент, вкрадывается в образ.

Михаил Герман. У меня ощущение, что понятия «сюжет», «фабула», «мотив» каждый из нас употребляет в разных смыслах. Эти термины нужно понимать чисто конвенциально, то есть в любом тексте должно быть сказано, что в этом тексте слово «сюжет» имеет определенное значение. Здесь такого не было. Но, как сказал Померанц, «неважно, о чем говорят люди, а важно, как они говорят, потому что в дискуссии выковывается цивилизация, а в результате появляются враги». И действительно, мало найдется людей, способных грамотно применить инструментарий Вельфлина или Пановского, но, смею вас уверить, он не устарел для анализа любого пластического произведения. Например, для Дюшана отлично подходит. Оказывается, нарратив есть всегда. Возьмите, например, «Блудного сына» Рембрандта. Даже инопланетянин, не знающий, как выглядят люди, почувствует великолепную структуру живописи, вещество искусства, как гудит холст, как все дышит олимпийским величием. Человек, способный сопереживать человеческому горю и просветлению, найдет там тысячу и одну мысль. И в этой связи я вспоминаю Льва Семеновича Выготского, великого психолога, сказавшего: «нельзя анализировать произведение искусства, оно вне нас. Анализировать можно процесс его восприятия». А для этого извольте знать, какими инструментами пользоваться. И получается, что нарратив возникает не тогда, когда появляется рассказ, а когда мы его там видим. Он есть и в «Черном квадрате», и в любой нефигуративной живописи, и в «Не ждали» или «Прибыл на каникулы» (другое дело, что что-то остается за пределами искусства). Мне кажется, мы понимаем значимость контекста, но не учитываем его. Нам трудно представить, что было время, когда абстрактное искусство воспринималось как салон и конформизм, а социально окрашенное нарративное искусство — как отважный прорыв, диссидентство. Даже если мы знаем, то далеко не всегда учитываем. И то, о чем говорилось на прошлом круглом столе[2], мы начинаем отодвигать в сторону. Здесь запросто обсуждались и Дюшан, и Кабаков, но художественное качество этих двух фигур несравнимо, поскольку они в разных плоскостях. Даже не законченное «Большое стекло» Дюшана или как жест его колесо, даже этот жест содержит художественное качество, которое можно проанализировать с точки зрения основных понятий. Мои молодые коллеги много читали постмодернистской критики истории искусства. Я смог прочитать эти работы довольно рано, и вот что мне пришло в голову. У нас было очень хорошее искусствознание, настоящее. Не потому, что оно было советское, а вопреки. Это сказала Антонина Николаевна Изергина, она прекрасно знала то, что тогда было на Западе. Хочу немножко обуздать наше увлечение почти современными эстетическими трудами деконструктивистов. Например, Деррида. Он обратился к деструкции от великой эрудиции: изучил древнегреческие тексты и мог себе позволить заняться этими играми на обочине, благо были на то время и возможности. Но когда мои молодые современники, очень плохо знающие древнегреческий, занимаются деструкцией, это говорит лишь о том, что они, не овладев грамотой, пытаются писать поэмы, и это тоже источник телячьего восторга по отношению к голому королю. Я ни к чему не призываю, но надо учиться, тогда мы будем лучше друг друга понимать. И последнее. Стремясь построить концепцию современного нарратива и написав серьезный текст, Александр Давидович и мы здесь не закрыли проблему, а дали материал для ее изучения.

Александр Боровский. Со всем согласен, но за Розалинду Краусс обидно.

———————————————————

Примечания

1 О выставке «Новые рассказчики» см.: *Успенский Антон*. Мастерство рассказа// Диалог искусств. 2015, № 2. С. 90–93.

2 Круглый стол редакции и отдела новейших течений ГРМ в ноябре 2014 года. См.: Усталость от статусно-эстетического// Диалог искусств. 2015, № 1. С. 86–88.

Валерий Чтак. Caoiaco Quasi Tutto. Гофркартон, холст, акрил. Собрание ММОМА

Интервью куратора проекта «Невозможное сообщество» Виктора Мизиано с участником проекта, американским художником и философом итальянского происхождения Джозефом Григли, для одноименного издания Московского музея современного искусства, которое скоро выйдет из печати.

Виктор Мизиано. Большая часть твоих произведений основана на взаимодействии с другими людьми. Ты как-то сказал, что «твоя работа крайне редко о тебе самом, а чаще всего о тех, кто вступает с тобой в коммуникацию». Однако что толкает тебя к общению с другими? Что тебя, собственно, в них интересует? Или же твой интерес чисто исследовательский?

Джозеф Григли. Исследовательский? В каком-то смысле да. Твои слова напомнили мне, как наука долго «исследовала» глухоту и глухих. Руссо, Кондиллак и Жан-Марк Итар оставили философские и квазинаучные рассуждения о глухоте. В восемнадцатом и девятнадцатом веках глухих считали последним звеном в цепочке бытия, потому что у них нет языка, а раз нет, как они могут думать? В двадцатом веке начали задумываться о том, что жестовые языки — это полноценные человеческие языки с такой же сложной структурой, как у любого другого языка, на котором говорят люди. Так что это долгая история, как глухота привлекала критическое внимание. Иногда мне нравится говорить, что я переворачиваю парадигму — изучаю слышащих.

Мои встречи со слышащими порождают необычный социологический парадокс. Обычно из-за глухоты меня воспринимают как инвалида. Но когда я знакомлюсь с человеком, объясняю ему, что я глухой, и прошу написать, что он хочет мне сказать, «инвалидом» становится этот человек, поскольку он не может общаться при помощи речи. Когда моему собеседнику приходится писать, он, чтобы быть услышанным, должен придумать новую стратегию коммуникации. Эта стратегия включает в себя письмо, но она гораздо сложнее, потому что письмо фрагментировано и содержит не только слова, но и линии и рисунки.

Это напоминает мне об одном из самых интересных разговоров, которые у меня были. Он произошел в Нью-Йорке в начале девяностых. Поздно вечером в Сохо я подходил к своей машине, когда из тени, куда не доставал свет фонарей, мне помахал рукой какой-то человек. Он тер живот и вроде бы говорил «еды, еды», но я не был уверен, что он говорил именно это. И я попросил его написать. Знаю, это кажется немного странным, но мне правда хотелось узнать, что он говорит.

Человек явно удивился моей просьбе, но отнесся к ней серьезно и начал писать. Буквы появились медленно: Д-Е-Н, а потом он остановился. Мне показалось, что он растерян, будто не уверен, что должно произойти дальше. Он выдержал паузу, потом зачеркнул недописанное слово и попробовал начать заново. Он написал букву Д, но остановился и не стал продолжать. Снова замер. И зачеркнул Д.

Потом он подошел к ограде, прислонился к ней и попробовал в третий раз: еще одну Д. Тут я почувствовал, что он в тревоге. Он украдкой бросал страдальческие взгляды на прохожих: может быть, надеялся, что кто-то ему поможет в его стремлении поговорить. Он опять посмотрел на букву Д, которую написал,

1

и попытался стереть ее, но карандаш у меня был без ластика, так что он сделал с этой Д то же, что и с предыдущей, — зачеркнул. В этот момент он уже мог бы сдаться: мимо проходили люди, время шло, а это слово на букву Д само себя не написало бы. Но он попробовал опять, на этот раз взяв новое направление и переключившись с объекта на субъект: вывел Я. Пауза. Потом: МОИ. И снова замер. И наконец, все зачеркнул.
В результате осталось четыре попытки передать мысль, четыре перечеркнутых пиктограммы — следы его напряжения, и они сказали намного больше, чем могли бы передать слова.

Виктор Мизиано. В таком случае мог бы ты рассказать подробнее о своих так называемых «Сценах собеседования» («Conversation pieces»)? Как ты пришел к этим работам? На какой методологии основана эта практика? Как она развивалась в течение всех этих лет? Ведь в своем тексте о «Сценах собеседования» в наш глоссарий ты отказался касаться своего творчества!..
Джозеф Григли. «Сцены собеседования» зародились в начале девяностых. Как-то я обедал с одним своим другом, это был очень долгий обед, но когда он все-таки закончился, повсюду – на кухонной столешнице, на обеденном столе, под стульями – лежали записи нашего разговора. На следующее утро я разложил бумажки на полу в своей мастерской, и меня поразило, что они совсем не похожи на записи в обычном понимании: где-то слова не умещались на странице, где-то налезали одно на другое, где-то были написаны поверх других, кое-где было по одному нелепому, оторванному от других слову. Это походило на обычный разговор с его естественной непоследовательностью, но при этом все было записано на бумаге. В течение нескольких месяцев я копил все свои разговоры (хотя до этого двадцать лет их выбрасывал), а потом раскладывал на полу в мастерской, и это стало началом конструирования композиций на стенах и столах — работ, в которых исследовались вопросы соотношения вербального и визуального. Обычно у таких настенных композиций два нарратива: вербальный и формальный. Вербальный содержит определенный элемент рассказывания истории: зритель/читатель получает возможность подслушать разговоры, которые намеренно организованы так, чтобы обозначить конкретный диалоговый импульс или стратегию. Формальный нарратив напрямую связан с тем, как я выкладываю листки бумаги и как соотносятся их форма и цвет. У решетки в западном искусстве долгая история — в этом отношении на меня повлияли и Малевич, и Альберс, и Рейнхардт, и Агнес Марден, и Сол Левитт.
Настенные работы начинаются в мастерской: к большому куску полотна я прикрепляю бумагу, в процессе решая формальный вопрос размера и формы. Это может быть небольшая работа, например тридцать пять на сорок пять сантиметров, но я не знаю заранее, будут ли размеры именно такими. Я просто начинаю работать с архивом бумаг и разговоров и одновременно разрабатывать нарратив. Иногда у меня есть доминирующая парадигма. В монохромных настенных работах могут быть листы разных оттенков и тонов одного и того же цвета, как, например, в серии Альберса «Признание квадрата». Вербальные нарративы совсем не так произвольны, как может показаться. Работы часто продвигаются из верхнего левого угла к правому нижнему или тем способом, который я называю нарративом по принципу домино, когда один разговор перетекает в другой. Помнишь, Альберс говорил, что нельзя поместить рядом два цвета так, чтобы один из них не влиял на другой? Со словами то же самое: одна реплика влияет на другую, и переход повествования с одного листка на другой обычно не произвольный, а вполне продуманный. Работа над этими проектами занимает много времени. Обычно я делаю одну или две большие работы в год, и на каждую уходит около двух месяцев. Хотя окончательное полотно состоит из ста пятидесяти – ста семидесяти листов, чтобы добиться желаемого результата, я обрабатываю архив объемом более десяти тысяч листов.

Виктор Мизиано. Уже многие годы ты работаешь с феноменом человеческой коммуникации. Однако после стольких лет вызывает ли она еще у тебя доверие? Поэт Тютчев написал ставшие знаменитыми строки: «Мысль изреченная есть ложь». Что более интересного в коммуникации: то, что предъявлено, или то, что осталось скрытым? Или позволь мне еще одну известную цитату из Людвига Витгенштейна: «О чем невозможно говорить, о том лучше молчать». И действительно, с кем говорить о молчании, как не с тобой?
Джозеф Григли. Думаю, молчание — переоцененная вещь. Это причуда эволюции, что люди не могут закрывать уши так же, как закрывают глаза. В результате молчание обладает этим неуловимым, мифологическим качеством. Кроме того, мы живем в мире несмолкающего шума, и людям все сильнее хочется укрыться от него. И они либо отводят его от себя (наушниками и музыкой), либо «гасят» (шумоподавляющими наушниками), либо блокируют (при помощи устройств сенсорной депривации).
С этой точки зрения глухоту можно воспринимать как удачную неудачу. Но это очень сложная вещь. У большинства глухих в той или иной степени есть остаточный слух. В моем же случае потеря более ста двадцати децибел в каждом ухе — глухота почти полная. Я ощущаю вещи раньше, чем слышу их. Тем не менее это не абсолютно беззвучное существование, поскольку зримый мир отображает звуки: люди собираются в группы и разговаривают, проезжают машины, летают птицы. Это очень громкая глухота. Когда я смотрю на мир, я вижу все то, что вы видите на картинах Каналетто или Делакруа — довольно шумные художники. Но интересной эту идею делает факт, что собственно звуки остаются, как ты говоришь, скрытыми, что открывает массу возможностей неправильно считать или, точнее, неправильно слышать звуки, изображение которых мы видим.
Так что, думаю, Тютчев был прав в том смысле, что высказывание, будь оно произнесено, написано или нарисовано, — это изображение, которое означает нечто так, как это задумал говорящий, но кроме того и так, как он не задумывал. Критик Поль де Ман тоже говорил что-то похожее в книге «Слепота и прозрение». Но есть много других форм высказываний. Бытовая речь и поэтическая — необязательно одно и то же. Мы предоставляем больше простора поэзии и искусству, поскольку в мире стихов и картин многое зависит от перипетий смысла: он нестабилен, неопределенен, его трудно привести к завершению, а иногда мы его обнаруживаем в речи самым невозможным, невероятным образом.

Виктор Мизиано. Не эта ли двусмысленность любого словесного высказывания привела тебя к работе со звуком? Ведь в нескольких твоих важных работах задействованы музыка и музыкальное исполнение! Что привело тебя к их созданию?
Джозеф Григли. До того как оглохнуть, несколько лет я слышал, поэтому рано или поздно неизбежно вернулся бы к звуку. Звуковые проекты чаще всего я делаю в соавторстве с Эми Фогель. Например «Ты», который изначально делался для Йокогамской триеннале в девяносто девятом году. В конце девяностых в Европе меня знали как художника, который занимается человеческой коммуникацией, но в Америке обо мне обычно говорили, что я глухой художник, который делает работы о своей глухоте. Меня такое редукционистское восприятие беспокоило. В основном потому, что мои работы очень редко обо мне, гораздо чаще — о людях, с которыми я общался, и о способах, какими они воссоздавали речь в сложной совокупности надписей, рисунков и линий. В работе «Ты» я хотел явным образом проникнуть в суть этого. Хотя язык – то, что у нас есть общего, каждый из нас оставляет в нем следы собственной индивидуальности, тем самым меняя его. И я хотел сделать что-то, что бы выявило эти следы и в речи, и на письме. Первая часть работы «Ты» состоит из имен — Хильке, Келли, Элизабет, которые сначала были написаны на листочках, а потом напечатаны на пигментной бумаге форматом сто на семьдесят пять сантиметров. В каждой надписи есть что-то идиосинкразичное. Вторая часть — аудиозапись, на которой люди разного возраста и происхождения громко произносят «Эд Рушей». И очевидно, что все они говорят с заметными различиями. Это и есть главное в языке: он у нас общий, но каждый использует его по-своему.

Виктор Мизиано. Твои проекты обычно предполагают продолжительную исследовательскую работу и многоэтапную реализацию. Однако в итоге они всегда принимают характер зримого и осязаемого присутствия в пространстве, чаще всего весьма зрелищного. Где именно в твоем творчестве начинается искусство, и где заканчивается? Как ты понимаешь диалектику отношений искусства и жизни?

1. Джозеф Григли. Белый шум. 2000. Овальное пространство. Бумага, тушь, ручка, булавки. Инсталляция. Музей современного искусства города Парижа

2

3

Джозеф Григли. Это сложный вопрос, и я не уверен, что смогу на него ответить. Когда начинаешь говорить о континууме между жизнью и искусством, рассуждение всегда сводится к вопросу, что является искусством, а что нет. Вопрос онтологический и очень важный для практик взаимодействия, потому что нечто может быть и жизнью, и искусством одновременно, не будучи чем-то одним. Поэт Уильям Батлер Йитс назвал это «пляской, где неразличим танцор»* («How can we tell the dancer from the dance?»). Философ Нельсон Гудман в книге «Способы создания миров» пытался разрешить эту дилемму. Он предположил, что, возможно, мы неправильно ставим вопрос: вместо «что есть искусство?» нужно говорить «когда есть искусство?». И мне такая постановка вопроса нравится, она позволяет искусству и жизни перекрывать друг друга. Это особенно важно, когда художественная практика перформативна, когда она основана на некоторой предварительной деятельности, которая затем видоизменяется и переделывается для представления публике.
Тем не менее в момент разговора в конечном счете важнее оказывается жизнь: я просто хочу участвовать в беседе и думаю не об «искусстве», а о том, что говорится. Случается, я спрашиваю у людей разрешения сохранить записи разговора, которые уйдут в архив, и, возможно, пройдет много лет, прежде чем я использую его для новой работы. Именно тогда запись, абстрагируясь от условий, при которых она появилась, становится, если перефразировать Тютчева, вымыслом. Со временем вымыслы и вещи, которые я из них узнал, преобразуются в работы, разными способами исследующие человеческую коммуникацию.

Виктор Мизиано. Ты принадлежишь к поколению художников, появившихся на художественной сцене в начале девяностых. Что объединяет это поколение, так это стремление использовать в своей работе стихию человеческих взаимодействий. Ты и сам как-то признался, что для тебя крайне важно «использовать стремление людей менять окружающий мир через смену своих с ним взаимодействий». Значим ли для тебя и сегодня этот преобразовательный потенциал искусства? В какой мере ты сохраняешь верность своим умонастроениям двадцатилетней давности?
Джозеф Григли. У искусства сложные отношения с социальной трансформацией. Думаю, этот вопрос связан с масштабом: кто и как меняется? Искусство взаимодействия начала девяностых уделяло больше внимания индивиду, чем группе. Так что масштаб гораздо более скромный, хотя нельзя сказать, что совсем незначительный. Когда думаешь о таких людях, как Ганди или Мартин Лютер Кинг-младший, понимаешь, какими бы масштабными ни были их прожекты перемен в социальном плане, индивид тоже играл важную роль. А там, где меняется один индивид, есть возможность изменения и для других.
Недавно я предложил для своей выставки в чикагском Музее современного искусства общедоступную скульптуру. Неоновая вывеска, которую должны были поместить на фасад здания, расположенного на перекрестке шести улиц. В этом месте автомобильное и пешеходное движение сливается в хаотичный хор, а на неоновой вывеске должна была высвечиваться надпись «BENICE» («Будьте вежливы»).
Консалтинговая фирма, в которую обратился музей, не рекомендовала давать ход этому проекту. Они сказали, что он будет успешным, если неоновых вывесок будет много, по всему городу. Я объяснил, что пытаюсь изменить не целый город, а скорее только отдельных людей, которые могут заметить вывеску благодаря ее случайному расположению. Это продукт недосказанности, а не чрезмерной болтливости.
Вообще недосказанность лежит в основе многих работ по взаимодействию начала девяностых. В то время Америка выходила из масштабной экономической рецессии, и мегаломании больших работ и больших эго пришел конец. Художники выбирали скромные материалы и масштабы, в этом и выражалась их манера затрагивать тему изменений — они делали это тихо. Успешными в этом отношении были Феликс Гонзалес-Торрес, Бен Кинмонт и Риркрит Тираванийя. Меня все еще привлекает такого типа недосказанность – как искусство «затрагивает» зрителя, и это, кажется, определяющий момент в истории практик взаимодействия.

——————————————————— Перевод с английского Веры Акуловой

* Из стихотворения «Среди школьников» (*Among School Children*). Цитируется в переводе А. Моховикова. — Прим. перев.

2 Джозеф Григли. Fireside Talk. 2000. Стекловолокно, камин, пять полиуретановых кадров, запись разговоров. Частная коллекция, Нью-Йорк
3 Джозеф Григли. Беседы на Саттон-Понд. 1995. Медиаинсталляция. Размеры вырьируются. Вид инсталляции, музей Де Аппель, Амстердам, 1998
4 Ами Фогель, Александра Тренсцени в проекте Джозефа Григли «Сверхсегментированный» (часть проекта «Лаборатория»). 1999. Антверпен, Бельгия

4

Джозеф Григли

Сцены собеседования

«Сцена собеседования» — жанр живописи в XVIII–XIX веках, особенно распространенный в Англии и Нидерландах. К нему часто обращались такие художники, как Уильям Хогарт, Томас Гейнсборо, Томас Роуландсон, и другие. Сюжетом сцен собеседования является некая форма коммуникации между изображенными людьми. Например, диалог, вербальный или тактильный, в который вовлечены двое участников или более.

Сцены собеседования весьма вариативны. Наглядный пример — картина итальянского художника Джованни Каналетто «Рива дельи Скьявони, западная сторона» (1726–1728). Художник прославился городскими пейзажами. Изображая палаццо или набережную, он неизменно «населял» полотна небольшими группами контактирующих людей, жесты которых выражают их эмоции и характер беседы. Но Каналетто — «шумный» художник. Для него важно не только зрительное впечатление — визуализация беседы, но и звуковое наполнение пространства, для чего он вводит образы воспринимающего, слышащего, в роли которого может выступать какое-то животное. Так, в «Скьявони» на переднем плане мы видим группу общающихся людей, а рядом собаку, которая задирает голову, прислушиваясь к их разговору, и тут же неподалеку жестикулирует и кричит лодочник, привлекая внимание проходящей мимо женщины. «Скьявони» — не сцена собеседования в традиционном смысле; она скорее, как и многие полотна французского художника Антуана Ватто, ставит вопрос: на что похож разговор?

Подробное исследование по теме визуальной репрезентации звуковых явлений проводит американский культуролог и теоретик искусства Ричард Лепперт в книге «Вид звука: музыка, изображение и история тела» (см.: *Leppert R.* The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body).

Лепперта интересуют в первую очередь сцены домашнего музицирования, весьма популярные в Европе в Новейшее время. Но он также подробно анализирует функцию тела в звуковом пейзаже. Он пишет: «Будучи одновременно местом, видом и зрением, тело есть объект тактильного ощущения и звуковой феномен. Тело звучит: оно слышно, и оно слышит». Лепперт напоминает, что тело не одиноко в пространстве звуков, а окружено реальными и воображаемыми голосами, оно включено в общий контекст социального и природного звучания.

Сцены собеседования привлекают особое внимание исследователей в середине XX века. В 1936 году Сэйкеверелл Ситуэлл публикует книгу «Сцены собеседования» (*Conversation Pieces*); в 1946-м Совет Великобритании по искусству инициирует передвижную выставку английских сцен собеседования XVI века, а в 1948-м аналогичную выставку организует Детройтский институт искусств. В данной экспозиции «собеседование» было представлено преимущественно домашним времяпрепровождением, с сюжетами в кругу семьи. Более подробно о сценах собеседования и изображении диалогового общения можно прочитать в работах. Марио Праца («Conversation Pieces: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America» — «Сцены собеседования: обзор неофициального портрета в Европе и Америке»), Сэйкеверелла Ситуэлла («Conversation Pieces: A Survey of English Domestic Portraits and their Painters» — «Сцены собеседования: обзор английских семейных портретов и их художников»), Марии Видал («Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth-and Eighteenth-Century France» — «Собеседования в живописи Ватто: искусство, литература и ведение беседы в XVII–XVIII вв. во Франции»).

Многие исторически сложившиеся жанры не исчезают бесследно, а как бы распадаются, чтобы снова восстановиться в современных формах. Так произошло и со сценами собеседования, которые играют важную роль в понимании практик взаимодействия, сформировавшихся в 1990-е годы. Сцены собеседования Каналетто и Роуландсона — составляющее континуума социальных взаимодействий, их можно обнаружить и в работах Софи Каль (где, как правило, исследуется скрытая сторона человеческих отношений, Риркрита Тираванийи (создающего в своих проектах условия для диалога участников), Бена Кинмонта (который в своем творчестве долгое время был сосредоточен на субъективности межличностной коммуникации). Работы Кинмонта затрагивают сферу экономических взаимодействий. Как и Мария Айххорн, он создает проекты, включающие и договорные соглашения между художниками и коллекционерами («Promised Relations», 1996, «Обещанные отношения»), и проекты, связанные с домашним трудом («Ich werde Ihr schmutziges Geschirr waschen», 1994, «Я помою вашу грязную посуду», «Exchange» — «Обмен», 1995). В нью-йоркском магазине «Agnès B.» Кинмонт предлагал покупателям обменять их рубашку на любую другую из представленного ассортимента. К числу художников, занимающихся экономическими взаимодействиями, можно отнести и Кристину Хилл. В своем проекте «Народный магазин», продолжающемся уже более десяти лет, она использует практики, в которых переплетаются денежный и диалоговый обмен: дизайн, производство, маркетинг и определенный элемент случайности («точка продажи»).

Перевод с английского Веры Акуловой

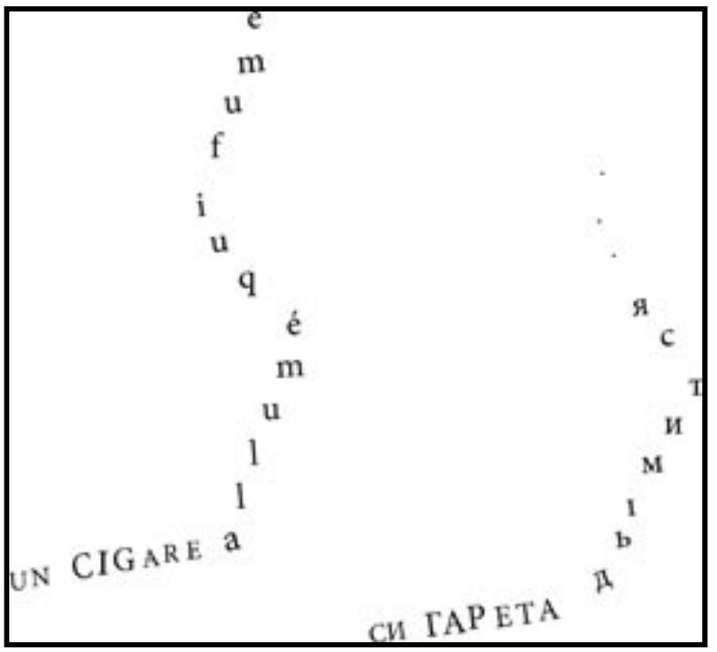
Текст подготовлен для издания в рамках проекта Московского музея современного искусства «Невозможное сообщество» (2011–2015)

5

5 Джозеф Григли. Coffee & Conversations. 1997–1998.
Инсталляция. Смешанная техника. Размеры варьируются.
Собрание Кунстхалле в Берне.
Вид инсталляции в Galerie Francesca Pia, Берн, 1998

Михаил Погарский

Диалог текста и образа



1 Михаил Погарский. Гийом Аполлинер. Сигарета дымится (визуальный перевод на русский)

Вербальное освоение и описание мира так или иначе тяготеет к интеллектуальному и на сегодняшний день в большей степени логическому подходу. Разумеется, изначальный лексический корпус и основы синтаксиса формировались в основном посредством интуитивных соответствий и поэтических аналогий. Но за тысячелетия язык сложился в стройную логическую систему, позволяющую осуществлять коммуникацию на сугубо интеллектуальном уровне. Безусловно, то или иное вербальное высказывание может будить в человеке разные чувства, но изначально оно транслируется через интеллектуальный канал. Визуально-фонетический образ каждой буквы сведен к четкой структурной единице, к фрагменту открытого интеллектуального кода. Мы можем говорить, что поэзия постоянно расшатывает основы языка, наполняя слова новыми смыслами и аллюзиями, однако классическая поэзия все равно практически всегда остается в рамках строгой системы визуально-фонетических соответствий (под классической здесь понимается поэзия, транслируемая средствами языка, в отличие от визуальной поэзии, а также саунд-поэзии).

В противовес вербальному образное постижение действительности почти всегда вырывается из логических цепочек и передает свой месседж сразу, единым махом, одним визуальным броском.

Полем для взаимодействия текста и визуального образа испокон веков была книга. Книжная иллюстрация украшала, дополняла, проясняла и оживляла текст, предлагала свои художественные трактовки вербальных описаний. Взаимодействие текста и иллюстрации было неравноправным. Текст играл ведущую роль, а иллюстрация соподчиненную, и к одному и тому же тексту могли быть сделаны несколько различных иллюстраций.

Принципиально иные отношения складываются в визуальной поэзии и в книге художника. Здесь текст и образ вступают в диалог. Вербальная и визуальная составляющие сливаются в единый организм, перевиваются множеством связей и пересечений. Текст в данном случае не существует сам по себе, он становится частью визуального ряда и начинает звучать изнутри выстроенного образа, происходит своего рода девербализация и ревербализация текста. Смысловой месседж выходит из интеллектуального поля в плоскость чувственного восприятия и снова возвращается в пространство мысли, но уже на ином, обогащенном и расширенном уровне. В то же время художественные образы подпитываются энергией текста и подпитывают эту энергию. Визуальные вкрапления не иллюстрируют, а расширяют пространство языкового потока. В экспериментах с фигурными стихами, начатых еще в Древней Греции, текст и визуальная форма работали как неразрывное целое, но внутренний диалог между отдельными частями пока еще не выходил на первый план. И определенный прорыв здесь произошел только в начале XX века в работах русских футуристов и в экспериментах с визуальной поэзией Гийома Аполлинера, который предложил для нее особый термин «каллиграмма» (от греч. *kallis* — красивый и *gramma* — написание). «Каллиграмма — всеобъемлющая художественность, преимущество которой состоит в том, что она создает визуальную лирику, которая до сих пор была практически неизвестна. Это искусство таит в себе огромные возможности, вершиной его может стать синтез музыки, живописи, литературы», — писал Аполлинер. И по сути, этот синтез в полной мере осуществила книга художника. Одновременно с Аполлинером к визуальной поэзии обращаются русские футуристы. И именно они осуществляют в этом направлении прорыв и соединяют ее с книгой художника. В фигурной поэзии визуальная форма и вербальное содержание уже равноправны, но все равно лишь иллюстрируют и дополняют друг друга, происходит двухсторонний союз слова и образа. А в экспериментах футуристов они не просто сливаются в единое целое, но осуществляют диалог этих двух составляющих. Значение и слова, и образа в определенном смысле заостряется, и в произведении возникает что-то еще помимо визуального знака и вербального звучания. И вот это напряжение, эта энергия диалога, на мой взгляд, и есть самое главное в визуальной поэзии и в книге художника. Конечно, зачатки этого диалога существуют и в обычных фигурных стихах, разумеется, уже выбор формы накладывает отпечаток и на звучание, и на осмысление стихотворения. По словам Сергея Сигея, визуальная поэзия возникает, «как только поэты начинают думать о технике изготовления стиха». А Сергей Бирюков справедливо замечает, что при чтении фигурных стихов невольные паузы, продиктованные формой, осуществляют своего рода повторение этой формы в звуке. Однако здесь мы еще можем по отдельности любоваться формой стихотворения, точно так же, как мы любуемся иллюстрацией, и отдельно от этого читать текст. А, например, в короткой каллиграмме Аполлинера «сигарета дымится» текст вне рисунка полностью теряет свой посыл и становится практически бессмысленным. Точно так же и рисунок дымящейся сигареты без текста не несет никакой смысловой нагрузки. Это стихотворение обладает ярко выраженной эмерджентностью, когда в нем появляются принципиально новые качества, не присущие составляющим его частям. На мой взгляд, пример этой чисто игровой работы очень важен. И здесь Аполлинер, показав, как вдруг, неким волшебным образом соединение двух ничего не значащих по отдельности составляющих в совокупности начинает работать, продемонстрировал суть визуальной поэзии. Так же немыслимо расчленение на форму и содержание и многих работ футуристов. Попробуйте вынуть камешки слов из опалубки страниц книги Василия Каменского «Железобетонные поэмы», и все рассыплется на множество бессмыслиц. Футуристы в своих опытах с визуальной поэзией идут дальше. И вот уже Велимир Хлебников предлагает создание нового визуально-поэтического языка. К этому времени Рассел и Уайтхед разработали основы аналитической философии, суть которой они видели прежде всего в формализации языка, придании ему совершенства логических символов. Неизвестно, знал ли Хлебников о работах английских философов или идеи витали в воздухе и он двигался параллельно с ними в своих художественных поисках. «Задачей труда художников, — пишет он, — было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не

походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить: м — темно-синим, в — зеленым, б — красным, с — серым, л — белым и т. д. Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни». Далее Хлебников предлагает для некоторых букв общемировые идеограммы, например, «в» как круг и точка в нем.

Собственные визуальные знаки разрабатывал Алексей Чичерин. «Закон конструктивной поэтики, — пишет Чичерин, — предопределяет восприятие знаков путем зрения — посредством глаз. Первое место в поэтическом “языке” должен занять знак картинного предстояния, называемый пиктограммой, и образ в предмете, а идеограммная конструкция линейных соотношений как знак с уклоном в абстракцию может быть на втором месте. Путь развития конструктивизма — к картинным и предметным конструкциям без названия». И это был уже прямой призыв к созданию стихотворений без использования вербальной составляющей. Сам Чичерин совместно с Борисом Земенковым создает коллажную поэму в шести главах «Звонок к дворнику». И если в 1920-е годы создание такой поэмы было довольно революционным шагом, то сегодня многие чисто коллажные работы входят в корпус визуальной поэзии. В связи с этим возникает вполне обоснованный вопрос, по каким признакам ту или иную работу можно относить к визуальной поэзии. И ответом на него может быть исключительно презумпция авторства: если автор считает свою работу поэзией, то это поэзия, поскольку никаких формальных критериев тут нет и быть не может. Вызывает ли она у зрителя эмоции, сходные с теми, которые пробуждает традиционная поэзия, или нет, уже другой вопрос. И это может зависеть не только от самой работы, но и от подготовленности зрителя. А так никому же не придет в голову упрекнуть, например, Гоголя в том, что он обозначил жанр «Мертвых душ» как поэма. Слово «поэзия» довольно часто используется в метафорическом смысле, и мы, без всяких сомнений, можем говорить о поэтической прозе или, допустим, о поэзии сюжета, полета, дальних странствий, приключений. Именно поэтому лингвисты предпочитают в своих исследованиях использовать термин «стих». При этом стихотворный текст может быть и нехудожественным, а, предположим, рекламным или даже научным. Например, трактат Лукреция Карра о «Природе вещей» написан в стихах.

Следующим мощным вкладом в развитие диалога между текстом и образом было движение леттризма, основанное в 1946 году Исидором Изу в содружестве с Г. Помераном. В творческом кредо леттризма провозглашалась диктатура буквы (*letter*) во всех сферах художественной деятельности. В 1947 году Изу публикует трехсотстраничный манифест леттризма «За новую поэзию, за новую музыку», который стал, пожалуй, самым крупным событием после футуризма, дадаизма и сюрреализма. В этом манифесте Изу выдвигает идеи превращения поэзии в целостное искусство, осуществляющее древнюю поэтическую мечту — быть понятной людям подобно музыке без границ и языковых различий. Опираясь на платоновский диалог «Ион», Изу призывает вернуть творчеству стихийную силу первоистоков, обращаться к мелодии, а не к смыслу фразы, вернуть букву к первобытному звукоподражанию, к крику, предвосхитившему слово.

В России во второй половине XX века взаимодействие между словом и образом осуществляют прежде всего концептуалисты. Дмитрий Пригов выпускает серию стихограмм, отпечатанных на обычной пишущей машинке. Живописные полотна Эрика Булатова, Ильи Кабакова, Игоря Макаревича постоянно наполняются текстами. Это могут быть короткие слова-символы, которым отдает предпочтение Булатов, или довольно длинные истории, которые включает в свои работы Макаревич. Их работы традиционно считают концептуальной живописью, но стилистически они, безусловно, практически сливаются с визуальной поэзией и книгой художника. Среди поэтов с формой стихотворения успешно экспериментировал Андрей Вознесенский, создавший множество видеом, которые он делал не только на плоскости листа, но и, например, на глобусе, создавая уже не просто видеому, а книгу-объект.

Хочется обратить внимание на еще одну важную особенность и отличие книги художника от обычной, линейно построенной книги. Книга художника позволяет выстраивать нелинейные языковые конструкции и включать интертекстуальные и гипертекстуальные составляющие. В качестве характерного примера можно привести боксы с карточками Льва Рубинштейна или мою книгу «Лабиринт сновидений», которая также состоит из карточек, выстраивающихся в разветвленный поэтический лабиринт, где в зависимости от пути следования возможны несколько сотен различных прочтений. Читатель вынужден сам выбирать свой маршрут прочтения: направление, количество вариантов, составление комбинаций и поэтических циклов. Таким образом, читатель вовлекается в творческий процесс, становится соучастником и соавтором книги.

Сегодня текстуальная составляющая пронизывает практически все сферы современного искусства. Большинство работ последнего времени поддержаны концепцией, разъяснением, развернутой экспликацией. Некоторые искусствоведы видят в этом определенное несоответствие и даже антагонизм. По словам Сьюзен Зонтаг, «интерпретация — это месть интеллекта визуальному искусству». Я же вижу в этом лишь общую тенденцию к синтезу искусств. И книга художника в русле этой тенденции становится квинтэссенцией диалога между интеллектом, чувствами, логикой и интуицией. Это уникальный инструмент, позволяющий работать в формате 6D, обращаясь ко всем пяти органам чувств и интеллекту одновременно. Причем энергия послания, которое передает книга художника, концентрируется именно на внутренней границе взаимодействия ее составляющих.

———————————————————

2

2 Варвара Степанова. Огбо оди. Беспредметные стихи. 1918

3 4

5 6

7

Фото: Ирина Сосновская

Участники проекта «Мир — текст — музей» (руководитель проекта Андрей Рымарь) исследовали литературный процесс последних 50 лет, чтобы понять, как поэты видят окружающий мир и каким образом превращают увиденное в текст. Выставка «Мир. Текст: 5 способов выйти на свободу» (2013) во дворе Самарского литературного музея представила результаты проекта.

3 4 5 6 7 8 Вид экспозиции проекта «Мир – текст – музей» во дворе Самарского литературного музея. 2013

8

Владимир Логутов
Запечатленное бездействие

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

Злата Адашевская

На выставке «Музей с предсказаниями» в Московском музее современного искусства один зал почти полностью занимает трехканальная видеоинсталляция Владимира Логутова «The Useless» («Ненужные»), 2006–2007. А скромным эпиграфом к ней служит картина Натальи Гончаровой «Купающиеся мальчики». Но ключ к пониманию зала именно в «эпиграфе». Во время написания картины художница находилась под влиянием идей лучизма, который исследовал пространство и в его целостности, и разделенное предметами. Сам предмет был интересен лучистам постольку, поскольку мог отражать пространственные явления. Так, согласно лучистской теории благодаря пересечению световых лучей, отраженных от предметов, проявляются пространственные формы. Художники передавали их при помощи цветовых линий.

Итак, несмотря на важность сюжета, для Логутова имеют значение не мальчики, а пространство. И пространство это статично, оно как бы захватывает и фиксирует любое движение, что особенно заметно на примере сюжета, в традиционном прочтении требующего от художника сообщить картине максимальную динамичность и жизненность. В случае с работой Гончаровой все прямо противоположно. Лучизм повлиял на художницу только как теория света, в буквальном смысле лучистской картину назвать нельзя. Даже более заметно влияние лубка, но и его стиль тоже служит «эффекту замирания».

Если в начале века у Гончаровой люди замирали в слиянии

Владимир Логутов родился в Самаре в 1980 году, окончил художественное училище и Самарский педагогический университет. В 2005 году получил от *Stuttgarter kunstverein e.v.* независимую художественную стипендию для обучения в Германии. В 2013—2014 годах — куратор площадки молодого искусства «Старт» (спецпроект ЦСИ «Винзавод»). С 2015 года арт-директор и куратор фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина

1

1. Владимир Логутов. The Useless. 2006–2007. 3-х канальное видео. Собрание ММОМА

с природой, то у Логутова они растворяются в сансаре урбанистического пространства. Растворяются и тоже замирают, причем в буквальном смысле. Логутов и говорит, что для него видеоарт тем существенно и отличается от кино, что должен оставаться картиной. Не показывать сюжет в развитии, но заключать его в один кадр, позволяющий воображению заглянуть как в прошлое, так и в будущее. Сюжета не то что нет, но он не имеет подлинного развития. Он замер. Нечто замершее в буквальном смысле всегда находится в центре фокуса камеры. Движение вокруг него или же его незначительные изменения подобны иллюзии вибрации живописного полотна, и эта вибрация только подчеркивает полную статику главного объекта. Иными словами, как живопись стремится преодолеть свои законы и обрести временную протяженность, так и видеоарт стремится преодолеть предрасположенность видео к запечатлению развития. Поэтому в фокусе даже не миг, стадия действия, но бездействие и безвременье.

———————————————

Предъявлено в художественном пространстве

Беседа художника и куратора Нели Коржовой с художником и куратором Владимиром Логутовым состоялась в рамках программы презентаций «Волга. Ноль.» Средневолжского филиала ГЦСИ в Самаре (кураторы Неля Коржова и Константин Зацепин).

Неля Коржова. Интересно, когда художник работает в двух ипостасях. Беспредметное искусство — большое, широкое явление, которое тебя затягивает, но вдруг в какой-то момент делаешь сюжетные работы. Почему возникает эта смена режимов? Появляется потребность выразить какие-то вербальные литературные вещи?
Владимир Логутов. Разделение беспредметного и предметного не столь важно. Сейчас любой язык может применяться для той или иной концептуальной задачи. Для меня важно воздействие произведения искусства, его отношения со зрителем, то, как в нем проявляется пластический язык. Беспредметное — один из языков. В чистом виде модернистских работ я никогда не делал, это всегда был концептуальный проект. Последние семь лет я делаю живописную серию, в которой для решения поставленных задач мне нужен традиционный фигуративный язык. Когда я ввожу в свое видео какие-то геометрические символы, это попытка пластически интерпретировать язык классической живописи, которому я учился, вводя в фигуративное изображение новые элементы. В наше время произведение искусства не может быть картиной в модернистском понимании, как в начале двадцатого века. Художник не может не учитывать опыт концептуализма, опыт постмодернистской эпохи и использовать их языки для решения своих задач.

Неля Коржова. Новый концептуализм чем определяется?
Владимир Логутов. Новый, старый — это вопрос терминологии. Для меня важно учитывать опыт концептуализма и постмодернизма в целом. Модернизм, который был в двадцатом веке, уже практически невозможен, он может нести только декоративную функцию, быть востребован лишь в качестве салонного искусства.
Когда я говорю о концептуальном значении произведения искусства, имею в виду функцию, которую оно выполняет в культуре в целом, в социальной среде, его отношения со зрителем, форму экспонирования и бытования, а на основании всего этого — его внутреннее содержание.

Неля Коржова. Для тебя важен предмет как таковой. Сейчас, когда ты больше склоняешься к фигуративному искусству, предмет остается? Видео можно определить как предмет?
Владимир Логутов. Это опредмеченное цифровое пространство. И видео — предмет, и информация — предмет. Сам предмет как вещь можно ценить только за его материально-декоративные свойства, то, что он, грубо говоря, не может быть выключен. А такое искусство, как видео, может быть выключено: электроэнергии нет, нет и искусства. Но материальность искусства не самый главный его базис.

Неля Коржова. А что главное?
Владимир Логутов. Важнее то, какое значение произведение приобретает в пространстве, где оно работает. Сейчас значим контекст, отношения произведения с внешней средой.

Неля Коржова. А темпоральность для тебя важна?
Владимир Логутов. Я сейчас курирую выставку о времени. О том, как разные медиа, такие как фотография, видео, живопись, отражают этот феномен. Как время часовое соотносится с чувственным временем, которое мы испытываем как возможность изменения.

Неля Коржова. У тебя были и свои перформативные проекты, связанные со временем. Один из них — «Золото для народа», на мой взгляд, интересный сплав денег как предмета и понятия «что стоит наша жизнь». Ты сейчас не делаешь таких вещей?
Владимир Логутов. Если меня что-то взволновало, я в разных медиа начинаю разрабатывать эту тему, иногда выбираю что-то в формате коммуникации. Но мне не очень свойственен перформанс, я создаю вещи автономные, то есть после их завершения отделенные от автора. Как куратор я могу за полгода подготовить большой проект, включающий, например, тридцать произведений. Художник не может себе позволить это сделать, это невозможно ни технически, ни физически.

Неля Коржова. То есть ты выражаешь себя как художник в кураторском проекте?
Владимир Логутов. Я делаю эти проекты как художник-куратор. Куратор обычно исходит из идеи, которая пришла из мира слов, а я как художник отталкиваюсь от художественного метода и изобразительности. Это просто моя особенность.

Неля Коржова. Долго работаешь над произведением?
Владимир Логутов. Некоторые видео делаю по нескольку лет, то есть появляется идея, которая меня не отпускает, и я представляю определенный тип зрелища, его форму и ищу реальность для воплощения. Иными словами, я как бы сканирую реальность для того, чтобы найти среду, которую вообразил. До реализации может пройти несколько лет, а может быть все снято за несколько дней. Обычно это достаточно кропотливая работа. Здесь я традиционный художник, как и в живописи. Это всегда очень медленный процесс.
Неля Коржова. Ты как художник постоянно находишься в режиме сканирования или это вспышками происходит? Как возникает ситуация искусства, где оно находит тебя чаще всего?
Владимир Логутов. Это зависит от художественной идеи. Но я вижу эти ситуации в большинстве случаев в музее на открытии выставок, в галерее. То есть в том же самом художественном мире, в котором бытуют произведения современного искусства.

Неля Коржова. Ты когда-нибудь уничтожал свои произведения? Что для тебя художественная ошибка?
Владимир Логутов. Нет, не уничтожал, по крайней мере сознательно. Может, в период первоначального творчества использовал как материал, закрашивал новыми работами, но специально не уничтожал. Творческая неудача — это, наверное, когда характер экспонирования не соответствует задачам, которые ставил художник, и в итоге не возникает нужная ситуация.

Неля Коржова. Но ведь такая ситуация возможна в другом контексте, в другое время.
Владимир Логутов. Не исключено, такое происходит. Но неудачный результат — это если произведение выставлено и никем не замечено.

Неля Коржова. В том случае когда произведения не срабатывают, это может быть ошибкой не художника, а куратора?
Владимир Логутов. Да, удачей или неудачей можно считать только то, что предъявлено в художественном пространстве. Что касается меня, то, если я делаю серию из двадцати видео, то обычно считаю удачными пять, остальные никогда не покажу, не буду переписывать на новый винчестер, и они со временем потеряются. Так же и с любыми эскизами, холстами, то есть если они не экспонировались, то это просто сор, который время отметает. И их нельзя назвать удачными-неудачными, удача-неудача начинается тогда, когда это предъявлено.

Неля Коржова. Ты считаешь себя авангардистом или ты традиционный художник, расширяющий свою практику?
Владимир Логутов. Безусловно, авангардный импульс мне близок, и я считаю в искусстве вообще важен дух модернизма, модернистская модель искусства понимается как идея нового, она до сих пор очень важна для искусства. Поэтому мне хотелось бы считать себя авангардистом. Но и традиционное мне интересно, потому что многие художники, которых я знаю, базируются на профессиональных навыках. Это так же, как наше советское прошлое, его невозможно отмести, оно очень важно и ценно. Мне нравится развивать традиционный язык, использовать его для решения новых задач.

———————————————————

2

3

4

2 3 Владимир Логутов. Из серии «Структурированные пространства». 2011. HD-видео
4 Конец индустриальной эпохи. 2012. HD-видео

Евгений Гранильщиков
В ситуации выбора

Евгений Гранильщиков родился в 1985 году в Москве, окончил Институт журналистики и литературного творчества по специальности «Фотожурналистика» (2009) и Московскую школу фотографии и мультимедиа им. А. Родченко (мастерская Игоря Мухина, 2013). Живет и работает в Москве.

1 Евгений Гранильщиков. Фото: Никита Шохов

На вопросы ДИ отвечает медиахудожник и независимый режиссер Евгений Гранильщиков

ДИ. Вы окончили Институт журналистики и литературного творчества, школу Родченко и музыкальную школу имени Прокофьева…
Евгений Гранильщиков. Формально музыкальную школу я не окончил, аттестат не получил. Был готов к финальным экзаменам, но в последний момент комиссия решила, что я не буду играть, потому что не сдал сольфеджио. Но для меня это не было принципиально. Мне нравилась музыка и было интересно заниматься классической композицией, но после школы не собирался поступать в консерваторию. Помню, на третьем курсе прочитал три тома дневников Прокофьева и понял, что такое жизнь композитора и гастролирующего пианиста. Эта жизнь не для меня. Впрочем, если бы я в свое время задумался, что такое жизнь художника... Почти каждое утро до подъема, когда еще сознание не проснулось и какие-то социальные блоки не поставлены, вспоминаю, что нахожусь в каком-то странном провисшем положении — перспективы моей жизни не ясны. Потом я, конечно, собираюсь. Но вообще это довольно страшно — негарантированное существование художника, ощущение постоянной незащищенности. На это нужно иметь силы.

ДИ. Итак, вы занимались литературой и классической музыкой. Почему вдруг современное искусство, школа Родченко?
Евгений Гранильщиков. Захотелось какой-то радикальности по отношению к себе, своим вкусам в искусстве, музыке, литературе. Возникла потребность что-то сделать со своей жизнью.
На моем столе сейчас лежат несколько книг Джонатана Литтелла: о сирийской войне, о Чечне, о Фрэнсисе Бэконе. Вот так иногда соединяются пристрастия. Но если вернуться снова к музыке, то Бетховен, «Motherfathers» и какая-нибудь *Lana del Rey* одинаково интересны. Меня интригует сочетание плохо сочетаемых вещей. Но широкий диапазон вкусов имеет свои минусы. Один из моих близких когда-то друзей постоянно обращал мое внимание на то, что я распадаюсь, пытаясь заниматься множеством разных вещей одновременно. Я окончил литературный, и настал момент выбора. К этому времени я уже довольно долго занимался фотографией. Но можно сказать, что я просто захотел продлить свою студенческую жизнь. Так возникла школа Родченко. На том этапе я совершенно не представлял, что такое современное искусство, просто решил поступить к Игорю Мухину.
В школе Родченко у меня случился перелом — все, что я думал о жизни, фотографии и искусстве, перевернулось вверх дном. Много заданий, трудности социализации и каждые три месяца просмотр. Первый год был своего рода проверкой на прочность. Появилось ощущение, что мне чего-то не хватает. И в конце первого года обучения я понял, что хочу работать с видео. Впрочем, ничего неожиданного в этом не было. Интерес к фильму у меня возник еще в первые годы учебы в литературном. На втором курсе я познакомился с Тамарой Григорьевной Дуларидзе, режиссером-документалистом, которая преподавала историю кино. Она буквально за два занятия сумела передать нам специфичное знание, объяснить, что Чаплин, Хамфри Богарт и Ренуар — отныне наша семья. И мы полюбили кино навсегда. На зачет она попросила каждого принести список фильмов, которые он смотрел в течение года. В моем списке было огромное количество фильмов, кажется, более тысячи. Я чувствовал необходимость отсмотреть все, что не видел до сих пор: классику, немецких экспрессионистов, итальянский неореализм и т.д. Мы с Тамарой Григорьевной близко сошлись: я со своей девушкой часто заходил к ней в гости, и она обязательно дарила моей спутнице книги. Причем на любых языках. Потом в две тысячи восьмом году произошла война между Россией и Грузией, и она вернулась в Тбилиси. Мы стали общаться реже. Сейчас она, наверное, и не знает, чем я занимаюсь; всегда опасался ее разочаровать. Ко второму курсу в Родченко я перестал делать задания Игоря Мухина и вместо фотографий начал снимать видео. Игорь, конечно, критиковал меня, но, видимо, было уже поздно.

ДИ. То есть видео вы осваивали сами?
Евгений Гранильщиков. Да. Я не перешел на отделение видео к Преображенскому. Это было осознанное решение, потому что хотелось заниматься этим так, как считал нужным.

ДИ. Мне очень нравится одна из ваших студенческих работ — видео «Письмо». При своей простоте и ясности и даже в какой-то степени буквальности, она многоуровневая. И допускает как бытовые трактовки, так и философские.
Евгений Гранильщиков. В основу этой работы положена история из биографии моего друга. В общем, было реальное письмо к девушке...

ДИ. И она так же его редактировала?
Евгений Гранильщиков. Нет, редактура — это уже моя художественная обработка. Здесь я понял, что мне интересна работа с различными режимами языка. Искренний язык чувств, которым написано это письмо, плох с точки зрения литературных норм, грамматики, стилистики. Мне было интересно, как соотносятся эти два языковых режима. Девушка, читая письмо, не испытывает ответных чувств, она находится на рациональном уровне — уровне культуры и поэтому фиксирует только стилистические и грамматические ошибки.

ДИ. Но это же можно интерпретировать и как то, что люди вообще постоянно редактируют друг друга. Нас редактирует жизнь, нас редактирует культура. В результате мы научаемся верной стилистике и грамматике, овладеваем формой. Но форма однажды может стать фикцией, может опустошиться. Формально выраженное чувство, которого нет.
Евгений Гранильщиков. Когда я показал эту работу в школе Родченко, в зале повисла тишина. Мне пришлось комментировать видео, прояснять сюжет. Удивительно, что даже вовлеченные в пространство современного искусства люди, не считали некие коды. Но было понятно, что тема любви в современном искусстве выглядит несколько маргинально.
Вот например, интересная история. На одном из просмотров Екатерина Деготь сказала студенту, который очень часто повторял слово «красиво», что это не аргумент и что вообще не следует это слово произносить. И тогда буквально в каждой фразе, уместно или неуместно, он стал вворачивать слово «красиво». Это и вправду было красиво с точки зрения его речи, и Екатерина это оценила. Все последующие дни я записывал фразы, которые нельзя было произносить в нашей школе, и позже сделал из этого видеоработу — интервью молодого художника.

ДИ. Некоторые считают, что современный художник — фигура экономическая, вписанная в рынок.
Евгений Гранильщиков. Я с этим не согласен. Обобщение вообще плохо соотносится с таким понятием, как художник, потому что художник — история всегда уникальная. Что касается меня, то в рынок я не встроен. Мои работы практически не продаются, редко когда финансируются и очень камерно делаются. И меня абсолютно устраивает эта институциональная невстроенность.

ДИ. Если ваши видео не продаются, то чем вы зарабатываете?
Евгений Гранильщиков. Мне просто периодически везет — получаю гранты, стипендии. Если бы возникла необходимость, нашел бы работу. У меня есть журналистский бэкграунд, могу писать тексты. Собственно, периодически их и пишу. Вчера закончил один такой текст... правда, решил, что он последний. Сил не остается. Очень много энергии уходит на слова. К тому же всегда хочется, чтобы текст стал чем-то бóльшим. Текст — это поступок, но не действие. И работая над последней статьей, я злился, что не могу этим текстом вычеркнуть, например, ИГИЛ. Меня одолевали злость и беспомощность: в тексте я могу деконструировать ИГИЛ, но не способен отменить их или восстановить все, что они разрушили. В конце концов, вспомнив историю о поджоге Парфенона, вычистил из текста все,

2

3

что касалось этой террористической организации. И следа от них не осталось. А потом жалко времени. Я могу сидеть, думая об одном-единственном слове, и не заметить, что прошло три часа. Это наводит на мысль, что я не умею работать с письмом так, чтобы правильно работать со временем. Серьезная проблема. С фильмами по-другому, чувствую, сколько мне нужно времени. А вот чтобы синхронизировать время написания текста со временем жизни... Не знаю, сколько нужно писать, чтобы найти этот ритм.

ДИ. А формулирование мысли, ее вербализация помогает в работе с кино?
Евгений Гранильщиков. Нет. Мне важно переключаться на другой режим языка. Я не пишу сценариев. Могу записать ситуацию, сцену, жест, движения и положение актеров. Но это больше графика, чем литература. Важно, чтобы литература оставалась где-то в стороне.

ДИ. Однако в ваших видео выстраиваются очень интересные взаимоотношения литературы, музыки и изображения. То есть вербального, акустического и визуального. Законы классического музыкального произведения, которым, как вы сами признаетесь, следуете, снимая видео, подразумевают свой сюжет, довольно линейный. Там есть некая предзаданность, имманентная логика. Но что такое современное произведение? Его семантика не линейная, но ризоморфная. Это конструкция, имеющая опорные точки, от каждой из которых может расходиться множество троп, и по какой пойдет зритель, его воля. То есть сюжет сложит зритель. Так вот, если смотреть ваши фильмы и подходить с позиции визуального, сюжет рассыпается, он обратим. А звук, ну, может, не считая «Похорон Курбе», предлагает вполне линейное развитие сюжета. Таким образом, происходит наложение. Собственно, звук сохраняет сюжет и соответственно голос автора. Ну, наверное, наиболее наглядно это проявляется в звуковой инсталляции «Бегство», где видеоизображение вообще отсутствует.
Евгений Гранильщиков. Что касается «Похорон Курбе», очевидно, что это скорее музыкальный фильм. Действительно, я его строил, думая о музыке, о сонатной форме. Все его фрагменты соизмеримы друг с другом. Но также это работа с монтажными блоками, структурами и, если глубже, с историей кино. Этот фильм я делал с невероятным чувством свободы.

ДИ. У меня «Похороны Курбе» вызывают отдаленную ассоциацию с лентой фейсбука, с той странной реальностью, в которую я погружаюсь, когда просматриваю ее. Фото с тусовок

4

5

перемежаются со снимками с протестных акций, тут же «котики», политика, война, ссылки на аналитические материалы, ироничные посты и т.д. У меня бывает еще и так: кликаю на чью-то ссылку с музыкальной композицией, то есть включаю звуковое сопровождение, и продолжаю смотреть ленту, думая о чем-то своем. Ваш фильм передает это странное бытование внутри ризомы информационных потоков.

Евгений Гранильщиков. Я, кстати, не в плане этого фильма, о ленте фейсбука действительно думал. О ее темпоральности, структуре. Новостная лента — это поверхность. Мы листаем ее снизу вверх, скользя по поверхности, где каждый фрагмент подразумевает возможность остановки, паузы (но не тишины) и углубления. И «Курбе» строится похожим образом. Каждая сцена дает возможность пойти вразрез этой плоскости. В отличие от «Курбе» следующая работа «Unfinished film» имеет другую структуру. Изначально мне казалось, что я разрабатываю метод, найденный в «Курбе», но все получилось иначе. Здесь другая темпоральность, которая стремительно отдаляет нас от всякой ассоциации с новостной лентой, множество статичных планов, дающих возможность переживать не столько действие, сколько время. Здесь качественно другая поверхность, это поверхность повседневного, реэнактмент жизни.

2 Фобии. 2013–2014. 9 фотографий, видео, найденное на You Tube. 20 с.
3 61 sec. 2012. HD-видео со звуком. 61 с.
4 No Fighting At The Windmills. 2014. 16 сверхкоротких видео. Проект постоянно обновляется
5 Позиции. 2013. Трехканальное видео со звуком. 20 мин

Вообще, я сложно отношусь к завершенности. Именно поэтому, каждый раз испытываю скепсис перед интервью. И по той же причине очень часто возвращаюсь к законченным фильмам и заново их монтирую. «Unfinished Film» оказался компромиссом, находкой. Но, может, я занимаюсь не тем, и мне не нужно снимать фильмы...
Больше всего меня интересуют ситуации, которые плохо определяются или артикулируются с точки зрения сюжета. То есть «недоситуации». Сюжетный провал. Например, у меня с детства сильные мигрени. До подросткового возраста это случалось каждую неделю. Огромная трата времени. Целый день ничего не делаю... сижу, стараюсь не двигаться, сосредоточен на пульсации в виске, стараюсь не слышать звуков. И если в кино самое главное — действие, движение, то в поисках я иду в обратную сторону — к статике. И в какой-то момент я подумал: что если попробовать снять фильм, состоящий из одних провальных неартикулированных недоситуаций?
Может быть, для «Unfinished» это и стало отправной точкой, не помню точно. Но отсутствие нарратива в нем совершенно оправданно. Визуальность фильма имеет свой генезис в истории кино. И монтаж здесь работает по-другому, не как у Кулешова. Там был чистый язык. Соединение двух картинок, очищенных от коннотаций — плачущая девушка и дорога. Но этот паровоз медленно и ясно отчалил. У меня же все картинки уже засорены всевозможными голосами. Засорены до бесконечности — жизнью, памятью, воображением, историей кино. Все стало немного сложнее. Самую малость. Так вот, в «Unfinished» нет истории, но есть кино. Миллион коннотаций. Но среди коннотаций, что важно, всегда есть доминирующая...

ДИ. По поводу ведущего голоса. Когда произведение предполагает множество прочтений и перекладывает ответственность за эти прочтения на зрителя, не есть ли это уход от ответственности? Когда позиция автора не заявлена прямо и однозначно. И авторская интерпретация — всего лишь один из вариантов в ряду зрительских интерпретаций.
Евгений Гранильщиков. Ну все-таки, с одной стороны, я действительно оставляю для зрителя некоторое пространство свободы. Не считаю, что вправе что-то кому-то навязывать. Но, с другой стороны, совсем недавно один кинокритик меня упрекал как раз в обратном, что в моих фильмах чувствуется авторский тоталитаризм и ему это не нравится. Понимаю, о чем он говорил. Кажется, что одной ногой я увяз в романтической традиции, а другой — в каком-то новом состоянии, которое уже даже не постмодернистское. Мне прежде всего интересен человек в конкретной современной ситуации. Причем его личная история, которая как бы не важна. И мне трудно представить более личную историю, чем «Курбе». Убежден, что автор как раз скорее прячется за сюжетом. «Курбе» — абсолютное обнажение моей жизни в течение трех месяцев. Я снимал все подряд: вот так жил, вот то видел, вот с теми людьми общался. Это было просто. И легкость и поэтичность фильма можно объяснить этой методологией. Там нет ничего прохладного. Все важное, теплое, связанное с личными отношениями.

ДИ. «Unfinished film» и «Похороны Курбе» совсем недавно участвовали в европейских фестивалях?
Евгений Гранильщиков. В Германии, на фестивалях короткометражного кино. В Мюнхене демонстрировали «Похороны Курбе», в Оберхаузене — «Unfinished film». Я впервые видел эти фильмы на большом экране. И как оказалось, они все же созданы для кинотеатра. Я не предполагал этого, особенно для «Курбе».

Беседу вела Лия Адашевская

ДИ. И как воспринимали? Насколько понятны посторонним людям ваши личные истории? Тем более иностранцам. Одно дело, когда вы что-то снимаете вместе со своими друзьями и потом вместе же просматриваете. Вам это интересно. Это напоминает историю с нашими концептуалистами, которые создали свой круг, и это была почти семейная ситуация. Квартирные выставки — из того же ряда.
Евгений Гранильщиков. По поводу концептуалистов. Да, это очень закрытая семья. И до сих пор так. Что касается моей «семьи». Я всегда относился к языку видео, как к интернациональному, принадлежащему и понятному всем. Этот язык притягивает нас к друг другу с разных концов света. Да, фильмы я делал в закрытой ситуации... Для меня все определялось местным контекстом, моими личными отношениями с актерами, социально-политической ситуацией. И мне было интересно, как воспримут фильмы в других странах. И жюри восприняло их как документальные фильмы о современной России. Удивительно, потому что они, по существу, не документальны. А на пресс-конференциях я рассказывал о новейшей политической истории, о ситуации, в которой мы делали эти фильмы. Все все понимали.

ДИ. А нет в планах снимать большое кино?
Евгений Гранильщиков. Наверное, да, я иду к этому неосознанно, каждый раз ставя перед собой более сложные задачи. Продолжительность «Unfinished film» полчаса, можно сказать, половина полнометражного фильма. Когда мы его закончили, я понял, что способен на длинные забеги. Правда, изначально, «Unfinished» мне виделся как тотальная инсталляция, включающая видео, фотографии, объекты.
Что касается большого кино, то буквально только что я домонтировал тридцатипятиминутный фильм, который показал, двум-трем друзьям. Фильм называется «To follow her advice», и это тоже история семейная. Прошлой зимой мы снимали его с моей девушкой, когда жили в Таиланде. Когда я вернулся в Москву, доснять фильм мне помог мой оператор и друг Яша Веткин. Получилось, что фильм мы сделали втроем. Скорее всего его покажут на европейских кинофестивалях, сейчас идут переговоры.
Была забавная история: на одном открытии я рассказывал кому-то про «Unfinished», в частности, о том, что Яша участвует в нем как актер. И кто-то спросил: кто же тогда оператор? «А у нас кто не актер, тот оператор», — парировал Яша. Это была шутка, полностью совпадавшая с действительностью.
Сейчас у меня есть сценарий полнометражного фильма, который мы планировали снимать этим летом. Но за два дня до съемок Яша внезапно эмигрировал. И дело даже не в том, что я потерял оператора, он был моим близким другом, и у нас была команда. Сейчас я решил, что не буду делать фильм, а вернусь к работе с музейными пространствами. Давно хотелось попробовать то, что для меня нетипично — работать с объектами, скульптурой, с медиа, которыми я не владею. Ведь я не ожидал, что меня занесет в эту фестивальную историю. Получилось само собой. Если сейчас займусь большим фильмом, то меня точно не хватит на все остальное. Фильм — это тяжелая история. Я приглашаю делать фильм близких мне людей и ответственен за то, что у нас должно что-то получиться. В общем, в очередной раз я оказался перед выбором.

———————————————————

Biennale Arte

09.05 – 22.11.2015

Venezia
Giardini – Arsenale
Orario / hours 10-18
Chiuso il lunedì
Closed on Mondays
www.labiennale.org

Enel

swatch

Если мы согласимся рассматривать историю как текст, то сможем сказать о ней то же, что говорил один современный автор о литературном тексте: прошлое несет в себе образы, которые можно сравнить с образами, хранимыми на фотопластинке. Только будущее будет располагать проявителем, достаточно сильным, чтобы сделать картину ясной во всех деталях.

Вальтер Беньямин. Gesammelte Schriften I.
Frankfurt, 1955. P. 1238

Фабио Маури. The End. 2009. Фото: Ирина Сосновская

Экспозицию основного проекта 56-й Венецианской биеннале в круглом зале Центрального павильона открывают инсталляции итальянского художника Фабио Маури. Деревянная лестница, направленная к расписному куполу, с надписью на последней ступеньке *End* (*The End*, 2009) и стена из чемоданов узников Освенцима (*The Western Wall or the Wailing Wall*, 1993) окружены множеством изображений со словами *End* и *Fine*. Проекции прошлого задают множество векторов — версий сценария будущего.

Наталья Смолянская

На перепутье

To be or not to be?

Окрестив корабль 56-й Венецианской биеннале «Все представления о будущем мира», куратор Окви Энвейзор направил свой проект не в сторону мечтаний о будущем, которые могли бы поддержать в этом случае мыслителей, вдохновленных русским космизмом, а, как это ни покажется банальным, в сторону прозаического настоящего. Энвейзор прислушивается к звуку времени, проявляющего себя в состоянии тревожности и неуверенности в завтрашнем дне. Отсюда «представления о будущем» говорят о настоящем. Мысли о будущем связаны с необходимостью справиться с состоянием безысходности сегодня, сохранить природную среду, которая вот-вот исчезнет в результате чересчур усердного производства, разобраться с тем, кто я и куда иду...

Выбор единственно возможного пути из множества других — проблема современного человека в поисках идентичности. И вопрос Гамлета «To be or not to be?» звучит в духе современности, если мы добавим oneself (как предлагает сделать французский философ Винсент Декомб, говоря об идентичности как проблеме современного человека). Обрести самого себя — это вопрос к настоящему, поэтому представления о будущем проступают в видениях настоящего. Но если вопрос о будущем все-таки возникает, можно уточнить, что будущее относится именно к модусу искусства, к тому, как создаются новые видения мира в это «невероятное», по словам Энвейзора, время.

Итак, вопрос идентичности — один из основных для художников, участвующих в Венецианской биеннале, он проходит красной нитью и через национальные павильоны и важен для основного проекта Энвейзора, хотя куратор его так прямо и не обозначает. Он исходит из того, как можно организовать пространство и время выставки, учитывая все условия и условности, которые накладывает Венецианская биеннале с ее обязательными (во всяком случае, в настоящий период) национальными павильонами вокруг, с ее делением на две основные выставочные зоны — сады Джардини и Арсенал.

Как вписать в эти пространства поиски себя самих? Остается строить, создавать новые видения мира, разделяя различные подходы, аспекты взгляда.

Структуры взаимодействия

Окви Энвейзор создает зоны взаимодействия: как выставка аккумулирует в себе разные типы знания — философию, историю, психологию, так и пространство, в которое она должна войти, понимается куратором в виде векторов пересечения и встреч. Зоны взаимодействия локализуют встречи разных культур, индивидов, здесь нет места иерархии и исключению.

И в этом смысле Энвейзор продолжает тенденцию децентрализации искусства, которую в кураторской деятельности открыл Жан-Юбер Мартен выставкой 1989 года «Маги Земли»[1]. Мартен, бывший в то время директором Центра Помпиду, стремился к смене культурной парадигмы в современном искусстве: уйдя от понятий «центр» и «периферия», необходимо было включить различные художественные практики в единый интернациональный контекст. Окви Энвейзору, куратору африканского происхождения, позиция колониальной критики и децентрализации в современном искусстве особенно интересна. Энвейзор начинает свою деятельность с выставок, посвященных фотографии и поискам африканской идентичности, которая в его понимании связана с археологией культуры, а не национальной или расовой принадлежностью. Решающую роль в его биографии сыграла выставка 1996 года в Музее Гуггенхайма «В поле зрения: африканские фотографы, с 1940 года до настоящего времени», где Энвейзора заинтересовал переход от «внешнего» взгляда и этнографического исследования к тому, как фотограф фокусирует время и пространство. Именно специфика кадрирования, соединение в одном поле зрения (*in/sight*) человека и его окружения и обозначает, маркирует присутствие субъекта, как бы создает его подпись, то, что его идентифицирует здесь и сейчас.

После этой выставки Энвейзора пригласили курировать биеннале в Йоханнесбурге в 1997 году и почти сразу «Документу-11» в Касселе. По-разному, но и в том и другом случае речь шла о расширении географии искусства. В Йоханнесбурге факт проведения биеннале современного искусства должен был свидетельствовать о смещении акцентов, взгляд из Африки и взгляд на Африку меняют системы координат. «Документа-11» в Касселе — этапный проект куратора, не только по своему статусу, но и по размаху, с которым он был осуществлен. Здесь Энвейзор, начавший свое обучение в Нью-Йорке, куда он прибыл в 1983 году из Нигерии, в колледже политологии, насыщает художественное событие политическим содержанием: политические дискуссии в проекте стали частью общего эстетического события и составляли основное его содержание. Энвейзор структурировал «Документу», разделив ее на пять частей, пять «платформ». Такое название получили пять локационных площадок этого художественного форума, организованных в разных странах и на разных континентах, где проводились встречи, обсуждения, критические дискуссии, предшествовавшие финальной встрече в Касселе. Так событие в мире искусства стало результатом рефлексии на темы, которые поднимались в поле междисциплинарного знания.

Будучи в 2012 году куратором Триеннале современного искусства в парижском Пале де Токио, Окви Энвейзор расширяет зоны взаимодействия до «исчезновения дистанции» между европейским, североамериканским миром и другими культурами, искусство становится «зоной контакта», местом встречи между его современными и примитивными практиками. Именно в этом проекте вопрос идентичности выявляется особенно ярко: «Как мы можем свести вместе системы современного искусства, которые, казалось бы, противостоят друг другу, но на самом деле каждая из них дополняет последующую». Каждая встроена таким образом в свой исторический и эпистемологический контекст, что присущие современному искусству формы автономии социального выражения и поиски идентичности уже интегрированы в дискуссии на государственном уровне. Поэтому задача выставки — выявить зоны взаимодействия, где различия, даже противоречия, не сглажены, а, наоборот, передают напряжение, характерное для мира, где светский и религиозный типы сознания способствуют становлению различной самоидентификации, где взаимодействуют разные нормы — как политические, так и эстетические, и поэтические.

Спустя три года после Парижской триеннале впервые куратор африканского происхождения был назначен руководить Венецианской биеннале, и лишь второй раз в истории повторяется случай Харальда Зеемана, когда одному и тому же куратору выпало создавать выставки и «Документы», и Венецианской биеннале.

В этом году зоны взаимодействия, или «контакта», как называл их Энвейзор, говоря о Парижской триеннале, обрели голос, поскольку они трансформировались в театральные площадки. Конечно, это не тот театр, где разворачивается последовательное действие, скорее Энвейзор, особо интересующийся концептуальным искусством, и понятие театра в данном случае рассматривает концептуально. Но тут важно, какое значение придает Энвейзор пространству и времени выставки.

Арена

Кто взаимодействует в контексте выставочного пространства? Зритель и художник, скажете вы, но мы имеем дело с «эмансипированным» зрителем, как называет его Жак Рансьер; он не только создает общий контекст их взаимодействия, но и фокусирует само действие. По замыслу куратора биеннале — место, откуда

настоящего

строится действие, откуда представляется будущее, вернее, где настоящее проявляет возможности будущего. Это «Арена», просцениум, по словам Энвейзора, откуда проецируется действие.

С одной стороны, это театр, где осуществляется синтетическое событие, где объединены такие формы выражения, как голос, текст, изображение... А с другой — учитывая концептуальность понятия «театр» для Окви Энвейзора, это дискуссионное пространство. Энвейзор использует метафору парламента для разъяснения, почему возникла необходимость выделения такого пространства, как Арена. «В центре выставки — размышление над чистым источником слов — слушаем ли мы их, пишем ли, рисуем ли, проецируем или печатаем». Перформанс становится неотъемлемой частью выставки.

Перформанс тут нужно понимать как процесс становления — не только действие, но и реализация концептуального замысла. И здесь Энвейзор, который очень четко разделяет функции куратора и художника, все-таки выступает в роли художника нового типа — художника-куратора, который оперирует материалами других художников, чтобы создать свое произведение, а именно *Gesamtkunstwerk* нашего времени — на Арене, в пространстве, спроектированном Дэвидом Аджаем в форме, напоминающей место для принятия решений — парламент в нашем случае[2].

Как создать сегодня такое тотальное произведение, которое бы говорило о самых волнующих фактах и самых насущных проблемах?

Энвейзор совместно с художником, режиссером и поэтом Исааком Жюльеном предлагает взять за основу «Капитал» Маркса и, читая вслух трехтомник в течение семи месяцев, выстроить цельную композицию, структурирующую в форме оратории пространство Арены в период прохождения выставки. Чтение похоже на ритуал, например, тот, о котором Энвейзору рассказали в группе из Индии «Raqs Media»: у сикхов существует традиция чтения святой книги из 1400 страниц, когда читают не останавливаясь, и чтецы по очереди сменяют друг друга.

Обращение к зрителю проходит сложный путь: от текста к голосу, от документа и записи — к звучанию, текст, таким образом, обращен на зрителя, как бы «падает» на него. Он выстраивается в пространстве, как элементы конкретной поэзии. Поочередно двое исполнителей на красной сцене Арены читают Маркса — 47-м номером Карл Маркс обозначен как участник Венецианской биеннале. Как сегодня понимать критику капиталистического производства? Для Энвейзора этот труд прежде всего призывает к социальной справедливости, а не к уничтожению капитала. А противоречия, которые он отражает, перекликаются с противоречиями настоящего момента. Тут же представлена и двухканальная видеоинсталляция Исаака Жюльена: диалог художника с известным американским марксистом Дэвидом Харви. Однако можно отметить противоречие между характером инсталляции и тем обстоятельством, что Исаак Жюльен выглядит гламурной фигурой, так как его поддерживает торговый бренд Роллс-Ройса.

В те дни или моменты, когда чтение прерывается, в общую композицию включаются песни, перформансы, музыка, сопутствующая программа кинопоказов.

Несмотря на четкую отсылку к тексту, сведение всего материала к документу и комментарию, оратория о капитале звучит как поэзия. Энвейзор очерчивает это пространство как пространство между политикой и поэтикой. Еще только задумывая биеннале, он наметил фильтры. Можно представить себе, как выглядели бы вещи вокруг нас сквозь цветные стекла, так и фильтры создают объединяющий контекст, позволяющий соотнести время и пространство выставки. Чтение «Капитала» — эпический фильтр, но можно сказать, что он действует и снаружи, и внутри здания. Черные длинные флаги Оскара Мурильо свисают с фасада, а над ними неоновые буквы Гленна Лайгона складываются в «блюз кровь синяк» (*blues blood bruise*). Красно-черное «обрамление» эпоса «Капитала» внутри как бы переводит изображение в инверсию, соответствующую паре *outside/inside*: белое здание с черным занавесом с обратной стороны благодаря черным акцентам стены или одежды создает как бы черную раму для красной сцены и красных экранов с текстами Маркса.

Стремящийся к использованию нейтрального элемента фотографии, в своих практиках куратора и исследователя, Энвейзор в этом случае драматизирует Маркса, применяет обратный ход — от документа к эмоциональному, драматическому решению. И центральный павильон Джардини, и Арсенал, одеты в величественные лохмотья. Но если в решении Оскара Мурильо черные занавеси воспринимаются как знак странного архитектурного ордера, то в решении Ибрахима Махалы из Ганы «Вне пределов» тема оппозиции *outside/inside* снимается: холщовая броня, укутавшая длинный, вытянутый в одну линию каземат Арсенала,нейтрализует жесткость конструкции, оставляя ее такой же непроницаемой снаружи, как и изнутри.

Столкновения

За черными занавесями Мурильо внутри павильона, в подкупольном светлом пространстве итальянский художник Фабио Маури ведет ввысь тонкую лестницу, и там, где купол, еле угадывается надпись «END» на последней ступеньке в небо... Неба нет — все заканчивается. Когда Фабио Маури было девятнадцать лет, он увидел фотографии немецких концлагерей и на всю жизнь запомнил непередаваемый ужас этого впечатления. «Западная стена, или Стена Плача» — стена, выстроенная из чемоданов высотой четыре метра. Использование предметов, которые могли принадлежать людям, а сейчас свидетельствуют об их отсутствии, — прием, свойственный и французскому художнику Кристиану Болтански, чья видеоработа «Кашляющий»(1969) находится тут же. Сюжета нет. Человек заходится в кашле до крови, не может остановиться. 1960-е годы — период фиксации телесных проявлений, а также перформансов «страдательного залога», как называет перформансы, причиняющие боль художнику, подвергающие его испытанию, Марина Абрамович. Но это не просто фиксация состояния, страдание не нейтрализовано, оно ощущается здесь, сейчас.

Наконец, выйдя из закольцованного страданием пространства Маури и Болтански, зритель натыкается на лежащее на полу дерево, вырванное с корнем, дерево Роберта Смитсона, еще один случай реконструкции инсталляции. И хотя, казалось бы, выход найден, дерево, вырванное с корнем, свидетельствует как о потере идентичности, так и о разрушении связей и с прошлым, и с будущим.

В такого рода перетекании из одной части павильона в другую зоны взаимодействия накладываются одна на другую, будто и нет разбивки. Но тут можно говорить и о миграциях, о передвижениях, путешествии и художнике-путешественнике.

Художник как путешественник

Выступая перед открытием биеннале, Окви Энвейзор попытался охарактеризовать художника нашего времени как путешественника. Правда, в 1980-е годы можно говорить лишь о взаимоотношениях биеннале и художника как об отношениях между биеннале и мигрантами. Иначе говоря, художники были мигрантами. Но с 1993 года художник меняет свой статус, по мнению Энвейзора, он уже путешественник и передвижник. Это связано с изменением геополитических условий 1990-х годов. Теперь уже зрители — пилигримы, прибывающие со всех сторон света.

В статье «Интенсивная близость: стирая дистанцию», опубликованной в каталоге к выставке Парижской триеннале современного искусства, Энвейзор пишет: «Возможно ли, чтобы в своих поисках художественных форм и знаков, обводя взглядом мировую сцену искусства, куратор выставки испытал головокружение, сравнимое с тем, что испытывает этнограф?» Действительно, насколько образ этнографа, с которым Хал Фостер в статье «Художник как этнограф» сравнивает художника, можно перенести на фигуру куратора?

Что означают эти образы путешественника и этнографа? Каждый из них ищет свои способы выражения, но найдет в том

мире, где возможно перемещение. И хотя, по словам Энвейзора, миры искусства локальны, система искусства интернациональна.

Но, добавим мы, локальность связана не с географией, не с обозначением на географической карте, а с позициями, образным миром, к которому обращается художник. И прав Энвейзор, утверждая, что существуют такие иконографические практики, которые не поддаются переводу. Они воспринимаются не с помощью трансляции текста, а благодаря взаимодействию разных элементов, точнее, пространства и времени в выставочном контексте.

Архивация настоящего

Энвейзор известен не только благодаря выставкам, организованным под его кураторством, но и во многом благодаря книгам, которые издавались к этим событиям. Одно из самых значительных изданий — «Архивная лихорадка»[3], изданная к выставке 2007 года в Нью-Йоркском центре фотографии. Энвейзор чутко улавливает ритм времени, и вопрос поиска идентичности, и «архивная лихорадка» — знаки изменений, произошедших в искусстве за последние десятилетия.

Архив, который понимается Энвейзором с точки зрения организации материала, стал популярным инструментом современного искусства. Концептуальный фотограф начинает с архива, еще не имея материала: его путь — от повседневности к ее таксиномии, к архивированию и превращению этого архива в более сложный объект или, напротив, в новую коллекцию документов. Но не только фотографии, но и объекты, вещи, и тогда понятно, что и чемоданы Маури, и фотографии Криса Маркера могут быть на одном основании представлены как архивы.

Петра Бауер из Стокгольма собирает архивы истории американских кинокооперативов 1970-х, собирает призывы современных шведских феминистских организаций. Глюкля (Наталья Першина) представила выразительную инсталляцию, которую, несмотря на ее материальность, также можно отнести к архивным практикам современного искусства, здесь архивируются практики протеста в России, а материалом для архива становится платье. Австралийский художник Марко Фузинато использует архив самиздатовского толка Морони, самоорганизованной структуры, располагающейся в сквоте. Фузинато сам составляет антологии критических текстов и документов 1960-х годов, по-разному комбинируя, складывает из них книги. Все книги разложены по периметру обширного стола. Посетители могут оставлять монеты на середине стола для дальнейшего копирования этих материалов. В инсталляцию входит большое зеркало, которое берет на себя функцию контроля за операцией. Так структура архива транслирует дальнейшие самоорганизующиеся способы своего воспроизведения.

«Архивное время» начинается в 1960-е годы с концептуальных практик, ленд-арта и перформанса. Однако возможности архивного принципа таксиномии используются и для сбора более разнообразной коллекции, как, например, у Глюкли. И все-таки после архивной «лихорадки» приходит время критики архива или его деконструкции. К таким художникам относится Самсон Камбалу из Лондона. В 2013 году Йельский центр британского искусства приобрел наследие одного из итальянских ситуационистов, Джанфранко Сангинетти, известного своей радикальной анархистской протестной деятельностью. Камбалу применяет к архивам Сангинетти принцип детурнемента, то есть изменяет их смысл, включает в иной контекст, следуя, с одной стороны, практике ситуационистов, а с другой — обыгрывая архивы, придумывая иные способы их использования, нежели непосредственное изучение текста.

К архивным разработкам можно отнести и серию фотографий Лизы Робертс. На основе одного типа архива художница создала новый наподобие вторичной семиотической системы, по Барту. Она «собрала» в одну коллекцию вначале 12 бронзовых рельефов, украшающих станцию метро «Нарвская застава» в Санкт-Петербурге, одну из первых в городе. На рельефах были изображены группы людей, объединенные по роду занятий: «Работники искусства», «Школьники» и т.д. Робертс вновь собрала тех, кто позировал для рельефов, и сопоставила эти группы, поскольку каждая из них — свидетельство своего времени.

Три фильтра

Биеннале построена по принципу фильтров, или векторов, пересекающихся между собой, создающих дополнительные напряжения в этих зонах пересечения. Особо выделены сады Джардини, где расположены национальные павильоны. Энвейзор, когда работал над биеннале в Йоханнесбурге, отказался от национальных павильонов. Действительно, наличие в Венеции национальных павильонов делает ее слишком консервативной. Но ведь существуют такие рамки, которые заставляют всех выполнять одни и те же условия. В Джардини можно наблюдать подъем и падение империй. Павильон Бельгии, первый национальный, построен в 1907 году, а над Британией в 1909 году не заходило солнце. «Парк коронации» индийского коллектива «Raqs Media» обыгрывает ситуацию коронации английских короля и королевы в Дели в 1911-м, представляя их, лишенных объекта коронования. А проект в павильоне Сербии посвящен государствам, некогда участвовавшим в биеннале, а сегодня уже не существующим...

Второй фильтр — «Живость. Эпическая длительность», третий — «Читая “Капитал”».

Если первый и третий фильтры составляют особые зоны, вынесенные за скобки архитектурной планировкой, то в ходе путешествия зрителя по пространству Арсенала и Джардини возникает и «эпическая длительность», как в рисунках Нидхала Шамеха, расположенных вдоль длинного коридора, выходящего к башне барабанов Терри Аткинса. Эти тонко прорисованные листы «О чем мечтают все убийцы» изображают расчлененные человеческие тела, орудия убийства — все виртуозно, намеком, а чуть дальше эпический характер приобретает изображение совсем иного рода: видеоработа художников из Австралии, Сони Лебер и Давида Чесворта «Заумь-трактор». Можно было бы усмотреть в этом неспешном рассказе, снятом где-то в Краснодарском крае, что авторы погнались за экзотикой, если бы не заумная поэзия Крученых, которая звучит со ступеней памятника советского модернизма в Ростове-на-Дону. Странная сцена ныряния в заброшенном доме отсылает к классике советского кино — «Сталкеру», а документальные черно-белые кадры трактора, подскакивающего на комьях земли, чередуются с пляшущими и неестественно жонглирующими нагайками казаками. Однако этот второй проект заставляет задуматься о том, что, наверное, все-таки национальные павильоны свою роль уже сыграли, а мы гораздо больше приобретем в таком перекрестном узнавании себя.

Можно было бы к обозначенным Энвейзором трем фильтрам, помогающим разглядеть основное содержание Венецианской биеннале, добавить и негласный, но всем очевидный фильтр — награждение: «Золотой лев» присуждается одному из национальных павильонов и одному из художников основного проекта, а также молодому художнику. Премии были объявлены на открытии, 9 мая, а на следующий день павильон Армении на острове Сан-Лазаро стал центром притяжения публики и журналистов. В свете поисков идентичности и столетия геноцида армян в 1915 году, так официально и не признанном Турцией, «Золотой лев» за выставку со столь патриотичным названием — «Армянство» (*Armenity*) закономерен. Премию присудили единогласно, но за этим фактом консолидации и поддержки проглядывает и политика децентрализации, ведь армянская выставка проходит на острове, где расположен монастырь Мхитаристского ордена, в свое время давший приют лорду Байрону, изучавшему здесь армянский язык. Это событие сконденсировало в себе и расширение географии биеннале, и критику национального павильона как феномена Венецианской биеннале. По-поводу географии. Поскольку мы практически не в силах охватить все события Венецианской биеннале, а география в данном случае играет роль, легче обежать павильоны в Джардини или заскочить в павильон, который встретится на пути в город, нежели посвятить полдня путешествию на остров, где, возможно, нет ничего интересного. Но таким образом путешествие в самом деле становится паломничеством, о котором упоминает Энвейзор, говоря, что художник-мигрант уступает место зрителю-пилигриму.

Кто мы, куда идем?

В этой выставке каждый ее участник — из США, Ливана, Турции, Италии, Греции, Франции, Бразилии (нет российских художников) — осмысляет свою идентичность, свою связь с Арменией с помощью посредников — литературы, пейзажа, языка, искусства. Это умная и тонкая выставка. Вы не увидите здесь сцен насилия, но в своем путешествии — паломничестве — обязательно пройдете под сводами монастырских коридоров, вдоль которых выставлены печатные станки, на которых печатались самые старые в Европе книги на армянском языке. Здесь находился центр знания: в монастыре переводили книги с европейских языков на армянский, и кроме религиозных текстов много литературных. И печатные машины, и типографский набор, и книги — все органично входит в экспозицию, построенную куратором из Швейцарии Аделиной Джуберян фон Фюрстенберг. А среди книжных полок слышны стихи — видео с записями поэзии также говорят скорее об интернациональной культуре, в чтении которой каждый может найти свою идентичность. К выставке, кроме каталога, издан сборник поэзии, включающий в себя стихи поэтов, родившихся уже после геноцида...

Работы художников настолько вписаны в монастырское пространство, что порой буквы типографского набора можно принять за часть экспонатов монастыря, но художница Гера Буюктачьян использует «буквы из Потерянного рая», чтобы вписать историю геноцида, попытки разрушения идентичности целого народа, в историю мировой культуры. Как тут не вспомнить, что «рукописи не горят»! Языком «потерянного рая» назвал Байрон армянский, пытаясь объяснить друзьям, почему он решил учить этот язык. Здесь же, среди машин, на кирпичной стене коллажи Арама Жибильяна, посвященные американскому художнику Арчилу Горки, где Жибильян как бы воссоздает портрет Горки, который ассоциируется с индивидуальным пониманием армянской идентичности, для него очень важно уловить единичное, физическое ощущение утраты, связанной с ней психической травмы.

Во внутреннем дворике, увитом зеленью, в тени портика инсталляция Анны Бохигуян, где рисунки, заметки, записи на стене воссоздают образ армянского городка... В выставке участвовали очень известные художники, такие как Саркис, или Мелик Оханьян из Франции, или молодой художник Мехитар Гарабедян из Бельгии, написавший в полутемном монастырском гараже для катеров «Мир жив». Мир жив, пока мы видим смысл в нашем существовании, а поиски идентичности позволяют проявить его сквозь забвение, разрушение временем, время и пространство..

Вопросу идентичности много внимания уделяет и получившая «Золотого льва» Эдриан Пайпер. В 2003 году художница написала текст, в котором просит идентифицировать ее как художника и философа, акцентируя, что эти определения ни в коем случае нельзя путать с определениями типа «Эдриан Пайпер — афроамериканская художница» или Эдриан Пайпер — женщина-философ». Эти частности — не такие уж невинные погрешности, они вписывают нас в жесткие рамки, где подчеркивается особая «исключительность», а ведь мы с начала статьи подчеркиваем, что дух времени против как исключения, так и исключительности. На нынешней биеннале Пайпер представила концептуальный проект, где посетителям предлагается выбрать утверждение, под которым они хотят подписаться: «Я всегда имею в виду то, что я говорю»; «Я всегда буду делать то, что я сказала, что собираюсь делать»; «Я всегда буду слишком дорого стоить, чтобы меня можно было купить». Здесь декларация идентичности архивируется, поскольку, после того как зритель, выбравший свое высказывание, подписывает контракт с фондом Эдриан Пайпер, он фактически отправляет этот документ в архив, который предполагается опубликовать через 100 лет после закрытия выставки. Почему же этот проект вызвал такой интерес? Наверное, после разговора о поисках идентичности современного человека, столь важной теме биеннале, очевидно, что сохранить себя, не разрушить свое понимание мира, остаться самим собой — это не дань традиции, а утверждение будущего в поисках своей дороги на перепутьях настоящего.

Кто мы? Куда идем?

Вопрос остается, тем более что ничего не сказано о таких корифеях, как Томас Хиршхорн, Брюс Науман, Крис Маркер... На перепутьях настоящего мы вдруг увидим мерцающую надпись «Насилие» Наумана или воткнутые в землю ножи Аделя Абдессемеда, вспомним, что мы тоже путешественники, пилигримы, пришедшие хоть и не в Землю обетованную, но чтобы за жестокими кадрами настоящего увидеть возможность будущего...

———————————————————

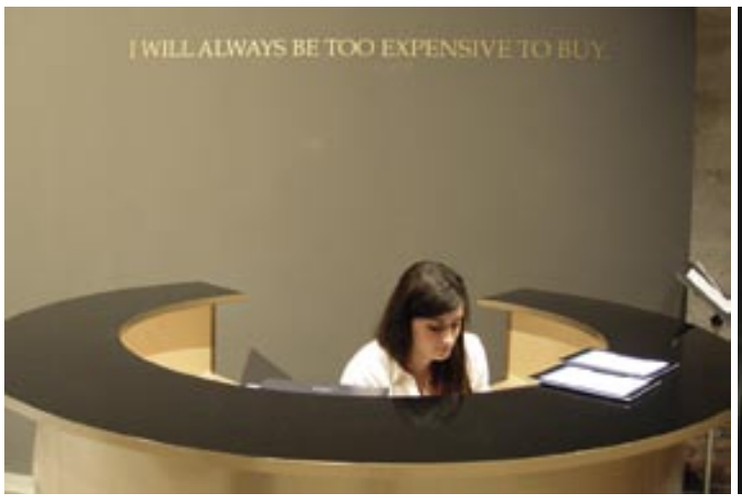
Примечания

1 Эта выставка вошла в историю современного искусства, поскольку отметила новую эпоху — выход за пределы европейского и североамериканского мира, белого в буквальном смысле, как белый куб, очищенного от дополнительных деталей, свойственных повседневности, пространства модернизма. Жан Юбер Мартен собрал колоссальный пазл из работ современных художников, таких как Даниель Бюрен, Марио Мерц или Он Кавара, и искусства далеких и экзотических стран, представившего такие же экзотичные краски своего жизненного окружения, свои материалы, формы и сочетания. Именно тогда на выставке в Центре Помпиду впервые был представлен Илья Кабаков со своей инсталляцией «Человек, улетевший в космос». Идею «против исключения» третьего мира и «других» художников Жан Юбер Мартен продолжал проводить и позже, так и назвав свой проект на Московской биеннале 2009 года — «Против исключения». Этот проект был, наверное, одним из самых интересных в истории московских биеннале, показав одновременно и африканских художников, и ар брют, и таких звезд, как Аниш Капур или Вим Дельвуа, до того момента незнакомых российскому зрителю.

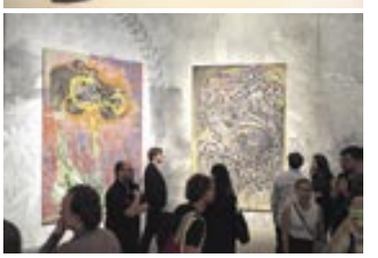
2 Перформансы в выставочной практике не новы, наверное, наиболее яркий момент — «Документа-5» Харальда Зеемана 1972 года. Это время, когда перформанс дифференцируется, входит в практику концептуализма, ленд-арта, видеоарта и их разновидностей. Стоит, наверное, обратить внимание на то, что все эти практики укореняются в художественной жизни на излете протестного движения 1968 года. Хотя, наверное, для Окви Энвейзора ближе опыт Венецианской биеннале 1974 года, отсылающей к чилийским событиям сентября 1973-го, когда было свергнуто правительство Сальвадора Альенде в Чили, а к власти пришел диктатор генерал Пиночет. Четырехлетний план мероприятий, посвященных событиям в Чили, объединил художников, музыкантов, мыслителей, поэтов, танцоров; вместе выступили студенты и профсоюзные активисты, интеллектуалы, культурные институции. На протяжении 1974 года продолжались дискуссии, встречи, перформансы. Сегодня об этом событии могли бы забыть, если бы не обширная документация, опубликованная Венецианской биеннале, и специальный раздел по истории биеннале, посвященный ее 120-летию в Арсенале.

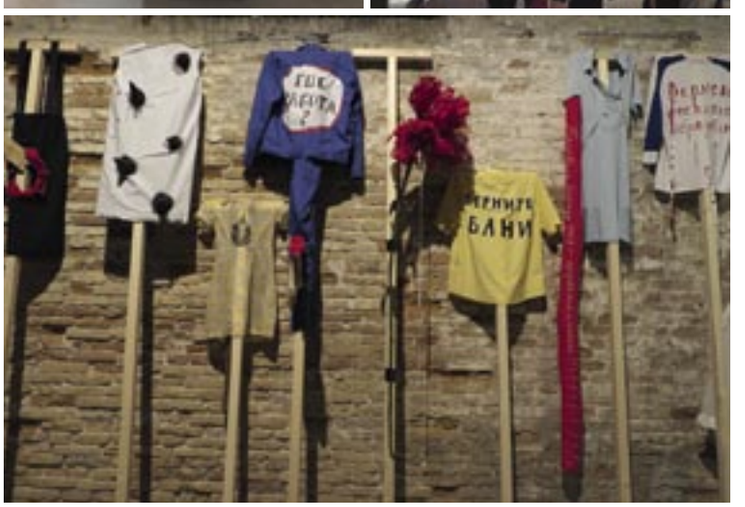
3 Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, l'International Center of Photography, New York.

Виды экспозиции проекта «Армянство». Павильон Армении. 2015. Остров Сан-Лазаро, Венеция. Фото: Георгий Кизевальтер



56-я Венецианская биеннале «All the world futures». 9 мая–22 ноября 2015 года. Венеция, Джардини – Арсенал





Agitate

Сергей Хачатуров

Иск к искусству

В новом интервью порталу *postnauka.ru* (http://postnauka.ru/talks/48454) профессор Михаил Ямпольский утверждает, что искусства как такового не существует, а есть разные антропологические практики постижения мира. Искусство, считает профессор, якобы выдумали искусствоведы, начиная с Вазари. Они объявили его автономию и теперь вынуждены вписывать в нарратив. Кризис единого нарратива (история искусства, нанизанная на одну ось) поставил под сомнение легитимность понятия искусства. Так думает Ямпольский. Но три выставки в Венеции в рамках и параллельных новой биеннале блестяще опровергают тезисы профессора.

Первая — выставка «Codice Italia» в павильоне Италии, вторая — «Proportio» в палаццо Фортуни, третья — «Portable classic» в фонде Prada.

Все они так или иначе показывают, что понятие единого нарратива было проблемно всегда, что никакой автономии от других языковых структур у искусства нет. И в этом счастье. Потому может существовать единство медиума столь непохожих художественных практик, как, например, перформанс, видеоарт, живопись и скульптура.

В итальянском павильоне Венецианской биеннале на материале творчества итальянских художников разных поколений исследуется генетический код contemporary art Италии. И что удивительно, он обнаруживается в различных касаниях, припоминаниях визуального мира старого итальянского искусства. Так и формируется общее медийное поле. В современной скульптуре неожиданно сквозит пластический канон римской эпохи. В узкой комнате, заполненной початками кукурузы, благодаря зеркальному отражению напротив видится конструкция перспективной иллюзии ренессансных натюрмортов.

То, что никакое искусство не может нанизываться на единственную нарративную ось, чудесно доказывает выставка «Proportio» в старинном палаццо художника, дизайнера, сценографа и эксцентричного коллекционера Мариано Фортуни-и-Мадрацо, сына известного художника второй половины XIX века Мариано Фортуни-и-Марсаль. Это очередной проект бельгийского дизайнера, коллекционера и филантропа Акселя Вервурдта. А начиналось все с выставки «Artempo», которую курировал Жан Юбер Мартен. Потом были другие программы. В частности, «In-Finitum», где в качестве одного из кураторов фигурировала Даниэла Ферретти. Теперь в тандеме с самим Вервурдтом она сделала «Proportio».

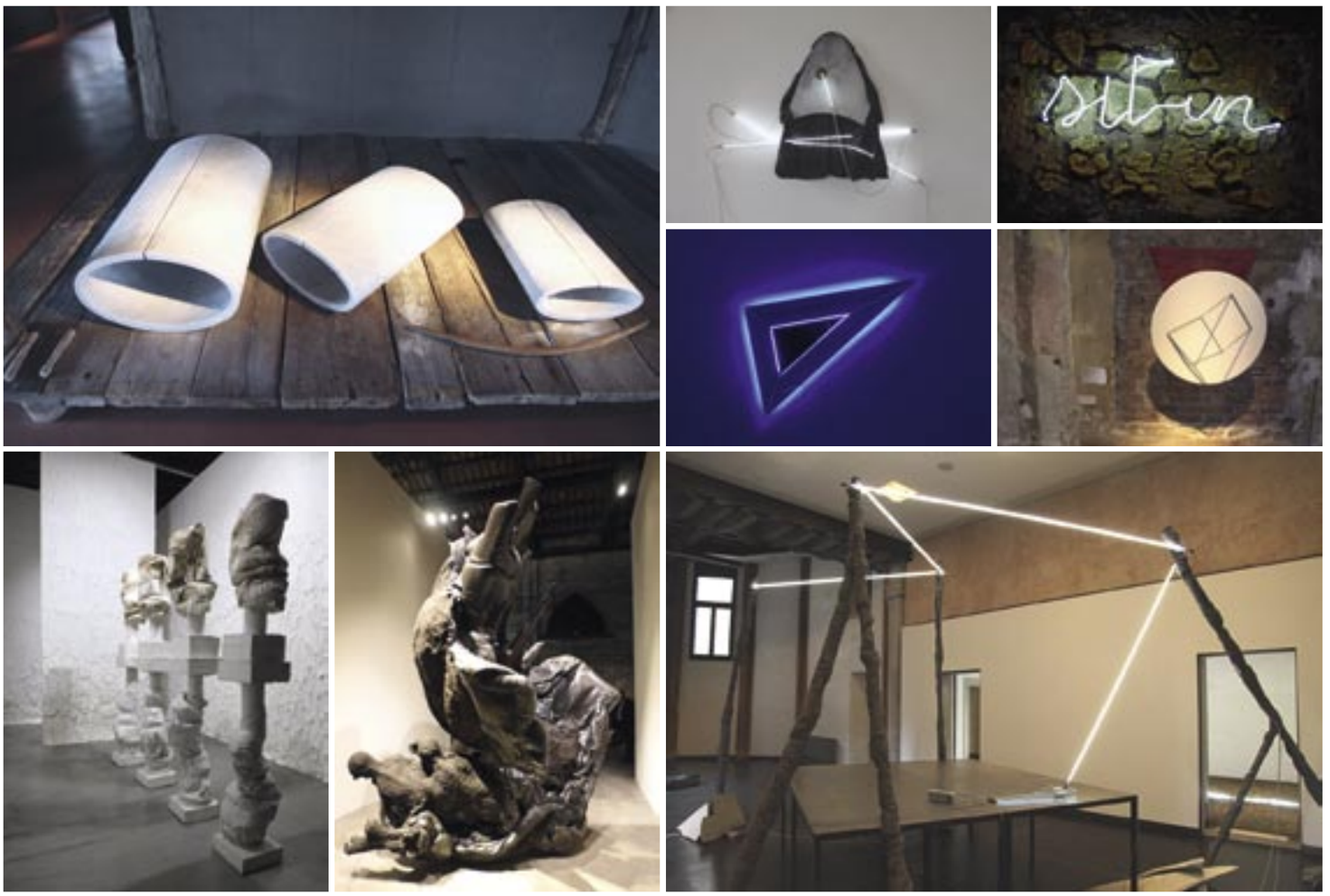
У Ямпольского тип наблюдателя — старьевщик Фортуни-младший. Для экспозиции не случайно выбрано логово старьевщика — дворец. Фортуни-младший был старьевщиком в самом высоком художественном смысле этого слова. Он любил собирать анатомические атласы, обломки древних скульптур, старинные картины, сосуды, архитектурные перспективы, образцы экзотических тканей. В этом он был дока. Теперь это все раскидано по парадным и приватным комнатам дворца в самой непринужденной манере. Целостный сюжет не просматривается. И уровень понимания, ценностная характеристика увиденного зависит от конкретного человека-гостя, от того, насколько он чуток к форме, знаком с сущностными смыслами делания вещи в разные эпохи. Вервурдту и его кураторам по душе презентация истории искусства как головоломки, лавки старьевщика, сюрреалистического кабинета (в случае с опытом Мартена — кабинета Бретона, который он реконструировал в Центре Помпиду). Потому с завидным постоянством в палаццо Фортуни устраиваются проекты, в которых перекрестному допросу разными художниками разных эпох подвергается какая-либо универсалия художественного творчества: Время, Завершенность, Пропорция.

Сегодня тексты о сакральной геометрии соседствуют с комнатами Аниша Капура, где на стенах висят черные диски, а на полу лежит черный многогранник. Гипнотическое видео Билла Виолы о пропорциях подлинного и видимого в каждом из нас («Человек и его душа») будто обращается к портрету кисти Амедео Модильяни. Старинные книги по архитектуре соседствуют с минималистскими музыкальными инструментами и объектами в духе Марио Мерца (чья персональная выставка сейчас встроилась в корпуса почтенной Венецианской академии). Нежная боттичеллиевская дама смотрит на холст Джефа Верхейена, поверхность которого закрашена ровным серебристым цветом и представляет «Воздух» (из серии «4 элемента»). Ну и где тут правила игры, кто диктует «правильный» язык описания всего этого хозяйства? Искусствовед? Нет. Именно такое радикальное пытание искусства по вопросам его сущностей позволяет утверждать, что смыслы и общее медийное поле естественным образом присутствуют безотносительно к диктаторским замашкам ученых комментаторов-искусствоведов. Каждый сам может постигнуть универсалии, связывающие воедино мир, не позволяя ему распасться. Каждый волен собственным чувством сопрягать, казалось бы, несопрягаемое, рифмовать, казалось бы, нерифмуемое. Но не с помощью логических смыслов, а так, как об этом писал Ганс Георг Гадамер в «Эстетике и герменевтике» (1964): «Художественное произведение, что-то нам говорящее, это как очная ставка. Иными словами, оно говорит нам что-то такое, что вместе со способом, каким оно сказано, оказывается неким обнаружением, то есть раскрытием сокрытого. Отсюда наша затронутость. “Так правдиво, так бытийно” только искусство, и больше ничто из известного нам. Все перед ним бледнеет. Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается, таким образом, с самим собой. Но как встреча со своим собственным существом, как вручение себя ему, включающее умаление перед ним, опыт искусства есть в подлинном смысле опыт и каждый раз требует заново справляться с задачей, которую ставит всякий опыт: задачей его интеграции в совокупность собственного ориентирования в мире и собственного самопонимания. Язык искусства в том и состоит, что он обращен к интимному самопониманию всех и каждого, причем говорит всегда как современный и через свою собственную современность. Больше того, именно эта современность позволяет произведению стать языком».

«Portable Classic» в фонде Prada показывает, насколько подвижен контекст существования ценностных свойств художественного образа. Кураторы Сальваторе Сеттис и Давиде Гаспаротто представили феномен «переносной классики». Это преимущественно скульптуры — уменьшенные копии с античных оригиналов (как существующих — «Геркулес Фарнезский», так и утраченных). Даже об эпохе Ренессанса можно только условно говорить как стремлении к абсолютной автономии искусства. Истории копий с античных прототипов («Марсий», «Купающаяся Венера») позволяют понять, что шедевры были встроены в различные контексты: социальный (уменьшенная копия с великого античного памятника поможет приобщиться к традициям нобилитета, реконструировать античный быт и иерархию), экономический (фигурки попадали в кабинеты древностей и жили там на правах капитализируемого сокровища), пропедевтический (упражнения в тиражировании красивых статуй помогали «набить руку» юным художникам, о чем свидетельствуют выставленные в залах *Prada* редчайшие групповые портреты со статуэтками и графическими листами в руках моделей). По-новому высвеченный феномен «тиражности», столь важный для ренессансного общества, вынуждает задуматься о корректности наших слишком обобщенных и романтических понятий о какой-то рафинированной интеллектуальной установке на шедевральность в обществе XV–XVI веков. Мастерство тогда сопрягалось с понятием «ремесло», а оно, безусловно, трудно сочетается с темой «автономия искусства».

Итак, три сюжета в Венеции сложно и мудро представляют тему сопряжения искусства старого и современного, а также убеждают в том, что искусство лучше сочетается не с темой «ведения», а с темой «видения».

———————————————————



Виды экспозиции «Proportio». 2015. Палаццо Фортуни, Венеция

«Portable Classic». Фонд Prada в Венеции. 9 мая – 13 сентября 2015 года

1

1 Вид экспозиции «Portable Classic». Фонд Prada, Венеция. 2015. Фото: Сергей Хачатуров

Вид экспозиции «Portable Classic». Фонд Prada, Венеция. 2015. Фото: Сергей Хачатуров

Юлия Матвеева

Факты присутствия

56-я Венецианская биеннале современного искусства открылась для публики почти на месяц раньше, чем в предыдущие годы. Тема биеннале «All the Worlds Future», сформулированная ее куратором Окви Энвейзором, может быть переведена на русский язык как «Все будущие мира» («Все варианты будущего мира») или «Все судьбы мира», а также, учитывая игру слов английского языка, «Все фьючерсы мира», подразумевая возможные аспекты взаимодействия художника с «текущим состоянием вещей», историческим и социальным материалом современной реальности. «Миры будущего» несут зашифрованные послания, раскрывая историческую парадигму, дают возможность взглянуть на нее отстраненно, с позиции поколений далекого будущего. Размышление о будущем времени в проектах биеннале неизбежно оборачивается рефлексией на настоящее и необходимостью осмысления прошлого.

В рамках параллельной программы биеннале несколько групп российских авторов демонстрируют свое видение проблемы взаимодействия современности и будущего. Три выставочных проекта организованы при участии Центра изучения русской культуры в университете Ка'Фоскари: «Коллекция археолога» и «Алефбет» Гриши Брускина, российского художника-концептуалиста, ныне живущего и работающего в США, а также выставка «On my way» («Иду»), представленная совместно с медиа-арт-лабораторией «Cyland» из Санкт-Петербурга.

При поддержке галереи «Триумф» и *La Fabrigue Barbot et Fournier* (Франция) Московский музей современного искусства показывает выставку «Convertion» группы «Recycle», а галерея «Триумф» — проект «001 Inverso Mundos» группы AES+F, ставшей уже постоянным участником биеннале.

И уже традиционно фонд «Виктория –Искусство быть современным» представил совместный проект «Наследие будущего» российского и зарубежного художников, на этот раз Арсения Жиляева и американца Марка Диона.

В составе основного проекта биеннале в Арсенале участвовали художницы Ольга Чернышева и Наталья Першина-Якиманская (Глюкля, одна из основателей группы «Фабрика найденных одежд», участница группы «Что делать»). Работы Ольги Чернышевой также представлены в национальном павильоне Кубы, а Татьяны Антошиной — в павильоне Маврикия. В проекте «Glasstress», который в этом году готовил Государственный Эрмитаж, участвовали Аслан Гайсумов, Иван Плющ и группа «Recycle».

На выставке «Павильон Теллурии» писатель Владимир Сорокин предстал в роли художника. Второй раз в Венецианской биеннале участвовал павильон Антарктиды, на этот раз выставкой Александра Пономарева «Concordia».

Работа Гриши Брускина «Коллекция археолога» разместилась в здании недействующей церкви Санта-Катарина, ставшей идеальной площадкой для презентации «коллекции». Брускин имитирует археологическую практику, откапывая на Тосканской земле им же за три года до того зарытые в землю бронзовые фигуры. Каждая из 33 скульптур была отлита по гипсовым моделям, предварительно разбитым и заново собранным. Покрытые натуральной патиной после долгого лежания в земле фигуры подобны «терракотовой армии» как результаты археологических открытий исследователей древних свидетельств великих империй из далекого будущего.

Персонажи были взяты из картины художника «Фундаментальный лексикон», ставшей сенсацией первых торгов неофициального российского искусства 1986 года. На ней изображены фигуры-аллегории — «архетипы идеологического советского мифа»: пионер, рабочий, врач, заключенный, больной, военный. «Фундаментальный лексикон» был зашифрованным посланием человеку будущего. В «Коллекции археолога», созданной после распада СССР, автор предлагает взглянуть глазами будущего исследователя-историка на псевдоартефакты советской цивилизации как на памятники тогдашней реальности.

Особенностям жизни человека в советском и постсоветском пространстве отчасти посвящена выставка «On my way» («Иду») в *Cultural Flow zone* университета Ка'Фоскари. В экспозиции совмещены работы актуальных художников Санкт-Петербурга и картины художников Арефьевского круга. Одна из заглавных работ — полотно Александра Арефьева «Венеция» (1972) с изображением вида на Гранд-канал и мост Риальто. Их автор не мог видеть из-за невозможности выехать за рубеж в то время, когда работали Арефьев и художники его круга (Родион Гудзенко, Валентин Громов, Ричард Васми, Соломон Шварц). Работа открывает важную тему исследования внутренней свободы художника как свободы воображения. Сопоставление работ мастеров разных поколений, принадлежащих одному месту, дает возможность кураторам осмыслить сходства и отличия этих временных этапов.

Релевантную коллекцию произведений художников Арефьевского круга дополняют работы Людмилы Беловой, Петра Белого, Александры Дементьевой, Анны Франц, Даниила Франца, Ивана Говоркова, Елены Губановой, Виктории Илюшкиной, Марии Колдобской, Виталия Пушницкого, Марии Терезы Сартори, Александра Шишкина (Хокусая), Александра Теребенина. Произведения большинства этих авторов уже рифмовались в двух совместных выставочных проектах («We are here» в 2011 году и «Capital of nowhere Envisioning a Variable Landscape» в 2013-м).

В проекте «Conversion» группы «Recycle» (Андрей Блохин и Георгий Кузнецов) создана картина будущего человечества, подчиненного культу новых технологий, информации и коммуникации.

В церкви Святого Антонина британский куратор Джеймс Патнем сформировал пространство, в котором сакрализуется виртуальная информация. Расположенные вдоль алтарной стены храма барельефы из белой пластиковой сетки представляют темы, коррелируемые с сюжетами Нового Завета. Центральная композиция в алтарной части изображает толпу людей, чьи руки с телефонами в молитвенном жесте поднимаются в направлении телевышек и антенн в поисках сигнала. Есть и сцена возведения вышки «Tower Raising», повторяющая иконографию «Крестовоздвижения». В сцене «Conference» лица в обрамлении прямоугольников экранов прочитываются как лики, к которым в молитвенных позах обращены люди, сидящие за столом в тревожных, сложных позах.

Белая пластиковая сетка рельефов мягко вписывается в пространство церкви, «камуфлируется» под белый мрамор канонических скульптур. Классицизированные формы «античных одеяний» персонажей усиливают этот эффект. Вплетая предметы новейшей эпохи в выстроенные по канонам христианских сюжетов композиции, авторы усиливают провокативность повествования.

Информация, получаемая из виртуального пространства, уподоблена священному знанию, виртуальный мир замещает мир духовный, создавая парадокс «неорелигии нового века».

Разрабатывая, расширяя тему культа, художник включает в экспозицию гипсовые фигуры «неоапостолов» и деревянные фрагменты «Ноева ковчега». Как «объект культа» представлены символ Facebook, здесь же помещены десять «заповедей» для паствы. Из резины, пластиковой сетки, полиэтилена А. Блохин и Г. Кузнецов подобно Брускину создают «артефакты» и таким образом предлагают представить, как давняя реальность, дошедшая только в виде археологических памятников, может быть осознана потомками.

Обратный пример — воссоздание реальности по старым изображениям средневековых гравюр, найденных в Интернете художниками группы AES+F в проекте «001 Inverso Mundus» («001 Перевернутый мир») и показанных в соляных складах на набережной Заттере и залах музея Vitrarta Glass+A.

Семиканальная семиметровая панорамная видеоинсталляция воспроизводит сцены «перевернутого мира» по сюжетам, часто встречающимися в карнавально-смеховой культуре позднего Средневековья. Воспроизводя канву истории, авторы меняют их суть. Перед зрителем предстает футуристическая реальность. Съемки, организованные в павильонах Мосфильма, музыка Мориса Равеля, Ференца Листа, Петра Чайковского, Леона Бельмана дополняют мир абсурдистских по сути явлений, выполненный AES+F, как всегда, мастерски и красиво.

В основном проекте биеннале особый мир реальности, принадлежащий, кажется, одновременно и прошлому, и настоящему, и с некоторой надеждой обращенный в будущее, показывает Ольга Чернышева. В ее рисунках без сюжета, с небольшими комментариями к предложенным ситуациям присутствует волшебная зыбкость.

Как и все творчество Чернышевой, проекты отличаются ненавязчивостью, подсмотренной, самой за себя говорящей непридуманной реальностью. Поэтизация обыденного и ее неприглядная глубина открываются здесь в каждом сюжете. Все ее проекты о России. Размышляя об идентичности и о возможном будущем для таких реальностей, художник констатирует особенность ситуации русских художников: «Русские все время как-то мерцают... масса русских достижений канула в Лету, но в этом модусе мерцающего отсутствия-присутствия — то ли есть, то ли нет — мы обычно и существуем»*.

———————————————————

* http://www.theartnewspaper.ru/posts/1625/

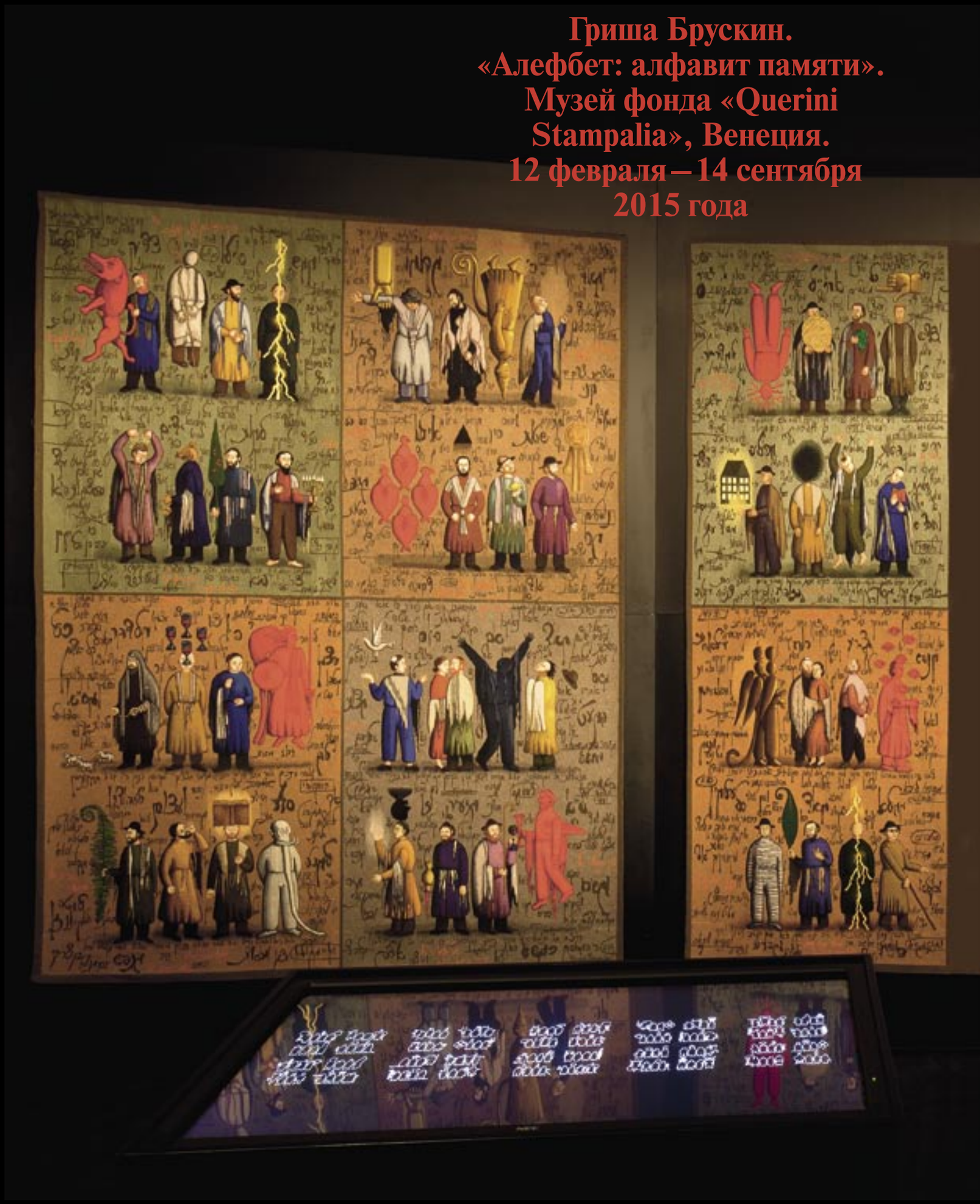
1

2

3

1 Группа «Recycle». Stream II. 2015. «Гласстрес-2015», Венеция. Фото: Ирина Сосновская
2 Перформанс на открытии выставки «Павильон Телурии». Венеция. Фото: Сергей Катран
3 Перформанс на открытии проекта группы AES+F «001 Inverso Mundos». Венеция. Фото: Сергей Катран

Гриша Брускин. «Алефбет: алфавит памяти». Музей фонда «Querini Stampalia», Венеция. 12 февраля – 14 сентября 2015 года



1

Вид экспозиции выставки Гриши Брускина «Алефбет: алфавит памяти». Музей Fondazione Querini Stampalia, Венеция. 2015. Фото предоставлено художником

Арсений Штейнер

Третьяковская галерея представила необычный проект — работы лидеров московской концептуальной школы Игоря Макаревича и Елены Елагиной были размещены в залах постоянной экспозиции среди произведений живописи середины XX века. Такой опыт столкновения «разновозрастного» искусства в одном пространстве, где залы музея используются авторами как изобразительное средство, а не нейтральная выставочная среда, художники уже проводили в 2009 году в знаменитом венском Музее истории искусств (*Kunsthistorisches Museum*) в экспозиции старых мастеров (Тициана, Рембрандта).

В старом учебнике психиатрии знаменитого доктора Снежневского, которым мы с товарищами, юные химики, зачитывались лет 20 назад, было замечательное по своей выразительности описание синдрома *delirium tremens*, белой горячки. Я живо помню душераздирающую сцену бегства несчастного больного от воображаемых столбов в вагоне метро. Бегство закончилось в клинике, где товарищу объяснили, что видение столбов вызвано интоксикацией продуктами распада сивухи. Но многие из нас хорошо знают, что чем фантастичней галлюцинация, тем труднее провести грань между ней и реальностью. Как-то раз я написал большую статью, преспокойно смахивая с клавиатуры смешных красных чертей. Печатать они мешали, но признать их нереальными не было никакой мотивации.

Эти невидимые столбы, испугавшие давно покойного пьяницу, приходят мне на ум всякий раз на выставках Елены Елагиной и Игоря Макаревича. Не в том смысле, конечно, что искусство зрелого концептуализма кажется мне (а многим кажется, что скрывать) проработанной бредовой системой. Совсем наоборот, я уверен, что Макаревич и Елагина наделены способностью видеть в прозрачном воздухе скрытые от нас тяжелые стремительные массы. Как бы иначе на основе всего лишь каталога без репродукций могли они сделать свою «Рыбную выставку»? Восстановить по пораженческому «Спутнику партизана» герметические поучения «Жизни на снегу»? Что-то такое в туманной дали им явно мерещится.

Выставка «Анализ искусства» производит необычный для Третьяковской галереи эффект. Снизу, через 38-й зал, подходишь к крепкому советскому периоду несколько на стреме, поскольку не очень понятно, где же заканчивается гиперреализм по-третьяковски. И только расслабишься, завидев братьев Ткачевых, только подумаешь, что все ж хороший человек была бабка Анисья, а тут на тебе — здоровый галлюциногенный гриб, испускающий кругом для маскировки мираж то ли башни Третьего Интернационала, то ли Дворца Советов, — не разобрать морока, логикой не поверить. Если идешь сверху, из 13-го зала, концептуалистский сюрприз еще внезапней. Чувство глубокого умиротворения, которое возникает при одновременном лицезрении «Первой конной армии» и бронзового Петра I с той единственной точки, с которой он может не напугать, а понравиться, через мгновение сменяется утратой всяких чувств при виде железного шара, сделанного как-то так хитро, что он кажется одновременно страшно тяжелым и иллюзорным.

Композиционно сквозной 27-й зал ГТГ с инсталляцией из фрагментов старых проектов Елагиной и Макаревича решен вполне авангардно: не в горизонтальной плоскости, как обычно, а в вертикальной. «Большой мухомор праздничный», шляпку которого поддерживают одинаковые мальчики с факелами, напоминает угловую башенку на доме, который мог бы привидеться архитектору Чечулину в глубоком делирии и вдобавок увенчан Татлинской башней. Так как это сооружение находится на уровне носа, ноги зрителя невольно отрываются от земли. Вертикаль удерживают портреты, если можно так выразиться, Черного и Красного квадратов. За ними в стеклянный потолок уходят лестницы и выписано красным неоном волшебное слово «чау», которое, зная предыдущие работы Макаревича и Елагиной, следует читать как *ray* — слово, якобы привидевшееся дедушке космонавтики Николаю Федорову. Имеется в виду одновременно и «рай», и «луч». Пройдя вдоль стеклянной бездны потолка, мы упремся взглядом в неподписанные почтовые ящики на противоположной стене и уже упомянутый массивно невесомый шар, что очевидно символизирует герметичность откровения, данного праздничным мухомором.

Принципиальную невозможность передачи опыта токсического упоения (лаконичнее всего выраженную в эксперименте известного физика Вуда, который тщательно записывал свои переживания при приеме LSD и по выходе обнаружил лишь одну строчку: «Банан велик, а кожура еще пуще»), выставка предсказывает заранее. Макаревич тщательно прописывает трещины и утраты на поверхности «черного» и «красного» квадратов, явно имея в виду, что никакой скрытой глубины за этими «иконами модернизма», как их часто называют, нет. Так, не понимая смысла, переписывали физические формулы и прорисовывали золотом графики монахи ордена Св. Лейбовица через тысячу лет после атомной войны в классическом романе Уолтера Миллера. Программное внимание к поверхности, в силу которого священный трепет перед Малевичем сводится к нехитрому ребусу «рисУНОК», неоднократно подчеркивалось авторами письменно. Также и куратор выставки In Situ в венском Музее истории искусств (2009) Борис Маннер, откуда происходят эти объекты, прямо указывал, что Макаревич с Елагиной разоблачают супрематическую утопию. В Вене художники ограничились сопоставлением своих объектов с классическим европейским искусством (например, Башни Татлина с «Вавилонской башней» Брейгеля). В Москве они пошли дальше. На волне вибраций священного гриба они встраивают «необъективное искусство» Малевича (а за ним и его долгоиграющие последствия, включая самих себя как концептуалистов) в великую наркотическую утопию социалистического реализма, которая, как известно, утверждает не то, что есть, а то, что должно быть.

Развитие картины в христианской цивилизации прошло известные стадии. Икона — завеса, скрывающая от нас горний мир, символ его незримого присутствия. Картина, едва начав свой победный марш по Европе при Ренессансе, заявила о себе как об открытом окне в мир аллегорий и загадочных далей (тех самых, куда традиционно всматриваются герои соцреалистических романов средней руки на последней странице). Авангардисты это окно закрыли, а потом еще и замазали сажей. Сложная символика покидает произведение, оно становится знаком, голос которого при неизбежном изменении системы координат умолкает.

Революционному взору носителя авангардной идеологии артефакты всеевропейского музея представляются бессмысленным прахом, который едва ли достоин, чтобы просто с ног его отряхнуть. В авторском тексте к выставке Макаревич и Елагина призывают «видоизменить традиционные взгляды на пространство живописи» и смотреть на «саму физическую суть» картин 26-го и 28-го залов ГТГ «помимо содержания и стилистики». Не думаю, что для самих художников «в их физической сути», но для их социальной роли художников-концептуалистов содержание и стилистика действительно перестают читаться.

«Черный квадрат» сегодняшним авангардистам годится в прадедушки. Сажа растрескалась, гвозди в рамах скрипят, но разодрать выцветшую, давно уже не черную завесу и высунуть голову на свежий воздух, в мир иллюзий и утопии, не по деревянному уму постаревшего Буратино. Авангардистский бунт против культуры закончился — внимание! это пишет большой друг концептуалистов Виктор Ерофеев — «выходом на рынок и завоеванием музеев. Более постыдного конца для теоретиков авангарда придумать невозможно».

Впрочем, Ерофеев — большой фантазер. Мы с Макаревичем и Елагиной пойдем другим путем, помня, что авангардная революция быстро теряет силу, выйдя за пределы богемной среды: Февральский и Октябрьский перевороты все-таки подготовила великая русская литература, а авангард пристроился в хвост. По забавному совпадению, два резных имперских орла, что фланкировали «Большой мухомор праздничный» на торжественном открытии выставки и попали в объективы прессы, спустя несколько дней были заменены на «красный» и «черный» квадраты в обрамлении маленьких мухоморов. Не знаю, чем вызвано это решение, но оно оказалось удачным.

Утопический токсикоз

Именно разрешенный супрематизмом отказ от объектности в искусстве взрыхлил почву для заражения искусства социалистической России вирусом счастья. После русского авангарда грубая реальность надолго покинула живопись, и вплоть до Брежнева слово «счастье» стало заклинанием, эффективно приближавшим будущее на расстояние вытянутой руки. Неканоническое, очерняющее фантастическую действительность использование изобразительных средств очень долгое время было не просто недопустимо — невозможно. Коллективная галлюцинация советского искусства построила магический мир полей, до горизонта пораженных спорыньей, яблок размером с арбуз, мощноруких колхозных красавиц и великого кормчего, чье окно в Кремле никогда не гаснет. Никакие кислотные битлы, никакие барбитуратные белые кролики и близко не стояли с величием сталинского наркоза. Великая утопия одолела даже фашизм, чьи химики синтезировали в 1942 году первитин. Секрет советской формулы утерян, но даже сегодня в нас живо ее возвышающее очарование. Макаревич с Елагиной в 27-м зале заточили утопию авангарда в железный шар, в 28-м среди постоянной экспозиции послевоенного искусства аналитическим путем реанимировали великую галлюцинацию соцреализма.

В соответствии с пушкинской цитатой, которую Макаревич с Елагиной взяли эпиграфом к проекту, они пытаются как труп разъять чуждую им советскую живопись. Их беспокоит, что ум зрителя, полный наносной чепухи, не может смотреть на картину как на объект вне контекста истории искусств. Так как притушить эманацию картины невозможно, даже уничтожив ее, есть единственный способ — обнажить механизм ее производства. И вот в витринах зала «Правда жизни» они размещают художественный реквизит, которым полны все учебные мастерские на свете: всякие штучки, баночки, фигурки, эмалированные чайники, какие пришлось рисовать всем художникам без исключений, реквизит собственных проектов, подперченный каббалистической аббревиатурой УНОК. Это такой колониализм с обратным знаком: леопарды врываются в пустой алтарь, и авангардист тащит в музей праматерию искусства, чтобы картина заговорила. И то, что невозможно у модерниста Мамлеева, все-таки происходит! Картины, освобожденные от наших заведомо ложных представлений, вспыхивают, в полный голос заводят эйфорическую речь о счастье и подхватывают нас в свой галлюцинаторный поток.

Мы вновь смотрим на них изнутри утопии, и они раскрывают свой истинный облик. «Два вождя после дождя» — возвышенное визионерство. «Незабываемая встреча» — эйфорический глюк в оргиастических тонах. «Стакан молока» Коржева — самая очищенная, мистическая галлюцинация. И в завершение тихая мажорная оркестровка пластовского «Сенокоса». Лето 1945-го, да, не все вернулись, но заседание продолжается!

«Интервенция» Елены Елагиной и Игоря Макаревича в утопию классического советского искусства свершилась. Безусловный опыт авторов в анализе галлюцинаций позволил практически безболезненно внедрить в музейную экспозицию объекты, принадлежащие совершенно другой, параллельной мифологии. Попутно удалось решить три разноплановых задачи. Первое: в очередной раз убедительно показать вторичную функцию концептуализма по отношению к собственно визуальному искусству. Второе: оживить галлюцинаторное измерение соцреализма. Третье и самое главное: напомнить, что в нашу геологическую эпоху конец утопии (а вместе с ней и искусства) — лишь соблазнительная интеллектуальная спекуляция. Ремиссия нам только снится.

1

1 И. Макаревич и Е. Елагина. Фото предоставлено художниками

«Макаревич — Елагина: Анализ искусства». Государственная Третьяковская галерея. 17 апреля — 31 июля 2015 года

2

2 Эскиз инсталляции «Атрибуты искусства». 2015. Бумага, цветная тушь, перо, акварель

Пушкин без Пушкина

1

1 Сцена из спектакля «Сказки Пушкина». Режиссер Роберт Уилсон. Государственный Театр Наций. © Фото Lucie Jansch

Ирина Решетникова

На сегодняшний день, спектакль/попурри «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона (Государственный Театр Наций), несомненно, самый странный, самый экстравагантный, самый зашифрованный и самый захватывающий спектакль в Москве. Это событие в современном политическом контексте неожиданно приобрело привкус вызова, хотя как раз об этой экстраординарной стороне дела постановщик не думал, он решал, как восстановить правильный театр в столице «неправильной театральности», о чем он прямо высказался в ряде коротких, но бескомпромиссных интервью. В общих чертах суть того, что говорит Уилсон, это его нелюбовь к реалистическому и психологическому театру. Такой тип театра ложен по самой сути. Сцена — это исключительно условное пространство и только с нарочитой условностью...

Одним словом, Роберт Уилсон поставил задачу вычитания психологической неправильности из русской манеры существовать на сцене... Для своей цели режиссер выбрал А.С. Пушкина: четыре знаменитых сказки и одну малоизвестную: о царе Салтане, о рыбаке и рыбке, о попе и Балде, о Золотом петушке и о медведихе, которую Пушкин не стал дописывать, видимо, посчитав неудачной; к волшебству режиссер присовокупил кусочек поэзии из поэмы «Руслан и Людмила».

Режиссер — мастер визуальности, но такое чувство, что Р. Уилсон работал с закрытыми глазами. По формуле П. Пикассо художникам, как щеглам, надо выкалывать глаза, чтобы они лучше пели. Перемещение взгляда из мира сказочных, но все-таки узнаваемых реалий в царство иллюзии без малейшей натуральности и быта, в гротесковую визуальность без груза фольклора, в сновидения, абсурдистику, но при этом четкое пушкинское стихосложение пронизывают весь спектакль.

Черный и свечение белого стали цветовым лейтмотивом спектакля, блеск черных костюмов, облекающих тела персонажей, превращает их в кубы. Игра в солдатики? Ожившие на миг манекены? Мир светлого и темного визуально представлен как столкновение двух граней бытия, двух плоскостей — белой и черной, персонажи всегда в профиль, как в театре теней. Сказку играют в полной тьме (декорации и герои, как прорезные теневые фигуры), но как только глаз насыщается игрой силуэтов, вдруг включается свет (свет Эй Джей Вайссбард) и действие перемещается из плоскости в утрированную реальность и трехмерность. Свет для Р. Уилсона — это смысл, игра световая — валеры его настроения.

Акценты режиссера весьма неожиданны для российского зрителя — индивидуализм, доведенный до максимума. Все есть он. Вот и Пушкин оказывается лишь Петрушкой на руке мага.Недаром грим (Мануэла Халлиган) и костюм, и рыжий парик (костюмы и парики Юлия фон Лелива) Рассказчика (а это сам Пушкин — не сразу узнаешь Евгения Миронова!) отсылают к «Петрушке» И. Стравинского.

Так в своем экстравагантном духе Уилсон перебрасывает «фольклорный» тон Пушкина к парадигмам Дягилевских сезонов, русского авангарда, Малевича. Это настойчивое присутствие противоположных (и многомерность пушкинского мира, и авангардистский каркас, и волшебное встраивание в сценическую ткань ориентального духа...) онтологических основ придает действию дополнительное измерение.

Режиссер включает в действие череду «кинематографических» пауз, и делает это с вызовом, манерно и нарочито: краткие «фотографические стоп-кадры» эффектных поз напоминают театральные снимки Дягилевских сезонов и выявляют полемически ироническое отношение режиссера к русскому фурору на Западе...

Контрапункты живописи, музыки и театра выстраивают спектакль в духе философского, но «кукольного» гротеска. Кукольность усиливает музыка американского дуэта «Cocorosie», и ирреальность мизансцен, лишенных всякой телесной натуральности. Словно нет ни земли, ни берега, ни корыта, нет Белки и Царевны Лебедь, но есть идея моря, есть образ крылатости...

Вначале графический дуб с окантовкой света подан как знак другой реальности. Так начинаются сны о сказках Пушкина, мы в зазеркалье Роберта Уилсона, здесь все на ощупь, все ненастоящее и потому истинное (сценография и реквизит Анник Лавалле-Бенни).

Рассказчик (Евгений Миронов) в гриме в духе Джонни Деппа из фантазий Тима Бертона, только чуть напоминающий бакенбардами Пушкина, сидит на суку, принимая парад всех персонажей. Этот хоровод карикатурных и прекрасных масок не может не ввергнуть в недоумение зрителя, привыкшего к книжной графике Ивана Билибина, Бориса Зворыкина, Владимира Панина, Бориса Дехтерева, Александра Куркина и других иллюстраторов. У них Пушкин предстает во всем величии сказочного реализма: царская снедь, роскошь парчи, узоры мороза, золотые маковки. Там Лукоморье, здесь процессия злых гротесков, кавалькада пародий, лики кикимор...

Но это по-пушкински, ведь он сам избегал всяких церемоний, написал пародию на Евангелие, был бесенком русской культуры. Вспомним его рисунки с их заостренностью, легкостью и небрежностью — такая чертовщинка мысли... И в спектакле свобода пушкинской графической линии сопрягается с силуэтами Уилсона.

Форма истинно пушкинская, как черным пером на полях рукописи, с культом ножек, лошадей, дамских головок. И мазки мрачного юмора. Так Кот ученый (Георгий Иобадзе), черный хвост которого светится лампочкой, появляясь из-за дерева неожиданно, оказывается белым игривым котярой.

«Там русский дух... там Русью пахнет!» — об этом синий люрекс моря ли, неба ли, красавица Лебедь с изогнутым крылом а-ля модерн (привет Врубелю), движения персонажей, как у петрушечных кукол.

Описание того, что происходит на сцене, не есть признак анализа, но зрелище Уилсона нужно пересказывать с той же дотошностью, с какой он акцентирует все эти жесты, позы и гримаски — особая красота подробностей.

«Сказка о рыбаке и рыбке». Стилизованная хижина с лестницей, разбитое корыто, маски лиц, как в античном театре. Звучит: «Жил старик со своею старухой / У самого синего моря...», а вдали крошечная лодка, как бумажный кораблик. Все понарошку, подчеркивает режиссер: рыбак с веслом, чайка на ниточке, явление Золотой Рыбки (Елена Николаева) с синей чешуей. Старуха (Татьяна Щанкина) с прической «волосы дыбом», «чертик» Пушкин сидит, курит электронную сигару. И еще — фирменный знак спектакля — высунутый язык.

Нарочитость подчеркнута музыкой, словно действие происходит в музыкальной шкатулке, театральность в духе Андерсена и кукольных игр Гофмана: гаснет свет, и подаренный старухе замок складывается, как в детской книжке. Изумленная старуха беспомощно развела руками над разбитым корытом, рыбак в позе простака, море светится серебром.Сказка кончилась, но рассказ Петрушки-Пушкина продолжается.

«Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне-Лебеди». Вновь черный фон, условно очерченная стена окошком в уголке, колоритные маски-шоу — Бабариха (Ольга Лапшина) и три сестрицы (Марианна Шульц, Наталья Павленкова и Анна Галинова) с веретеном, ложкой и сковородкой, лукавыми знаками ада, только у третьей, хорошей сестрицы цветок в руках. Во всем дух перепляса, но в траурной упаковке гравюрная «впечатанность» в белый фон фигур в черных богатых нарядах. Черный, графитовый, темно-серый и в тон графике: механическая музыка на этом фоне — позы, жесты, как на пружинах.

Роскошь Гвидонова островка царства Салтана сведены к набору символов: деревце с пышной кроной, которая становится малиновой, зеленеет трава; проезжает на красном автомобиле Пушкин; персонажи выстраиваются друг за другом, как в сказке за репкой, визуальная россыпь нескончаема... Актерская игра уподоблена хороводу механических марионеток, которые нужны для озвучивания текста. Есть в этом что-то от безобразной красоты картин Фрэнсиса Бэкона, где безобразие исполнено привлекательности...

В *«Сказке о медведихе»* аллея графических деревцев уходит в даль перспективы, танцуют медведи, как в цирке, лохматый человек с рогатиной кажется анимационным: он протыкает медведиху, и трое медвежат в трауре покидают сцену. Медвежата весьма больших размеров, и их не жаль. В этой сказке действие подается в духе «черного юмора», абсурда, пародии на клише

русской сказочности, как добродушное подтрунивание мэтра над нашей уважительностью к наследию, беззлобное вышучивание российской помешанности на авторитете.

«Сказка о попе и о работнике его Балде». На авансцене под музыку, как на ярмарке с дудками и свистками, пританцовывает Поп (Михаил Попов), за ним Рассказчик и Попадья (Ольга Лапшина), Балда (Александр Новин), показывающий язык. Любопытны декорации: башня Кижей наклонена, как Пизанская, крест наверху светится неоновым светом; вокруг коромысло с ведрами, поленница дров, стог сена, у которого храпит Балда, грабли, плуг. Режиссер словно видит угрозы русского бунта, уж очень его танцующий с косой Балда похож на некоего «пролетарского» силача из «Победы над солнцем» и одновременно на крестьянина с полотен Малевича.

И в этом, и в суете чертенят нет никакого пушкинского смеха: шепот Балды громоподобен, вместо чертят парочка демонологических персонажей с острыми ушами в черных рубахах с белыми мужскими галстуками, лошадь, которую собираются пронести вокруг моря, превращена в разновидность кентавра.

«Сказка о золотом петушке». Стилизованный дворец, как из детского деревянного конструктора. Рассказчик шаловливо оседлал его стену, болтает ногой, царь Дадон (Марианна Шульц) весь в белом, будто персонаж Молоко из пьесы Метерлинка, показывает язык; два воина с мечами возлежат в позах античных фигур на фризе Парфенона, а Мудрец (Александр Строев) похож на ассирийского жреца с рельефов и одновременно на отшельника в белом... Финал спектакля как кода — на вещем дубе опять сидит Рассказчик, а все герои, как в «Свадебном танце» Питера Брейгеля Старшего, движутся беспорядочным хороводом.

Звучит пушкинская элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», строки, что будет «равнодушная природа / красою вечною сиять», а далее фрагмент из середины элегии: «Тебе я место уступаю: / Мне время тлеть, тебе цвести...»

Нужно признаться, что «встреча» пушкинской поэзии (драматург проекта Роман Должанский) с визионерством режиссера дает противоречивый результат, который приводит в восторг профессионалов и в недоумение неподготовленную часть публики. Выбор А.С. Пушкина для покушения на реализм, на то, что у нас считается матрицей русской ментальности, усиливает режиссерский вызов.

Мало того, для изощренных галлюцинаций Уилсон использует и легендарный черный квадрат Малевича, из которого режиссер, как рыночный фокусник ножницами, нарезал черные силуэты, профили, карикатуры в духе Калло, в стиле комедии дель арте, в манере пушкинских рисунков. Но и этих перверсий с графикой черного квадрата режиссеру не хватило, в спектакле можно увидеть и силуэтные реплики из фильма Эйзенштейна об Иване Грозном (принцип «видеть все в профиль» отчасти отсюда), заметны жесты и мимика из клоунады немого кино, пассажи из *Laterna magika*... Перечень можно продолжить.

Эта маниакальная игра с черными квадратиками и ножницами напоминает и о фильме великого визионера киноискусства Тима Бертона о демоническом парикмахере. Стихию усиливает утрированная манера героев, разговаривающих между собой «на котурнах», их тела режиссер успел за репетиционный срок превратить в заводных солдатиков, в игрушки типа Лего, лишив актеров всех опор нашего традиционного театра. Но в этом негативе все головоломки, ужимки, прыжки, гримасы уместны и великолепно смотрятся...

Однако при всех концептуальных построениях визуальной сюиты Уилсона, и Пушкин, и Малевич оказали тотальное сопротивление натиску гениального режиссера. Такой радикальный сдвиг разрушил природу пушкинской стихии, сказка о рыбаке и рыбке превратилась, как говорит сам режиссер, в притчу, в философскую апорию, в апологию тщетности бытия. Повествование Уилсона лишено русской привязки и принадлежит европейскому фольклору. Казалось бы, с черным квадратом не должно быть проблем, ведь он отрицает всю предыдущую фигуративность, психологизм и литературность мировой живописи. Малевич тоже, как и персонажи Уилсона, показывает язык всему, и этот посыл сродни замыслу американского авангардиста построить театр на котурнах, в масках, без капли «станиславщины». Однако играть с отрицанием отрицания не всегда выходит: чернота ничто у Малевича принципиально не имеет содержания, не трактуется и не прочитывается. И это важно. Не случайно все игры с черным квадратом порождают только квадраты и квадратики.

Спектаклю Роберта Уилсона не досталось пушкинского юмора, не хватило лукавой искорки смеха. Но такие размышления, как послевкусие от удивительного зрелища.

———————————————————

2

2 Сцена из спектакля «Сказки Пушкина». Режиссер Роберт Уилсон. Государственный Театр Наций.
© Фото Lucie Jansch

M A R S

10 МЕДИА-ХУДОЖНИКОВ ИЗ ФРАНЦИИ И РОССИИ

МАРС ЦЕНТР

ВЫСТАВКА ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

MARSGALLERYMOSCOW
MARS_GALLERY
CENTER_MARS

CENTERMARS.COM

5

СИНГУЛЯРНОСТЬ

26 ИЮН – 15 СЕН 2015

ЕЖЕДНЕВНО КРОМЕ ПН, 12:00-22:00

ПУШКАРЕВ ПЕР. 5

NONOTAK
JOANIE LEMERCIER
(ДЖОНИ ЛЕМЕРСЬЕ)
GUILLAUME MARMIN
(ГИЙОМ МАРМАН)
MARSLAB
CYBER TIGER
STAIN
ARKTK BERKUT

ИЗМЕРЕНИЕ

#5ИЗМЕРЕНИЕ #СИНГУЛЯРНОСТЬ #CENTERMARS

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Interview

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР

МОСКВА 92.0 FM

телеканал Москва 24

КУЛЬТУРА

bein

ДИАЛОГ ИСКУССТВА

Сергей Хачатуров

Понятие «Borderlands» многоуровневое и полифоничное. Оно предполагает сопряжение и разъятие различных областей человеческой жизни. Оно драматичное и обнадеживающее одновременно. Границы и территории, которые «Borderlands» разделяют и объединяют, относятся не только к географии. Мы имели в виду различные аспекты нашего бытия: политику, искусство, этику и эстетику. В современном мире автономное существование территории искусства — анахронизм. Самое интересное происходит в интеграции различных сфер человеческой культуры, в этом драматичном, подчас травматичном переживании границ. Такое многоуровневое понимание, восприятие культурного пространства неожиданно и по-иному высвечивает сложность тех тем жизни, которые при двухмерном изображении кажутся слишком понятными и поддающимися легкой оценке.

В проекте «Borderlands» участвуют художники России и Украины. Индивидуально понимая тему, они тем не менее обращаются к травме пограничья жизни. Травма пограничья обусловлена процессами в контексте политической, социальной действительности двух стран. Никто из художников не желает брать на себя миссию судьи и прокурора. В данном случае пограничье предполагает и амбивалентность, стало быть, приглашает зрителя самостоятельно выстраивать сложные смысловые цепочки.

Все участники проекта важны нам по причине уникального понимания необходимости решений сложных интеллектуальных задач с перфекционизмом их визуального, пластического воплощения. Признанный в мире украинский мастер Жанна Кадырова представляет из старых кирпичей карту Украины, от которой отломлен кусок. Складывается геополитический ребус, отсылающий к теме обломков империи и ассоциирующийся с неведомым зверем. Одна сторона карты из обожженного кирпича, другая — поклеена обоями. Так обозначается еще одна граница: уют и хаос.

В работе «Без названия» Жанна Кадырова формулирует две проблемы. Первая — реакция на трагические политические реалии сегодняшней жизни ее родины. Вторая — возрождение монументального языка пластического мышления, которое было во многом дискредитировано за последние десятилетия. В плане бескомпромиссности критического месседжа собеседником Кадыровой, конечно, является Ханс Хааке, великий ниспровергатель политических и институциональных догм, крушитель пропагандистских схем, зомбирующих сознание. В плане обращения к монументальному языку Жанна Кадырова наследует не только формотворчество русского авангарда, но и ведет диалог (возможно, полемику) с такими авторитетнейшими мастерами, как Клас Ольденбург, Франц Вест, Адриан Вильяр-Рохас, Рэйчел Уайтред.

Толкование понятия «географическая граница» в гротескном пластическом осмыслении Жанны Кадыровой помогает обратиться к тем ироническим границам интерпретаций социально-политических реалий, что предпринимают мастера краснодарской группы ЗИП. В своем проекте «Spring Fashion» они сопрягают различные эстетические коды, обращаясь к стилю авангардной одежды конструктивистов 1920-х, к культуре комиксов, к стилю жизни свободолюбивых хиппи. Для них пограничная территория — это скорее всего территория иного, трудно интегрирующегося в диктат заданного формата. ЗИПы предлагают зрителю убедиться в этом, примерив на себя костюмы «иных» и поучаствовав в изобразительном тесте о возможности выбора в современных реалиях. Проект «Весенняя мода» интересен как пример интерактивного искусства, непременно требующего участия зрителя, вовлекающего его в игровой, театрализованный контекст. Костюмы, выражающие протестный жест в радикально миролюбивом, непротестном качестве, без сомнения, обращают нас к экспериментам русских авангардистов, к костюмам из оперы «Победа над солнцем» Малевича, к прозодежде конструктивистов Александра Родченко, Варвары Степановой. А озорная игра с посетителем в форме разгадывания загадок-тестов *Brain-Twister* — это, конечно, иной театр абсурда. Он приближен к нашему времени. Он саркастичнее и трагичнее вследствие своей актуальности. И тут уместно вспомнить акции группы «Флюксус», шарады и головоломки, заведомо не решаемые, которые бытуют в практиках концептуализма.

Тему свободы от диктатуры формата, в том числе и зрительного, тему пограничья зрения и творческой активности «осязающего глаза» поддерживает проект «Without Dictatorship of the Gaze» лауреата премии *World Press Photo* (2014) Никиты Шохова. Репортажная фотография воспринимается сегодня как однин из самых манипулятивных по своей природе видов визуального творчества. Никита Шохов деконструирует тотальность навязываемого миру взгляда фотографа, делает границы его реальности и фиктивности зыбкими, тем самым переадресует ответственность за *borderland* на зрителя.

Художник провел уникальный эксперимент: статичное изображение смоделировал динамичным способом. Он снимал манифестации и демонстрации на улицах Москвы с помощью сканера, который в фотокамере последовательно фиксировал сцены, двигаясь в аппарате в течение 40 секунд. То, что было статичным в этот момент, осталось статичным в кадре. Динамичное сканировалось брутальной клокочущей энергетической массой. Такой эксперимент, ставящий под сомнение манипулятивные качества фотоснимка, вписывается в глубочайшую культурную традицию. Пограничье монтажных стыков кино и фотообразов отсылает к великой традиции преображения реальности в фильмах Сергея Эйзенштейна. Визуальные возможности измерения глубины и динамики пространства, предметов, открытие для них новых измерений обращает нас к традиции оп-арта и Виктора Вазарели. Наконец, новый экспрессионизм изображения становится собеседником пластических экспериментов Герхарда Рихтера, видеоинсталляций Нам Джун Пайка, художников информель и ар брют Жана Дюбуффе.

Лауреат премии Кандинского (2013), финалист премии «Инновация» (2014) независимый режиссер Евгений Гранильщиков актуализирует понятие *borderland* применительно к процессу создания фильма, его сюжету и месседжу. Подобно Шохову он пытается ниспровергнуть диктатуру «форматного» фильма с его презумпцией режиссерской правды, высокими бюджетами и традиционной сюжетной канвой. Свой фильм «Похороны Курбе» Гранильщиков снял на мобильный телефон, без бюджета и профессиональных актеров. Визуальные планы встраиваются друг в друга, сплетаясь в тончайшее кружево и иллюстрируя хрупкость времени, которое в эпоху тотальной медиальности перестало быть линейным. Оно улавливается сразу и камерой телефона, и экраном компьютера, и эсэмэс, и видом из окна мчащегося поезда. И в данном случае пограничье — удачная метафора современного творческого процесса в принципе.

В этой работе художник представил точное понимание и новые возможности интерпретации киножанра «дневник художника», традиции которого заданы творчеством таких легендарных режиссеров авангардного кино, как Йонас Мекас. Примем во внимание сущностные качества стиля Евгения Гранильщикова: любовь к нелинейному монтажу, к визуальным и смысловым помехам, избегание прямой речи, максимальное доверие к творческим возможностям зрителя стать собеседником и автором интрасубъективных монтажных стыков киноповествования. Эти качества заряжены поэтикой великих экспериментаторов кино, таких как Годар и Мигель Гомес. Одновременно они точно вписывают художника в поколение новых мастеров, работающих на стыке кино и видеоарта. Достаточно вспомнить финалистов британской премии Тернера-2014: *Дункана Кемпбелла, Джеймса Ричардсона и Триш Вонну-Мичел*.

Все художники, участвующие в проекте «Borderlands», очень разные. У них разные метод и средства выражения. Однако в данном проекте нам было важно показать их единой командой. Благодаря выбранной теме возникло желание создать нечто вроде цельного рассказа, в котором разные смыслы взаимоотражаются и поддерживают друг друга.

———————————————————

1

1 Жанна Кадырова. Без названия. 2014. Кирпичная стена, обои
2 Группировка ZIP. Spring Fashion, 2015. Текстиль, смешанная техника
Brain-twister, разговорник, 2015. Тираж брошюр

Borderlands

«Borderlands»
(куратор Сергей Хачатуров).
20 марта – 16 мая 2015 года
Галерея «Grad», Лондон

2

Никита Алексеев

Эйдосы грядущего

Когда великий коллекционер русского авангарда Георгий Костаки (1913–1990) был вынужден в 1978 году покинуть СССР, он грек, родившийся в Москве и считавший Россию своей родиной, подарил большую и лучшую часть своего феноменального собрания ГТГ. Отбор происходил с участием музейных экспертов, уже тогда понимавших ценность произведений Малевича, Татлина и Филонова. Но, например, от работ Александра Родченко Третьяковка отмахивалась: «Родченко не художник. Он фотограф». Не захотели советские эксперты принять и многие произведения Чашника, Клюна, Поповой, Розановой, Удальцовой, не говоря уж о казавшихся в те времена совершенно второстепенными Клименте Редько и Соломоне Никритине.
То, что попало в ГТГ от Костаки, стало золотым фондом музея, но хранилось в запасниках, время от времени представлялось на международных выставках, а доступным широкой публике стало только после перестройки. С собой в Грецию Костаки увез 1275 единиц хранения (живопись, графика, скульптуры и объекты), а также свой драгоценный архив. В 1998 году все это было передано в Музей современного искусства в Салониках, а в 2000-м куплено правительством Греции у наследников коллекционера. И по сути, эта коллекция — самое полное и представительное собрание русского авангарда вне России.

Как следует из названия, выставка в ГМСИ в Салониках приурочена к столетию «Черного квадрата» (1915). Кроме того, она напоминает и о «Последней футуристической выставке 0,10», состоявшейся в Санкт-Петербурге в декабре 1915-го. Она декларировала исчерпанность русского футуризма, и там были впервые показаны супрематические произведения Малевича. Эта эпохальная выставка отчасти (полностью это сделать невозможно) сейчас реконструирована в Салониках. Что же касается «учеников Малевича», то художники, чьи работы представлены на выставке, действительно находились под меньшим или большим влиянием автора «Черного квадрата». Но имеется там и реконструкция «Контррельефа» Татлина, соперника и врага Малевича, также показанного на «0,10» и вызвавшего не менее бурную реакцию, чем супрематические работы Казимира Севериновича.

Выставка в Салониках великолепна по разнообразию, качеству и информативности показанного на ней. Хронологически она охватывает период с 1904 года до середины 1930-х, то есть от зарождения нового искусства в России до его полунасильственной кончины.

Начать следует с пейзажного этюда Малевича (1904). Это ничем не примечательная постимпрессионистическая живопись, какой тогда было много, и ничто, казалось бы, не предвещает, что через десять лет художник создаст произведения, перевернувшие привычное понимание искусства. Но на первом плане этого пейзажика на заборе сушатся разноцветные квадратные подушки. Смотришь на них и задумываешься: а не являются ли эти пухлые подушки прототипами монохромных супрематических фигур? За десять лет они прохудились, ветер выдул из них пух и перья, и распластанные наволочки преобразились в отвлеченные геометрические фигуры. Закончить же придется его же рисунком конца 1920-х — начала 1930-х годов: два схематических мужика несут, будто носилки с песком на строительстве Беломорканала, скошенный черный квадрат с приделанными к нему ручками. Названия у него нет, но «Похороны Черного квадрата» очень бы подошло.

А между подушками в идиллическом сельском пейзаже и носилками, которые тащат в безвоздушном пространстве ГУЛАГа раскулаченные крестьяне, много всего прекрасного, познавательного и дающего возможность под иным углом взглянуть на генезис и развитие отечественного искусства первой трети прошлого века. Иван Клюн, «Семья» (1911), робкий и запоздалый символизм, и тут же его композиция 1919–1920 годов: белый квадратный холст, на нем два круга, зеленый побольше, красный поменьше, и все. Ни сюжета, ни возможности интерпретации, только чистая форма. Но идешь по выставке и видишь еще одну работу Клюна, акварель «Гурзуф» (1923). Привычная «тихая графика» 1920-х, пляж, прибрежные скалы, ребенок плещется в море, за ним присматривает мама. Однако на голове у нее цилиндрическая шляпка, раскрашенная в «супрематические» разноцветные полоски, а вдоль черты прибоя тянется в бесконечность непонятная красная полоса. Тут на ум неизбежно приходит творчество Эрика Булатова (он был знаком с Костаки, но все же вряд ли видел эту работу Клюна), а то и соц-арт Комара и Меламида. А по соседству нежнейший коллаж Розановой 1916 года с бледно-зеленой рыбкой, напоминающий о последних работах Матисса.

Ходить по этой выставке жестко построенными прямыми маршрутами невозможно, как и вряд ли возможно понять рождение, жизнь и смерть русского авангарда и то, как он подействовал на дальнейшее развитие искусства, при помощи жестких рациональных схем, будь то теория Бориса Гройса, что авангард органически переродился в социалистический реализм, или идея о том, что его попросту придушил сталинский режим. Все куда сложнее. Все ветвится, то идет по кругу, то упирается в тупик, то летит стрелой в небо.

«Композиция 117» Родченко (1919) — разноцветные горошины хаотически разбросаны по черному фону — вполне могла бы появиться на выставках движения «Флюксус» в 1960-е годы. Но какая связь с конструктивизмом и ЛЕФом, одним из главных представителей которого Родченко стал вскоре? А она должна быть. Рядом с этим удивительным произведением Родченко висит «Супрематизм» Климента Редько (1921) — черный монохром, где геометрические плоскости закрашены черной краской разной фактуры и слегка разных оттенков. До «черной живописи» Рейнхарда и Сулажа еще лет двадцать, отечественный приоритет налицо, но ведь Редько скоро начал заниматься живописью, имеющей очень косвенное отношение к такому беспрецедентному радикализму! Идем дальше в поисках ответов на вопросы. Вот «Конструкция» Густава Клуциса (1921–1922), в основе которой Hackenkreuz, причем скошенный, каким он был в первые годы существования нацистской партии в Германии. Клуциса, латышского стрелка и ортодоксальнейшего коммуниста, в 1930-е расстреляли как немецкого шпиона, тут и задумаешься... А рядом монументальный, очень суггестивный «Супрематический крест» Ильи Чашника (1923). Его учитель Малевич, как известно, «Черный квадрат» считал образом истины, эйдосом грядущего. С этим вряд ли стоит соглашаться, но произведение Чашника вполне мыслимо в алтарной апсиде храма в период торжества иконоборчества.

Вернемся к квадратам. Вот «Черный прямоугольник» Малевича (1915). Видимо, это квадрат, который мучительно раздирают внутренние противоречия, и он растянулся в поисках точек «альфа» и «омега» (интересно, что исследователи из салоникского музея недавно обнаружили: под живописью 1915 года находится фрагмент ранней композиции Малевича «Война». А вот «Черные квадраты» Никритина (1920-е). Это вовсе не квадраты, а вертикальные прямоугольники, и к тому же на одном из них во вселенской тьме болтается какая-то мертвенно-белая объемная форма: не то лекарство, не то капсула, в которой космонавтам надо наконец спуститься на Землю. Тут квадрат, похоже, тянется от поверхности Земли в открытый космос.

Вопросов остается больше, чем ответов. И кроме того, что на выставке в Салониках представлены великолепные произведения, ее важнейшее достоинство как раз в том, что она дает редкую возможность для размышлений о сходящихся и расходящихся тропинках в аде-рае русского авангарда.

———————————————

«Казимир Малевич и его ученики. Через сто лет после «Черного квадрата». Салоники, Государственный музей современного искусства. 19 мая—10 октября 2015 года (в рамках 5-й Биеннале современного искусства в Салониках)

Любовь Попова. Живописная архитектоника. 1918-1919 © Государственный музей современного искусства – коллекция Костаки, Салоники

Кира Сапгир

В 1865 году, возвращаясь из Мадрида, Мане спросил Бодлера, почему вообще люди берутся писать картины, ведь рядом с Веласкесом, «величайшим из всех существовавших когда-либо художников», все остальные кажутся «мошенниками и притворщиками».

Сейчас 51 работа Диего Веласкеса (1599–1660) представлена в поистине королевской ретроспективе, на которую в мире, пожалуй, способен один лишь Большой дворец с его размахом и разлетом.

Ретроспектива Веласкеса была организована объединенными силами национальных музеев Франции при сотрудничестве с венским Музеем истории искусств и, конечно же, музеем Прадо, где хранится половина всех картин великого андалузца. По сути, эта выставка — своего рода шедевр дипломатии французских кураторов во главе с Гийомом Киентцем, главным хранителем отдела живописи в Лувре, обладающем всего лишь одним полотном Веласкеса.

Переговоры длились три года. Наконец в первые недели марта в бронемашинах, в противопожарных и противоударных контейнерах, в окружении бдительной стражи в Гран-пале со всей Европы и из-за океана начали поступать шедевры — чуть более половины всего написанного на протяжении всей жизни гением золотого века испанской живописи.

Для выставочной афиши выбрана «Инфанта Маргарита Тереза в голубом платье», предоставленная венским Музеем истории искусств. Однако, как ни прискорбно, на парижской ретроспективе отсутствовали «Менины», где розовой жемчужиной светится инфанта — принцесса Маргарита. Все из-за правила, установленного руководством музея Прадо, отстаивающего соблюдение железного (а на самом деле золотого) принципа: из 49 «своих» Веласкесов «за ворота» выпускать не более семи зараз.

По той же причине на выставке почти не встретишь бодегонов (от исп. *bodegon* — трактир) — жанровых зарисовок из жизни простонародья в трущобах Севильи, города, где родился Диего Великий в июне 1599-го.

Не смог получить в нужном количестве Гранд-пале и грандиозных карликов и шутов, живых игрушек, которых с невинной жестокостью мучили малолетние отпрыски Филиппа Четвертого.

Зато ретроспективу осчастливили присутствием два эмблематичных шедевра: «Папа Иннокентий X» из римской галереи Дориа — Памфили и «Венера с зеркалом», предоставленная Лондонской национальной галереей. И ради этих двух полотен стоит не просто прийти на выставку, а вообще приехать в Париж.

...Вопреки коллективному мифу гении ниоткуда не появляются. И гений Веласкеса был взращен в живописном ателье Франсиско Пачеко, верного адепта Рафаэля и Микеланджело и будущего тестя художника.

На картинах этого периода мерцание серого и розового, подаренное Веласкесу Тицианом и Веронезе. А на его севильских бодегонах танцуют сполохи Караваджо, с его смачной цветовой палитрой. Кажется, что от этих картин вздымается гул уличной брани и пения, запах дымных очагов севильских таверен — урочищ пьяниц, музыкантов, бродяг, попрошаек и плутов-пикарро.

Надо отдать должное «сценографам» нынешнего действа в Большом дворце. Оно подчинено не одному только «историческому» принципу. Публику ведет за собой безукоризненно выдержанный ритм — из зала в зал, из затемненного эркера в галерею, залитую светом.

Среди публики можно встретить персонажей, напоминающих персонажей гойевских «Каприччос». Согбенные старицы и старцы ковыляют по залам с клюками, выглядят привидениями ушедшей эпохи, чуждой новой реальности, но это лишь на первый взгляд. Ибо портреты Веласкеса останавливают время.

Воистину севильский уроженец умел читать мысли тех, кого изображал. Его вельможи, гранды, принцессы, уродцы, мадонны — обычно вполоборота, но непременно глаза в глаза — словно видят тебя насквозь. И ты не смеешь оторвать от них взгляда, ибо такова несгибаемая воля смотрящего. Эти непостижимые глаза неотрывно следят, повсюду следуют за тобой, гипнотизируют. Попробуй отвернись! Затылком почувствуешь, как цепкий взгляд царапнет тебя, ухватит за воротник, словно попавшегося воришку.

Фон портретов нарочито нейтрален. Этот фон, по выражению страстного поклонника Веласкеса (*afficionado*) Мане, «уплывает за изображенной фигурой, чтобы был виден воздух, окружающий его». И конечно же, из всех великолепных портретов, представленных в Большом дворце, самый грандиозный — «Папа Иннокентий X».

С полотна смотрит человек из плоти и крови, сочетающий в себе своенравие, острый ум и громадное властолюбие. А его взгляд, невзирая на покойную позу, беспощаден, холоден, жесток — давящий взгляд властелина мира, несущий пастве коварство вместо христианской любви.

Существует предание, будто, увидев свой портрет, папа Иннокентий вскричал: «Troppo vero!» («Слишком правдиво!»).

Рисуя сильных мира сего, Веласкес дал людям новое знание о природе власти: показал, насколько скоротечно и эфемерно могущество перед лицом вечности.

«Художник на службе государства» — Веласкес писал испанского суверена Филиппа Четвертого на протяжении 15 лет. Августейшую модель художник не щадил. Но король Филипп Четвертый к своему придворному живописцу проявил благородную терпимость.

Подобная толерантность удивительна лишь на первый взгляд. Могущественному королю ни к чему была напыщенная показуха (сродни современному фотошопу). Он словно говорит: зачем мне все это? Я — Габсбург! И все тут.

Напомним, что между королем и его придворным живописцем существовала не дружба, конечно, но определенная близость. То были человеческие отношения. И когда Веласкес несколько лет находился в Риме, Филипп неоднократно пытался его отозвать, просил вернуться.

Переходя в Большом дворце от портрета к портрету, интересно наблюдать, как меняется король. В начале царствования монарх появляется на коне, в доспехах полководца, в ярком свечении солнечного утра. В последующих изображениях он постепенно движется к полудню и далее к закату. И в конце жизни на нас с картины меланхолично смотрит монарх утомленный, измученный, но по-прежнему полный сакрального величия.

В свой облик без тщеты и мишуры Филипп вглядывался бестрепетно. Он король, помазанник Божий с великой миссией. И такие же носители божественной миссии — дети монарха.

Эти царственные дети у Веласкеса неописуемо трогательны. Такова «Инфанта Маргарита Тереза в голубом платье». Восьмилетняя Маргарита — бледная маленькая и ужасно серьезная девочка — внимательно изучает смотрящего на нее. С какой важностью демонстрирует она фрейлинам «взрослую» одежду — пышный кринолин-броню, в который беспощадно затянуто беспомощное детское тельце.

На картине это платье — само по себе шедевр в шедевре: «Платье на ней было синее, атласное, с тяжелым серебряным шитьем на юбке, а туго затянутый корсаж весь был расшит мелким жемчугом. Из ее платья, когда она шла, выглядывали крохотные туфельки с пышными розовыми бантами», — описывает сказочную принцессу Оскар Уайльд.

В 1629 году Веласкес вновь отправляется в Рим. Там он пишет картины на библейские и мифологические сюжеты под явным влиянием итальянского барокко. Но его «Окровавленный плащ Иосифа», «Аполлон в кузнице Вулкана» кажутся сейчас чересчур дидактичными. При этом налицо забавная деталь: на обоих полотнах те же натурщики.

После возвращения в Мадрид Веласкес продолжает писать в стиле барокко, но в сочетании с жесткой, даже натуралистической манерой. И воплощением самой сущности барочного портрета выглядит его «Инфант Балтазар Карлос на пони». Подобно полководцу в миниатюре шестилетний всадник твердой ручонкой сдерживает горячего скакуна. Золотисто-голубой костюм Балтазара с розовой лентой на груди выполнен густым и рельефным импасто, а дымчатый ландшафт выписан полупрозрачными красками. Увы, маленький принц, гордость и надежда всей нации, угас в возрасте 16 лет. И лик бедняжки-царевича, помещенный в самом центре экспозиции, смотрится иконой.

Ретроспектива Веласкеса в Большом дворце по замыслу устроителей вмещает и настоящий храм-альков, сооруженный во славу «Венеры с зеркалом».

Troppo vero!

1 Диего Веласкес. Портрет дона Пабло де Вальядолид. Холст, масло. 1635. Национальный музей Прадо, Мадрид

1

1 Диего Веласкес. Портрет дона Пабло де Вальядолид. 1635. Холст, масло. Национальный музей Прадо, Мадрид

Король живописцев, живописец королей — Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес впервые в истории воцарился в парижском Большом дворце. 25 марта – 16 июля 2015 года

2 3

4

5

2 Диего Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. 1650. Холст, масло. Галерея Дорио-Памфили, Рим
3 Демокрит. 1627. Холст, масло. Руан. Музей изящных искусств
4 Св. Фома. 1619–1620. Холст, масло. Музей изящных искусств, Орлеан
5 Портрет инфанта Балтазара-Карлоса на пони. 1634–1635. Холст, масло. Национальный музей Прадо, Мадрид

6 Диего Веласкес. Предполагаемый автопортрет. 1644–1654. Холст, масло. Галерея Уфицци, Флоренция
7 Портрет инфанты Маргариты в голубом платье. Ок. 1659. Холст, масло. Венский государственный музей истории искусств
8 Венера перед зеркалом. Ок. 1648–1651. Холст, масло. Лондонская национальная галерея

В полукруглом зале-святилище полумрак. Свет сконцентрирован на единственной картине. Там, на ложе черно-белого атласа, возлежит, отвернувшись от мира, женщина с телом совершенной красоты. У богини любви нет лица, вернее, оно неясно проступает в зеркале, которое держит перед ней Купидон... Дразнящая тайна, строгий колорит делают Венеру Веласкеса более чувственной, чем тициановская.

Богине без лица позировала модель без имени. Вернее, имя модели пытались узнать на протяжении столетий. Но и сегодня инкогнито не раскрыть. Хотя нет шедевра, который не таил бы загадки, оставляющей в раздумье толпы исследователей.

В инквизиторской Испании изображение обнаженной натуры грозило художнику многими неприятностями, вплоть до отлучения от церкви. Но если церковь не решилась тронуть творение гения, то в «просвещенном» XX веке на Венеру напала с ножом фурия — суфражистка Мэри Ричардсон.

Веласкес умер в 1660 году. А после его смерти процесс увядания испанской ветви Габсбургов запечатлевали последователи. В числе этих «Веласкеньос» — Хуан Батиста Мартинес дель Масо и, главное, виртуоз Карреньо де Миранда. В манере, унаследованной от мэтра, изображают они вдову Филиппа и их младшего сына, болезненного младенца Карла II. Этим работам последователей Веласкеса в Большом дворце отдана добрая треть всех помещений.

***

«Мой художник стал зеркалом нашей жизни», — сказал о Веласкесе Филипп IV.

И по словам поэта Рафаэля Альберти, «мимолетным прикосновением прозрачного крыла» Диего Веласкес превращает скоротечное в вечное, а частное во вселенское, обнажая потаенную суть человеческой души, будь то прелат или шут, карлик или король — Troppo vero!

6

7

8

[1]

Лекция Никиты Алексеева «Гностические ереси и современное искусство» была приурочена к выставке «Платоническая любовь. Овощи – фрукты», которая состоялась в рамках программы «Только бумага» в галерее «Пересветов переулок». Именно в этой галерее на рубеже 1980–1990-х проходили концептуальные выставки и перформансы Клуба авангардистов (КЛАВА), ставшие первыми публичными показами независимого искусства этого периода. Программа «Только бумага» была задумана XL-projects и галерей «Пересветов переулок», она рассчитана на несколько лет и включает в себя выставки рисунков художников разных поколений. В этом году будут представлены работы Дениса Салаутина, Бориса Матросова, Светланы Шуваевой, Ильи Долгова, Юрия Альберта.

У меня нет степени доктора богословия, доктора философии, и более того, я неверующий. Но при этом совершенно согласен со средневековыми схоластами, которые утверждали, что теология — мать всех наук. Вопрос о Боге самый сложный из тех, что человек может себе поставить. Да и в любом случае, верующий ты или нет, размышлять о Боге — неплохая гимнастика для ума. А что касается ереси в гностических учениях современного искусства... Во-первых, я современным искусством занимаюсь почти всю жизнь и так толком и не понял, что это такое, кому оно современное, сколько времени современное, кто решает, в какой степени оно современное... А во-вторых, феномен современного искусства на протяжении последних ста лет рассматривали со всех возможных точек зрения, вплоть до математической лингвистики, философии языка, не говоря уже о психоанализе, всяких марксистских и прочих теорий. Но почему-то совершенно не заметили сходство современного искусства XX века с гностическими учениями.

Гностицизм родился на фундаменте философии Платона, учившего, что у каждой вещи, понятия, мысли есть абсолютно чистый божественный прототип — эйдос, и все, что мы видим, наблюдаем и чувствуем вокруг себя — падшие части эйдоса, которые стремятся к воссоединению, чтобы вернуться в свое первичное состояние. Гностицизм в разных своих проявлениях появился в удивительную эпоху — во времена эллинизма (приблизительно III век до н.э. — II век н.э.). Ее можно сравнить с XX веком. Говоря теперешними терминами, это время глобализации и мультикультурализма: после войн Александра Македонского в первый раз в истории человечества на небольшой территории бассейна Средиземного моря встретились ранее незнакомые культуры — греко-римское язычество и различные ближневосточные культы, вплоть до буддизма и индуизма. Тогда появились и христианство, и множество всевозможных синтетических гностических верований, от христианских до иудаистских, естественно каббала. Главное, что объединяет все эти гностические учения, — дуализм. Представление о том, что мир делится на истинный, светлый, божественный и падший, погрязший в грехе. Чтобы разобраться в этой проблеме, была разработана система эонов — от высшего эона кетер (в переводе на русский «венец, корона») до нижних. Система строится на трех вертикалях-столпах: путь праведника, путь ученого, путь аскета. Но в любом случае речь всегда идет о падении, распадении, распаде.

Есть три столпа современного искусства — Пит Мондриан, Казимир Малевич и Марсель Дюшан. Что касается Мондриана, его неопластицизм — это чистой воды неоплатоновская ересь. Он считал, что абсолютно все во Вселенной можно отобразить с помощью красочных плоскостей, трех цветов: красного, желтого, синего, разделенных по вертикали и горизонтали двумя «не цветами»: черным и белым. И верил в это настолько свято, что насмерть поругался со своим ближайшим соратником Тео ван Дуйсбургом, когда тот начал располагать прямые углы под наклоном, по диагонали. Правда, Мондриан тоже под конец жизни впал в ересь. Я имею в виду его знаменитое ромбовидное полотно «Буги-вуги», где, чтобы сохранить горизонтально-вертикальное членение изображения, надо повесить картину под углом. Что касается Малевича, известно, что он воспринимал черный квадрат, как абсолютный эйдос нового мира, нового совершенства. Но в какой-то момент испугался того, что придумал, и скосил на сантиметр угол квадрата. Косоватый «Черный квадрат» — это не случайность.

Далее казус Марселя Дюшана. Казалось бы, крайне рациональный художник, но я беру на себя смелость утверждать, что его знаменитый «Фонтан» и уж тем более велосипедное колесо на странной подставке — это, по сути, эйдосы писсуара и велосипедного колеса. Велосипедное колесо вызывает в памяти буддистское колесо перерождения. Хотя Дюшан никогда по поводу буддизма не рассуждал.

Даже таких вроде бы не имеющих отношения ни к чему религиозному художников, как Энди Уорхол, тоже можно заподозрить в гностицизме. Все эти его Мэрилин Монро, цветы и Элвисы Пресли — тоже воплощение погрязших эйдосов. Но самая любопытная в этом смысле одна из последних его работ, которую он сделал месяца за два до смерти, двойная тайная вечеря: большие репродукции «Тайной вечери» Леонардо, которые висят рядом, что, конечно, является абсолютным гностическим «богомильством».

Ну а если ближе к нашим дням и к России, то давайте посмотрим на творчество Кабакова, главного русского художника. По сути, герои его альбомов — несчастные страждущие души, которые оказались заброшены в трясину низших эйдосов и стремятся оттуда выбраться. Совсем буквальная иллюстрация — инсталляция «Человек, который улетел в космос».

Очень рациональный человек Борис Гройс придумал концепцию, которую потом назвал gesamtkunstwerk Stalin, из которой следует, что русский авангард, прежде всего Казимир Малевич, являлся прямым предшественником ждановского соцреализма и что цель соцреализма — это даже не создание отдельных идеальных произведений, а полный образ Сталина во всех проявлениях, во всех искусствах, во всех мыслях всего человечества. В этом плане соцреализм — абсолютно гностическое учение, потому

1. Никита Алексеев в мастерской. Фото: Светлана Гусарова

что он не о том, что есть, а о том что должно быть. И у нас до сих пор эта традиция очень сильна.

Вспомним группу «Коллективные действия», в деятельности которой я участвовал с самого начала. Канонические акции всегда проходили в плохое время года, зимой либо осенью, довольно далеко от Москвы на Киевогородском поле. Я думал — почему? Уверен, Андрей Монастырский, который являлся «мотором» коллективных действий, воспринимал Киевогородское поле как высший эон, очищенный от материальности, социальности, политики и всего прочего.

Вопрос, возможно ли негностическое искусство? Думаю, что да, просто у нас с этим трудно, поскольку у нас извечная логоцентрическая традиция...

Вопрос из зала. Как вы думаете, почему все же Мондриан к концу жизни изменил горизонтальные линии на диагональные, а Малевич поменял свою точку зрения?
Никита Алексеев. Мондриановская теория, при всем гностицизме, очень жесткая, так как он был лютеранином, его миросознание протестантское, поэтому, в отличие от Малевича, у которого были довольно хаотичны и мышление, и живопись, он пришел к абсолютно выверенной системе. В его картинах до миллиметра выверены все пропорции. А почему он под конец жизни сделал «Буги», очень странно, действительно. Я был очень удивлен, когда первый раз увидел оригинал на выставке в Германии. Раньше он все делал от руки кисточкой, а там проложен белый и черный пластиковый скотч, которого в Европе 1940-х годов точно не было, а в Америке он уже был. И он, приехав в Штаты, видимо, изумился такой новой технологии и ее использовал. Что касается Малевича, он же хаотичный художник, возможно, испугался собственной строгости.

Вопрос из зала. Вы связываете Уорхола и эйдос непосредственно с объектами, конкретными вещами. А разве не имеет значения, что это было время расцвета массовой культуры?
Никита Алексеев. Я не настаиваю на своем мнении, но думаю, что у Уорхола все гораздо сложнее, хотя часто считают, что он якобы вовсе не просто показывал объекты массовой культуры, американской индустрии. Его *Brillo boxes* — это же не просто пакеты стирального порошка, купленного в супермаркете. Они сделаны из фанеры, достаточно аккуратно раскрашены. То есть я думаю, что это такие эйдосы стирального порошка. Его Элвисы и Мэрилин — такие же безусловные иконы. Была просто Мэрилин, которая печально умерла, и Элвис, который тоже не очень весело прожил, и есть священные образы, иконы Мэрилин Монро и Элвиса Пресли.
С Дюшаном, безусловно, сложнее. Из этой троицы он самый странный. С одной стороны, французский картезианец, с другой — явно, что у него что-то такое странное происходило в поздних работах, непонятный мистицизм какой-то...

Вопрос из зала. А есть ли исключения?
Никита Алексеев. Да, есть, конечно, художники, работы которых не значат ничего, кроме того, что они значат. Например художник Ричард Серра, великий скульптор. Он работает с массой, с тяжестью, с динамикой и статикой. И другой мой очень любимый художник Сэй Твомбли. У него какие-то каракули на поверхности, они значат только то, что значат, на мой взгляд, они безумно красивы. Этих ребят в гностицизме обвинить крайне трудно.

Вопрос из зала. То есть формалистов вы не можете обвинить в гностицизме?
Никита Алексеев. Настоящих формалистов очень мало, и я бы мечтал быть формалистом, но у меня это никак не получается, потому что неизбежно начинаю что-то к чему-то подвешивать, что-то привинчивать, подписывать.

Вопрос из зала. Возможен ли формализм сегодня, когда художник не основывается ни на каком исследовании?
Никита Алексеев. Нет, формализм как раз требует очень глубокого исследования. Уверен, что Серра — человек в высшей степени эрудированный и думающий, просто он направил свой интеллект на изготовление вот этих великолепных ржавых железяк.

Вопрос из зала. А почему овощи и фрукты? Чем они вас привлекли?
Никита Алексеев. Потому что я еще помню времена, когда в Советском Союзе были такие магазины «Овощи-фрукты». Там, естественно, киви, бананами и брокколи не торговали. В основном грязной картошкой и гнилой морковью, но вот именно эта гнилая морковь и картошка

2 Вид экспозиции выставки «Платоническая любовь. Овощи – фрукты». 2015. Галерея «Пересветов переулок», Москва. Фото: Светлана Гусарова

2

Гностические ереси и современное искусство

были абсолютно эйдетическими. Незамысловатое название «Овощи-фрукты» и аскетический набор, который там предлагался... В этом вся вселенная. Ну а здесь, конечно, я себе позволил порезвиться, потому что вы видите всякие странные вещи вроде киви.

Вопрос из зала. Важно ли состояние фруктов и овощей на выставке, должны ли они оставаться свежими и рифмоваться с нарисованными? Или, может быть, вы бы хотели, чтобы зритель через две недели, придя на выставку, увидел гнилые фрукты?
Никита Алексеев. Нет, я бы предпочел, чтоб они были свежими, потому что каждый вменяемый человек понимает, что банан через три дня чернеет. Это было бы слишком лирично, сентиментально.

После лекции редакторы журнала «Диалог искусств» Лия Адашевская и Светлана Гусарова продолжили беседу с художником в его мастерской.

ДИ. Ваши короткие зарисовки на фейсбуке пользуются большой популярностью. Действительно, читать их — сплошное удовольствие. Но что они для вас?
Никита Алексеев. Графомания. Заняться нечем. Прихожу домой и пишу. Ну и конечно, это уже вошло в привычку.

ДИ. То есть уже не можете не писать. Олег Аронсон, рассуждая о графоманах, которым отказывают в праве быть писателями, считает, что именно такое бесконечное письмо сегодня становится в большей степени художественным, как действие самой жизни.
Никита Алексеев. Мне нравится, что оно пропадает, и ни в коем случае не должно быть опубликовано. Меня интересует именно этот феномен бессмысленной трясины фейсбука, куда все погружается.

ДИ. Но некоторые копируют ваши тексты и таким образом сохраняют их.
Никита Алексеев. Это их личное дело.

ДИ. А если однажды кто-то издаст ваши тексты отдельной книгой?
Никита Алексеев. Меня это совершенно не касается. Был такой абсолютно гениальный японский писатель в двенадцатом веке Кэнко-хоси. Самое известное его сочинение — «Цурэдзурэгуса», «Записки от скуки». Довольно высокопоставленный чиновник, он потом впал в немилость, его выгнали из столицы, и он поселился в какой-то халупе на горе, стал буддийским монахом и занялся сочинительством. А халупа была дырявая, и он исписанными листочками бумаги конопатил щели. Но потом его ученики и поклонники это дело откопали. Фейсбук в этом смысле — аналог щелей.

ДИ. Для некоторых ФБ родной, что чувствуется по характеру сообщений. Они в него заходят не как в публичное пространство, а как к себе домой.
Никита Алексеев. Фейсбук задумывался Цукербергом как способ знакомства и средство общения между друзьями. И пожалуй, это единственная его полезная функция. Я, например, с очень симпатичными мне людьми подружился благодаря фейсбуку.

ДИ. Вы никогда не сопровождаете свои тексты картинками — ни фотографий, ни репродукций. Ну, например, описываете свою жизнь в Бамберге. Пишете о гусе Бонавентуре. Я бы сфотографировала птицу и обязательно проиллюстрировала свой пост — вот он, — указав стрелкой, не перепутайте. И так многие. Вы это не делаете намеренно. Когда у большинства картиночные посты, здесь такой аскетизм....
Никита Алексеев. А я не умею. Да и не хочу. Не знаю почему, скорее просто по течению плыву.

ДИ. А вы буквально описываете ситуацию? Складывается впечатление, что вам просто везет на тех же таксистов. Они у вас как на подбор все такие колоритные, и одновременно с тем каждый являет собой какой-то типаж из нашей жизни. Буквально срез общества.
Никита Алексеев. Процентов на восемьдесят-девяносто — это все правда. Но я себя не считаю писателем. Категорически.

ДИ. А лайкозависимостью страдаете?
Никита Алексеев. Это зараза чудовищная, конечно. Но мне скорее интересно анализировать, на что люди реагируют.

ДИ. А ведь это избавляет еще и от чувства одиночества. Дает ощущение контакта.
Никита Алексеев. Не знаю. Я в принципе одинокий человек. Вот от скуки и пишу. Это как бросание камней в воду. Круги расходятся, но потом вода все равно успокаивается.

ДИ. А чужие тексты интересно читать?
Никита Алексеев. Льва Рубинштейна обожаю читать. Потому что он блестящий эссеист. Он как раз писатель.

ДИ. А как определяете, кто писатель, а кто нет? Вот вы себя не считаете писателем, а многие считают.
Никита Алексеев. Конечно, критерий крайне расплывчат. Так же, как и в современном искусстве. Может, я слишком самоуверен, но считаю, что как художник я более или менее профессионал. Это моя профессия. Я за нее отвечаю. Что касается текстов, да, может, чуть-чуть умею писать, но считать себя писателем было бы странно.

ДИ. Вы все время описываете жизнь. Да и о своей работе, и о проектах, но это все равно про жизнь, а не про искусство. И практически никогда не высказываетесь о выставках как профессионал.
Никита Алексеев. Прошу прощения, но я этим занимался на протяжении многих лет.

ДИ. Да, но потом как отрезало.
Никита Алексеев. Потому что я полностью «завязал» с художественной критикой и вообще журналистикой и занялся тем, к чему более или менее приспособлен, — рисованием. Кроме всего прочего, я тогда на это жил. Потом плюнул, слава богу, газета та закрылась, и вообще закрылись все газеты и журналы, где можно было что-то публиковать.

ДИ. Как бы вы сами себя охарактеризовали как художника?
Никита Алексеев. А это не мое дело. Меня приписали к концептуализму. Некоторое время я с этим даже пытался как-то бороться, потому что предпочитаю более точные определения. Считаю, что московский концептуализм – никакой не концептуализм, и я могу быть довольно относительно вписан в это направление. А потом плюнул, какая разница – как называют? Хотя иногда какая-то польза бывает, в смысле – денег за это дают.

ДИ. Ну это же было чисто условно, чтобы отделиться от всех остальных. А как вас всех назвать? Кто вы?
Никита Алексеев. Не знаю. Конечно, Гройс не на пустом месте придумал этот термин. Мы уже что-то слышали. Другое дело, что у нас было крайне смутное понимание, что это такое на самом деле. Но тут еще такой момент. Многим необходимо быть приписанным к какой-то группе, течению. В молодости мне это тоже было важно. Видимо, возрастное состояние, когда люди сбиваются в стаи. Сейчас меня это абсолютно не интересует. Я делаю, что мне нравится и что я более-менее умею делать. А как называют... Хотя мне бы не понравилось, если бы меня стали называть сюрреалистом.

ДИ. А что это за проект, над которым вы сейчас работаете и все время выясняете на фейсбуке, как пишется на том или ином языке название какого-то овоща?
Никита Алексеев. Проект о странах, в которых я побывал. Выбираю какую-то страну, рисую на фоне ее флага овощ, который можно сейчас купить в магазине, ищу, как он называется на языке этой страны. Все произвольно: венгерский лайм, украинский мандарин... Никакой связи. Если бы она оказалась, было бы слишком литературно.

————————————————————

ALANICA

9-й международный художественный симпозиум

1-15 августа

Комплекс идентичности

Искусство и идентичность в 21-м веке

© Michèle Matyn, *Elephant Seal*, 2011

Куратор
Нав Хаг
(куратор Музея современного искусства / MuHKA, Антверпен)

Художники
Александр Повзнер
(Россия, Москва)

Алиса Гокоева
(Россия, Осетия-Алания)

Аслан Гайсумов
(Россия, Чеченская Республика)

группа Bouillon
(Грузия)

Дмитрий Венков
(Россия, Москва)

Доа Али
(Египет)

Элмас Дениз
(Турция)

Евгений Гранильщиков
(Россия, Москва)

Хасиб Ахмед
(США)

Хомаюн Аскари Сиризи
(Иран)

Ильяс Хаджи
(Россия, Дагестан)

Казбек Тедеев
(Россия, Осетия-Алания)

Мишель Матин
(Бельгия)

Настя Кузьмина
(Россия, Москва)

Назим Маммадова
(Азербайджан)

Оскар Сантильян
(Эквадор)

Саваж
(Великобритания)

Темболат Гугкаев
(Россия, Осетия-Алания)

Тея Гветадзе
(Грузия)

www.art-alanica.ru

СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ФИЛИАЛ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ART CAUCASUS

при поддержке Министерства культуры Российской Федерации

www.art-alanica.ru

vk-Аланика/Alanica

instagram.com/alanica

facebook.com/Alanica2015

Владимир Юринов

Масштабная выставка «ТАСМА. Казанская фотогруппа», организованная Государственным музеем изобразительных искусств Республики Татарстан — часть проекта «История пишется объективом. Объектив смотрит на нас», который включает показ казанского фотоандеграунда в Казани и других городах России и за рубежом, а также выпуск издания, посвященного истории и творчеству казанской фотогруппы «ТАСМА».

Один из парадоксов советской действительности заключался в том, что номинально именно официозная фотография с большим правом могла бы претендовать на роль социальной в таких расхожих смыслах, как «социальная пропаганда», «идеологическая работа», «социальное воспитание» и др. В известной книге «Пагубная самонадеянность. Ошибки социализма» ее автор, немецкий мыслитель Фридрих Август фон Хайек, относил прилагательное «социальное» к словам-ласкам, которые не столько проясняют, сколько стирают подлинный смысл предметности и любого понимания[1].

Эту двусмысленность «социального» нужно артикулировать по крайней мере для введения в тему ряда существенных «нюансов», имеющих прямое отношение к истории фотогруппы «Тасма». Дело в том, что если не все, то многие фотографы свободного объединения поработали штатными фотографами различных официальных (читай: советских) средств массовой информации. Такая перманентная дуальность не могла не создавать внутреннего драматизма, трагизма (а порой и трагикомизма) личности фотографа. По марксистской терминологии, «идеологические составляющие» господствующего духовного производства и «свободное» духовное производство оказались представленными одним и тем же индивидом и соответственно должны были как-то соединяться внутренне. Результаты работы такого «внутреннего реактора» были различны... Но если мы будем постоянно держать в голове означенный экзистенциальный нюанс, могут быть поняты высокая экспрессия, настоящая метафизичность, сюрреалистический тон большинства «просто бытоповествующих» фотографий тасмовцев, «обычно изображенной физической реальности» Страны Советов.

В противоборстве с официальной фотографией, «советским гламуром» (позднейший термин Фарида Губаева) у членов фотогруппы выработалась простая, но принципиальная позиция. Без их личных систематических фотографических усилий прошлое, настоящее и соответственно будущее отечественной истории будут выглядеть принципиально иначе. Какой бы ни была российская реальность, она оставалась реальностью живых людей, человеческого общежития, а главное, собственной личной жизнью тасмовцев: их молодостью с ее верой, надеждой и любовью. Все это фотографы группы «ТАСМА» не собирались отдавать кому-то другому, чужому...

Можно, конечно, сказать, что фотографы боролись против лжи и лицемерия тогдашней идеологии. Но бороться можно по-разному, даже внутри репортажной, документальной фотографии.

У ног поверженного героя-исполина

Взаимоотношения документалиста с реальностью я бы определил не как борьбу и противостояние, а как ожесточенный спор. Сильное впечатление (хотя что сегодня может произвести сильное впечатление?) создает коллективная фотография школьников у ног мужской фигуры, символизирующей павшего героя войны (фотограф В. Разумейченко). Каждый казанец знает, что рядом со скульптурой обнаженного героя высится стела, горит вечный огонь, цветы... Сила снимка в том, что мы видим только часть ног (буквально «обрубки») героической скульптуры, но насколько они превосходят в масштабе реальных живых людей[2]. С 1970-х годов советский человек незаметно для себя оказался в ситуации систематического подавления героями своей великой истории, его жизнь превратилась в перманентно раздуваемое тление празднования, ритуализацию прошлого, которое от этого еще более выветривалось, забалтывалось от бесконечного и все более теряющего смысл символического повтора.

«Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?..»

В альбоме проекта представлена замечательная фотография демонстрации, захваченной метелью (фотограф В. Богданов). Можно вспомнить «Двенадцать» Блока, хотя больше сходства, хотя бы по названию, скорее с «Балаганчиком». Лица демонстрантов смеющиеся, сильные, здоровые, они борются с вьюгой. Есть и другая фотография, другой демонстрации. Фотограф снимал ее не навстречу, а «в спину». Бесприютное, потерянное есть что-то в этой уходящей по улице вдоль унылого забора толпе «праздничных демонстрантов», но и отчаянное, стихийное, опасное... И рождаются современные ассоциации, от них уже никуда не деться — сегодняшний киевский майдан и его участники. Вот такой напряженный герменевтический круг создается творческими портретами фотогруппы «ТАСМА».

«И повторится все, как встарь… аптека, улица, фонарь»

Нет, блоковской аптеки нет, ничего нет. Знаменитые советские пустыри с потерявшейся человеческой фигуркой на скамейке. Пейзаж словно памятник очередной «победе» индустриального ландшафта над природой: от плана ГОЭЛРО («лампочки Ильича») до первого космического спутника. Но в фотографии В. Разумейченко с «фонарным столбом» много от греческой мифологии, горького, но непримиримого титанизма земных героев. Гордый, отчаянный вызов диктатуры рабочих и крестьян всему миру, следы неустанных трудовых подвигов первой Страны Советов. И что удивительно, фотография воспринимается еще и как своеобразный автопортрет. Тут мы можем констатировать общее для творчества тасмовцев. Они хотели быть и были нераздельны с народом, любя его и негодуя на него и себя[3], как Блок, Есенин, Шолохов, Рождественский, Айтматов, Урманче и многие другие представители литературы и искусства народов советской России. Члены фотогруппы сохранили для нас феноменологию «малых историй»: народных праздников (Сабантуй), национальные реалии (цыгане), семейные ритуалы (свадьбы, похороны), жанровые сцены, пейзажи поселков, деревень, городков, как говорили тогда, нашей необъятной Родины.

И наконец, о Картье-Брессоне…

Стало общим местом видеть в деятельности участников фотогруппы «ТАСМА» идейное продолжение творческих поисков Брессона. На эту связь указывали как их единомышленники, так и оппоненты. Да, этот вектор нужно иметь в виду, особенно если сравнивать казанскую фотогруппу с московской школой, которая в то время исповедовала конструктивизм с установкой на элитарность, постановочность и т.п. И все же хотелось бы остановиться на том, что отличает манеру Брессона и членов казанской фотогруппы. Самое точное и банальное — «почва». В этом смысле Брессон — сугубо европейское явление. Он индустриален, урбанистичен, индивидуалистичен. На его фотографиях всегда сохранено «прайвеси» — межиндивидное пространство: как бы ни были тесно связаны люди на его фотографиях, каждый отделен и самодостаточен. Мы даже сейчас, в 2010-е, смотрим на его фотографии из другого «культурного пространства», у нас иной «цивилизационный стандарт».

На фотографиях казанской фотогруппы (конечно, в общих чертах), больше коммунальности, мягкости, человеческих тел, земли, ее черной вязкости, а еще теплоты обветшалости и излишества, но тем и дорогих хозяевам. В этих фото много «грязи и веселья», как сказал бы Даниил Хармс.

У Брессона есть одна из поздних фотографий: аллея одинаковых, одновременно высаженных деревьев лесозащитной полосы. Впечатляет линейность — даже тени одинаковые. Но вот в правом нижнем углу мы замечаем еще одну тень, небольшую, от фотографа. Вот она-то и не совпадает ни с масштабом, ни с направлением тени правильно высаженных деревьев. Так что есть в каждом из нас Брессон, так же как и мы в нем. И вот этот-то общечеловеческий мост удалось создать фотографам казанской группы «ТАСМА».

ТАСМА. Казанская фотогруппа

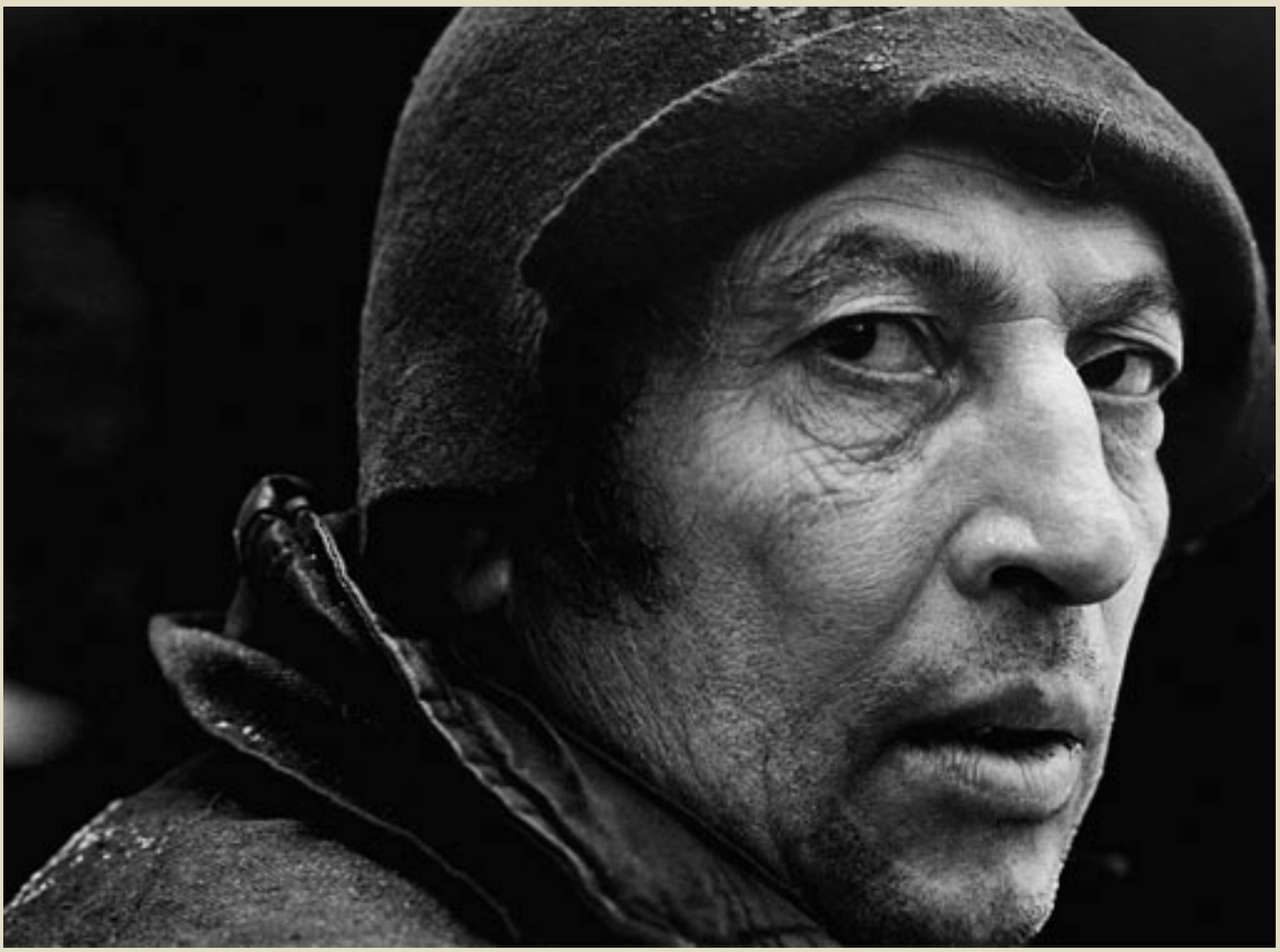
Творческое объединение «ТАСМА» было создано в Казани в середине 1970-х. Оно объединило 22 участников: Владимира Богданова, организатора «ТАСМА», во многом определившего ее направленность и своеобразие, Бориса Давыдова, Александра Тамбулова (Грека), Ляли Кузнецовой, Владимира Зотова, Владимира Разумейченко, Вадима Никифорова, Рифа Якупова, Эдварда Хакимова, Валерия Михайлова, Рустама Мухаметзянова, Альберта Багаутдинова, Зуфара Баширова, Фарита Губаева, Юрия Филимонова, Юрия Федотова, Василия Мартинкова, Шамиля Баширова, Валерия Павлова, Сергея Свинцова, Евгения Балашова, Виталия Хашева. ТАСМА — так с 1974 года стал называться казанский химзавод им. В. Куйбышева по выпуску фотоматериалов, что означало «Татарские светочувствительные материалы». В 1979 году выставка «ТАСМЫ» состоялась в Москве, в редакции журнала «Советское фото». В статье о ней (Анри Вартанов «Начало») впервые прозвучало понятие «казанская школа фотографии» и возник термин «казанская фотошкола».

Примечания

1 Хайек с немецкой педантичностью насчитал свыше 190 использований прилагательного «социальное» с различными существительными. Справедливости ради скажем, что словосочетание «социальная фотография» в его списке не значится.
2 Современный (американский) кинематограф помогает здесь нашему сознанию, создавая величественную фигуру инопланетянина или его скафандра.
3 Платон замечательно определял состояние стыда: гнев, обращенный внутрь...

Социальная фотография «Тасмы»

1



1 Василий Мартенков. Портрет металлурга

«ТАСМА. Казанская фотогруппа». 9 октября — 9 ноября 2014 года. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

2

2 Эдвард Хакимов. Первый снег

3

3 Владимир Разумейченко. У Вечного огня. Казань

4 Владимир Богданов. Демонстрация. Норильск

4

«ТАСМА. Казанская фотогруппа». 24 июля – 6 сентября 2015 года. Мультимедиа Арт Музей, Москва

5

5 Владимир Зотов. Деревенские посиделки

6 Ляля Кузнецова. Из цикла «Цыгане»

6

7

7 Владимир Зотов. Русь

московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

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

московский музей
современного искусства
moscow museum
of modern art

ермолаевский пер., 17
17 ermolaevsky lane
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru

генеральный
партнёр
НОВАТЭК

при поддержке

австрийский культурный форум

специальный гость
vi московской
биеннале
современного
искусства

куратор
иосиф бакштейн

архитектура
кирилл асс, надя корбут

петер_вайбель: technē_революция

петер вайбель. пространство языка. 1973. фотография. 33,6 x 50,6. предоставлено центром искусства и медиа в карлсруэ (zkm)

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17 11.09 – 1.11.2015

11–13
СЕНТЯБРЯ
cosmoscow
ГОСТИНЫЙ
ДВОР
LUPUS
(ИЗ СЕРИИ «КАРТЫ
ЗВЁЗДНОГО НЕБА»).
ФРАГМЕНТ. 2013
АЛЕКСАНДРА ПАЛЕРНО
МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЯРМАРКА СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
ГОСТИНЫЙ ДВОР,
МОСКВА, ИЛЬИНКА, 4
WWW.COSMOSCOW.COM
CREDIT SUISSE
GARAGE
фонд
обиждённые
сердца
ART SY
15 MMOMA

Наталья Панкова

А есть ли жизнь на Марсе?

Сами по себе технологии не имеют чувств и эмоций, но могут хорошо их транслировать, что и демонстрирует выставка «Life Zone» в галерее M'ARC, соединившая возможности человека и аудиовизуальных технологий для извлечения метафизических смыслов современного бытия. Зритель может воздействовать на произведение, менять его форму, интонацию, может даже становиться его составляющей. Произведение управляет вниманием зрителя, а зритель управляет смыслами инсталляции.
Можно определить выставку как «аудиовизуальный лабиринт», позволяющий погружаться в пространственную среду, формируемую звуком, изображениями, светом, из которой человек сам должен найти выход. Экспозиция разместилась на двух этажах (первый — три зала, второй — пять), каждый этаж имеет свою тему.

Термином «зона жизни» в астрономии определяют область, в которой возможна жизнь. Согласно древнему трактату «Сушрута самхита» о предназначении человека на Земле «зона жизни» означает сокровенную точку на теле человека — место соединения нескольких телесных и эфирных начал (мышц, сосудов, связок, костей, суставов, информационных и энергетических каналов). Каналы «нади» (дословно «ток») обеспечивают постоянную связь человека с Вселенной и объединяют так называемые жизненные точки — особые зоны «плотного», физического и «тонкого» метафизического тела. Название выставки потенциально содержит несколько тем, которые получают развитие в восьми инсталляционных зонах экспозиции.

Выставка посвящена тем пространствам, куда не ступала нога человека, эти сферы доступны лишь психике и сознанию. Что же более подлинно: реальность, факты, воспринимаемые рассудком, или то, что мы, доверяя своим эмоциям, подсознанию принимаем на веру. Если допустить, что все не контролируемое нашим сознанием, зрением, слухом, осязанием — тоже проявление реальности, то можно доверять и тому, чему наш разум даже не может дать название, представить предметно.

В Солнечной системе есть всего четыре планеты земного типа, которые в силу их расположения по отношению к Солнцу оказываются в «зоне жизни», месте в известной мере благоприятном для развития биологической жизни. Художники задаются вселенским вопросом: «А есть ли жизнь и на...» Предполагается, что выставка отвечает на этот вопрос — есть!

———————————————————

1. Структура (корпускулярная теория)

В «Квантовой комнате» коллектива *Kuflex* задействовано 108 тысяч фотонов, или квантов света. Фреска — своего рода «конструктор», изображения строятся в зависимости от передвижений зрителей.

1

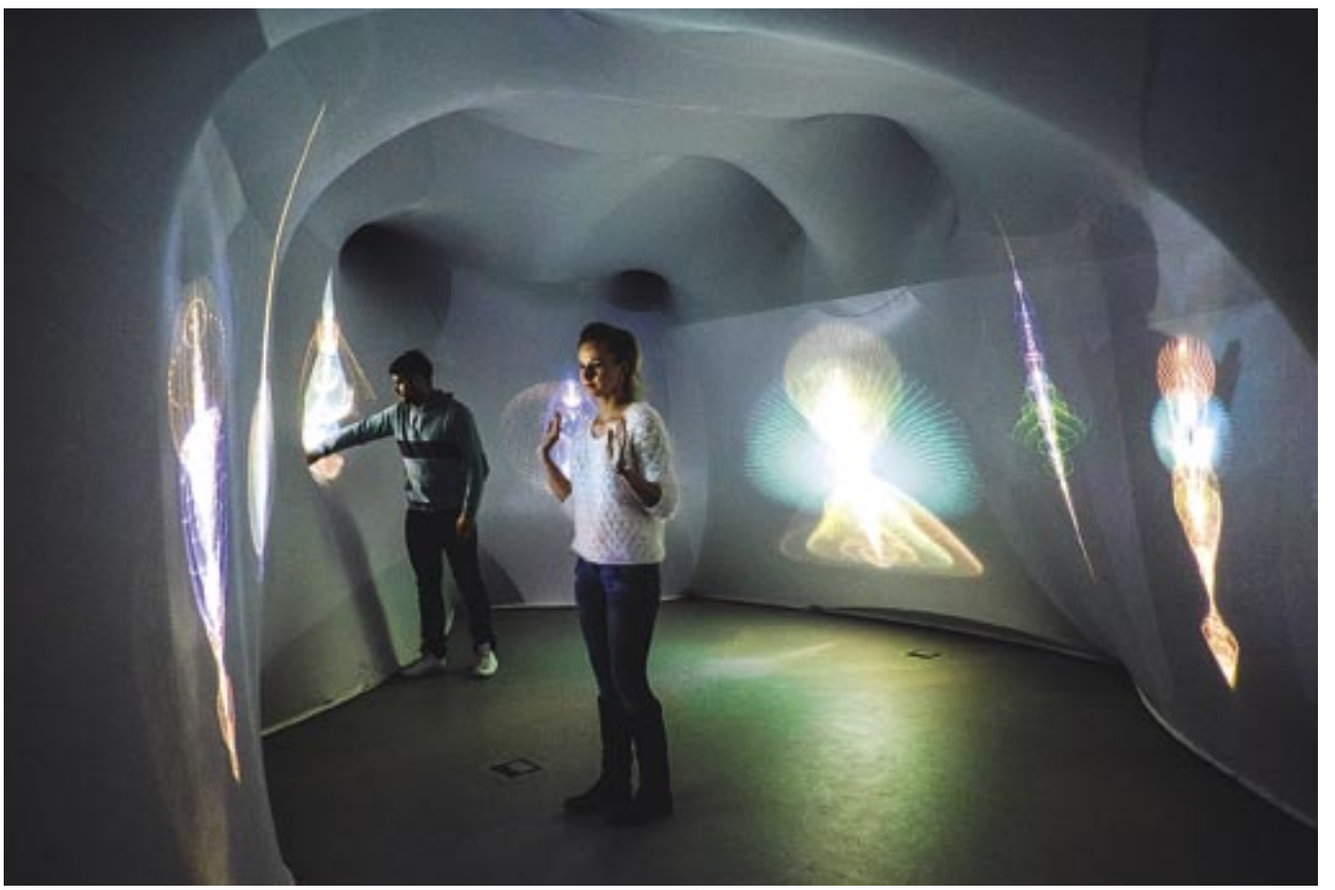
2

3 Ничто/Пустота. 3D-проекция на потолок, восьмиканальный звук

Идея проекта «What Hides The Voice» художника Максима Свищева и композитора Андрея Свибовича родилась в результате технического сбоя. В момент записи произошла ошибка, звуковой файл деформировался, художники стали экспериментировать с записью голоса.
Впоследствии оказалось, что в голосе человека зашифровано не только то, что мы называем речью, но и сопутствующие звуки и даже цвет. Инсталляция — это попытка посредством программирования и взаимодействия изображения и звука создать аудиовизуальную форму.

«Life Zone». Центр «М’АРС». 27 февраля – 14 июня 2015 года

3



4

3 Измерение духовных пространств (мандалы)

Инсталляция *Antrum* (от лат. пещера, грот и одновременно преддверие) коллектива «Mathrioshka» и Татьяны Плаховой представляет собой грот из мембраны, на поверхности которой обитают странные существа, вызывающие ассоциации с живыми организмами, космическими объектами или архитектурными конструкциями. Здесь математические абстракции смешиваются с природными формами, образуя сущности нового порядка. Зритель, прикоснувшись к мембране, может попробовать вступить с ними в контакт.

4 Время

Инсталляция Александра Шаляпина о времени не живет без зрителя. Так как каждый посетитель зала становится поводом для нового слепка из потока наночастиц.

Анастасия Колесникова

Программный код ИМХО

Первая галерея современного искусства в Саратове открылась в январе 2015 года выставкой-приветствием «Hello,World!», на которой были представлены работы художников из Саратова (группа «REPA», Алина Белоусова, Алексей Трубецков, Дарья Кумакова), Краснодара (Данита Пушкарева), Санкт-Петербурга (группа «Мир», Ира Федор) и Москвы (группа «Синие носы», Диана Мачулина).

Младенец появляется на свет с громким криком, а новая компьютерная программа заявляет о своем рождении иронично-вежливым «Привет, мир!», за которым читаются гигабайты, «подготовившие» появление этих простых слов на экране. Вот и первая галерея современного искусства в Саратове возникла не вдруг и не сразу, но на почве, подготовленной «Музейной долиной» Игоря Сорокина в Доме-музее Павла Кузнецова, фестивалем «Завод» Игоря Гришина, сектором новейших течений и его увлеченными и инициативными кураторами из Радищевского музея. Они формировали явление, которое предстало как проект галереи ИМХО. Но, как и любое приложение, галерея использует старый код, чтобы предложить какие-то новые опции и функции. Важнейшей «фичей», как было принято говорить в Интернете, нового проекта стала идея артикулированного и открытого авторского высказывания художников в пространстве галереи. Наряду с традиционной информацией об авторе и названии работы, посетителям галереи ИМХО предлагались сакраментальные тексты о том, «что хотел сказать художник», которые принадлежат не искусствоведам и критикам, а самим авторам. Возможно, они помогают понять логику произведений искусства, оккупировавших стены коридора и лестницы Дома работников искусств или, наоборот, мешают и запутывают зрителя. В данном случае это не важно. Ролан Барт в своем знаменитом эссе «Удовольствие от текста» пишет о намерении автора, его удовольствии от создания произведения и взаимоотношениях с читателем: «Мне необходима не “личность” Другого, а именно пространство как возможность диалектики желания, нечаянности наслаждения, пока ставки еще не сделаны, пока еще есть возможность вступить в игру». Создание такого пространства «возможностей», интерпретаций, в котором потенциально, имплицитно существуют бесконечные варианты диалога художника и посетителя галереи, художника и кураторов или даже нечаянная перекличка двух работ на противоположных стенах в экспозиции — цель галереи ИМХО.

Предполагается, что множественность комбинаций смыслов может структурироваться вокруг объявленной темы выставки, превращая хаос потенций в игру по своим правилам, где работает механика авторских экспликаций, «Книги учета мнений», пространство Интернета (сайт галереи начал работу одновременно с открытием первой выставки) и художественного совета в виде секретной группы на фейсбуке. Организаторы галереи предлагают зрителю получить удовольствие от игрового процесса и сами с удовольствием играют в эту игру. Худсовет — это облачный проект. Его участники могут находиться в Саратове, Москве или даже в Сан-Паулу, но при этом активно участвовать в обсуждении присланных на выставку заявок от художников из любой точки мира.

Цифровой формат во многом является определяющим и в экспозиции: самая распространенная техника на выставках галереи — цифровая печать фотографий. Это могут быть и принты *digital-art* работ, и репродукции картин, выполненных в классической технике холст, масло, и фотодокументация проектов, акций и инсталляций, и эскизы нереализованных работ. Благодаря партнерам, «Медиатеке»-М48 (проект Саратовского отделения Союза кинематографистов России), у галереи есть техническая возможность показать на вернисажах и еженедельных экскурсиях по выставкам еще и видеоарт.

Такая независимость от географии обусловлена не только безграничными возможностями сетевого общения, но и фактом временной прописки галереи в общественном пространстве Саратовского областного Дома работников искусств. Изначально выставки планировалось располагать в маленьком проходном коридоре старинного особняка, который с недавних пор занимает Дом искусств, но уже со второй выставки галерея «захватила» еще и большой лестничный пролет.

Интересно, что саратовская группа «REPA», участницы которой Алина Белоусова и Анастасия Колесникова стали вместе с художником Алексеем Трубецковым авторами концепции галереи ИМХО, большинство своих работ и проектов сначала представляла в Санкт-Петербурге и уже потом в своем родном городе. С 2012 года группа регулярно участвует в выставках галереи «PARAZIT», проходящих в «захваченном» художниками коридоре арт-центра «Борей» на Литейном проспекте. Вдохновленные продуктивностью и творческой свободой такого «паразитарного» существования на теле другой институции художники группы «REPA» ухватились за возможность воплощения подобного проекта в своем городе.

Теперь работы членов творческого объединения «PARAZIT» можно увидеть не только в питерском, но и в саратовском «коридоре». Так, в третьей выставке галереи ИМХО «Космоса нет», приуроченной ко Дню космонавтики, приняли участие работы сразу нескольких питерских «паразитов»: фотографа Николая Уренцева, художников Ивана Тузова, Иры Федор, третьей участницы группы «Repa», постоянно живущей в Петербурге, и даже такого известного «паразита», как Александр Шишкин-Хокусай. Таким образом, запущенный однажды в культурное пространство «паразитический» вирус успешно распространяется по стране, осваивая новые территории и приглашая к сотрудничеству новых авторов. В экспозиции «Космоса нет» галереи ИМХО было уже в два раза больше участников, чем на первой выставке, неуклонно расширяются и география представленных авторов, и разнообразие жанров, значительно растет и количество посетителей. Новый сезон галереи ИМХО планирует открыть международной выставкой.

———————————————————

Алексей Трубецков у своей работы «Я родился!» на выставке «Hello, World!»

Дарья Кумакова

Заговорившая «рыба»

Темой второй выставки молодой и единственной в Саратове галереи современного искусства ИМХО была выбрана «Lorem ipsum», текстовая «рыба». Стандартный набор знаков, который вставляют в макет веб-страницы для демонстрации шрифта, стал некой метафорой окружающего нас мира высказываний, инструкций, анкет. В отличие от лишенного смысла, безмолвного, словно обитатель подводного царства, понятия, ставшего названием выставки, экспозиция была наполнена идеями и образами, приглашала поразмышлять на тему пассивности и шаблонности нашего восприятия.

При входе в галерею саратовцев встречали лингвогобелены и аудиоинсталляция «Метахимийя лингводайвинга» поэта-экспериментатора Вилли Мельникова. Автор работ утверждает, что свободно владеет более чем ста древними и современными языками, что позволяет ему создавать лингвогобелены — поэтические тексты, написанные попеременно на различных языках. Впечатление от испещренных замысловатой вязью гобеленов усиливала аудиоинсталляция, чтение отрывка из философского трактата Цицерона «О пределах добра и зла» — «Lorem ipsum». Оригинальный текст на латыни в процессе многократного перезаписывания носителями других языков был искажен. Эти ошибки автор инсталляции воспроизвел и в звучащем тексте, чтобы передать ощущение переплетения культур и цивилизаций, давно ушедших и ныне существующих. Именно этот текст с XVI века известен в истории как текстовая «рыба». А сегодня и на просторах Интернета можно наткнуться на так и не заполненые содержанием сайты-шаблоны, испещренные общим «заклинанием» Lorem ipsum.

Георгий Литичевский представил в ИМХО две работы. В «рыбной» акции художник вступал в диалог со зрителем и предложил написать экспликацию к его картине «Я вам не рыба» (1987, ткань, цветная тушь, 214x149). Интерактивное «общение» с «говорящим» современным искусством не совсем привычно для саратовской аудитории. Экспликация как развернутое послание зрителю зачастую остается незамеченной посетителями галереи. Литичевский же дал аудитории возможность наполнить произведение собственным содержанием. Благодаря этому зритель переставал быть лишь созерцателем и обретал свой голос. Собранные вместе, эти экспликации образуют пеструю ткань мнений, стилей, лексики. Чаще всего эмоциональные, патетичные высказывания изобилуют синтаксическими повторами и психологическими переносами. Рациональное стремление идентифицировать себя с некой общностью нередко приводит к привычному имитированию смысла. На риторический вопрос художника «Кто тут рыба?» аудитория отвечает: «Рыбы не мы... рыбы немы...»

В экспозицию также вошла иллюстрация Георгия Литичевского к статье Елены Петровской «Казусы транслитерации. Что скрывает подлинность сегодня?» для журнала «Диалог искусств». Выступая в качестве самостоятельного произведения, эта работа, теперь названная художником «Акула Дэмиана Херста», стала визуальным высказыванием на тему независимости идеи от формального воплощения.

В проекте «Письма друзьям» Анна Терешкина делится опытом знакомства с городом через освоение его семантического пространства. Разбивая и преобразовывая тексты рекламных буклетов, художница превращала информационный мусор в живые, оформленные в виде коллажа стихи.

К переосмыслению социальной коммуникации обращается и Мария Неязова. В своей работе художница призывает аудиторию «не быть рыбой!» и не попадаться на крючок кричащих рекламных заголовков, афиш и баннеров. Выполненное в технике коллажа из рекламных буклетов ее произведение – отражение информационного «шума», окружающего современного человека.

Алексей Трубецков представил интерактивный проект «Что ты говоришь? Что я говорю?», выполненный в жанре тантамарески из гофрокартона. Автор акцентирует внимание на словесных шаблонах. Из диалога в диалог, из письма в письмо перетекают устойчивые, застывшие формы. Обезличенные, они делают таковым и своего хозяина. Используя речевые «рыбы», человек и сам становится лишь бесконечно воспроизводимым трафаретом.

Иван Тузов предложил для выставки серию работ, выполненных в технике пиксельной графики. Созданные на компьютере с помощью растрового графического редактора персонажи картинок Тузова из-за малого разрешения не предполагают индивидуального и эмоционального, однако остаются узнаваемыми. Это уже не образ, не личность, а элемент, фрагмент нашей исторической памяти.

В интерактивном произведении «Писец Пихапи» художники группы «REPA» обращаются к теме взаимосвязи реального и виртуального миров и наводят на размышления о том, соответствует ли информация, которой заполняются веб-сайты, внутреннему духовному содержанию их обладателей? Что важнее — интернет-контент или личностный?

Художники группы «Синие носы» представили в ИМХО серию фотокомиксов «Супрематический субботник». Может показаться, что на фотографиях запечатлено, как художники освобождают балкон от скопившегося там за долгое время хлама. Однако пытливый зритель сразу заметит, что геометрические фигуры в руках героев по композиции напоминают шедевры русского авангарда, а их реплики в баблах — это не что иное, как лозунги агитационных плакатов и пассажи из стихов поэтов-футуристов начала XX века. В присущей им манере «Синие носы» иллюстрируют расхожее отношение к экспериментальному искусству, сложному для обыденного восприятия.

Диана Мачулина выступила куратором групповой работы, предложив 12 художникам проиллюстрировать фразу «The quick brown fox jumps over the lazy dog». В сущности, это такая же панграмма как и «Lorem ipsum». Однако акцент был сделан на придании этому бессмысленному на первый взгляд предложению авторской формы. Каждый художник интерпретировал данную головоломку в контексте своего творчества. В итоге зритель стал свидетелем образного наполнения мертвой текстовой «рыбы».

Работа художницы Алины Белоусовой — размышления о процессе восприятия произведения. Задавая вопрос «а что же хотел сказать художник?», зритель получает на него стандартный ответ, который мешает ему в дальнейшем самостоятельно эмоционально и интеллектуально его интерпретировать. А может быть, художник и не хотел ничего говорить? И где проходит грань между высказыванием автора и нашим субъективным впечатлением?

———————————————————

Группа «REPA». «Писец Пихапи». Интерактивная инсталляция

Иван Козлов

«Галерея» — элитный торговый центр в Перми. С пафосными холлами, застекленной крышей и двумя этажами вечно пустующих отделов. Типичное в своей бессмысленности пространство современного города. Работать с ним трудно: оно настолько вопиюще буржуазно и настолько пропитано мещанским духом, что любое искусство, попадая сюда, начинает выглядеть как салонная живопись, как китч.

Поэтому в «Галерее» появилось нечто совсем уж неожиданное. Скульптура паука из обожженных веток, испещренная сектантскими символами. Откровенная эротика, выполненная в наивном стиле. Пугающие психоделические полотна, нарисованные лесным отшельником. И еще несколько десятков работ самого разного толка.

Речь идет об экспозиции пермского Музея советского наива, которому выпала возможность представить свои фонды в новом и неожиданном пространстве. Кураторы выставки сразу поняли, что вписаться в помещение торгового центра будет не особенно легко, поэтому пошли на рискованный шаг — выбрали из фондов самые спорные, нетривиальные и вызывающие работы, призванные создавать резкий контраст с окружающей обстановкой.

Сам Музей советского наива находится в другом здании, он представляет собой один зал, в котором проходят различные выставки и нет постоянной экспозиции. В него можно попасть только по предъявлении паспорта, зато вход бесплатный. Пермские бизнесмены, коллекционеры и попечители искусства Андрей и Надежда Агишевы создавали его не для того, чтобы иметь дополнительный источник дохода с продажи билетов. В одном из музейных помещений на стене рядом с логотипом размашисто написано красной краской: «Без поддержки Министерства культуры Пермского края». У Агишевых свой взгляд на культурные процессы, равно как и на распределение бюджетных средств между культурными институциями города. Искусством Агишевы интересовались всегда, а с 2004 года их интерес вылился в создание фонда «Новая коллекция», деятельность которого направлена на поддержку творческих инициатив и разработку собственных проектов.

Название «Музей советского наива» — чистая условность. Из полутора десятков собственных проектов, реализованных сегодня в его стенах, не более четырех можно формально отнести к советскому наиву как таковому. Это не концептуальный просчет, а, напротив, очевидное достоинство — статус самого значительного частного музея Перми обязывает быть не только и не столько специализированным музеем, сколько открытой демократичной площадкой для разнообразных независимых проектов. За два года Агишевы приняли у себя экспозицию музея современного искусства PERMM и мероприятия в рамках фестивалей «СловоNova» и «Текстура» (фестивалей в Перми уже нет, а Музей наива есть — это опять к вопросу, красной надписи на стене), устроили персональные выставки Василия Григорьева, Романа Минина и Нины Горлановой, представили коллекцию Евгения Ройзмана, экспозицию пермских наивных художников, документальный проект, посвященный сталинским репрессиям и много еще чему.

При этом коллекция музея постоянно пополняется: что-то дарят авторы (наивные художники вообще, как правило, очень щедры в этом отношении), что-то удается купить, что-то делается специально в рамках проектов... Фонды — в некотором роде проблема музея. Работ, теми или иными путями попавших в музейную коллекцию, накопилось довольно много, при том, что площадь отдела хранения не так уж велика. Картины или документы еще можно уместить, а вот крупные объекты — другое дело.

Особенно таких по габариту, как «Муравейник» и «Скорпион».

«Муравейник» — инсталляция художника Петра Белого, изготовленная им специально к выставке «Достоверно, потому что невозможно», где были представлены литографии его отца Семена Белого. Из пенопласта и спичек Белый слепил муравейник внушительных размеров, как две капли воды похожий на настоящий, если не считать множества торчащих из него красных флажков.

«Скорпион» — работа художника Александра Лиханова. Его проект стал одним из самых нетривиальных и неоднозначных за всю короткую, но динамичную историю музея. Это многосоставная деревянная скульптура, представленная весной нынешнего года в рамках проекта «Перевернутый дом», в котором участвовали Валерий Щекалов и Александр Лиханов, не просто наивные художники, но художники-аутсайдеры. Персонажи, прямо скажем, не от мира сего. Оба живут в Пермском крае и занимаются творчеством, основанным на их странных религиозных убеждениях. Щекалов рисует картины гуашью, а Лиханов вырезает скульптуры из дерева и снимает видео. В истории музея «Перевернутый дом» стал первым случаем, когда выставку пришлось обозначить маркером «18+»: творчество Саши Лиханова, уверовавшего в скорое второе пришествие Христа, оказалось довольно бескомпромиссным, а иногда и откровенно нецензурным. Видимо, это обстоятельство и сделало «Перевернутый дом» одной из самых популярных выставок в «наиве», конкуренцию которой составили только персональная экспозиция Нины Горлановой (ее в Перми хорошо знают и любят) и выставка работ из коллекции Евгения Ройзмана, не нуждающегося в представлении.

Именно «Скорпион» впоследствии занял центральное место в экспозиции в «Галерее». Сотрудники фондов вздохнули с облегчением, а выставка в торговом центре приобрела должный колорит и должную степень радикальности, которую также обеспечили эротические работы Рудольфа Тюрина, хулиганские картины Мансура Закирова, мрачные психотропные зарисовки Валерия Исаянца и большое количество других работ российских авторов, условно относимых к «наивному» или «аутсайдерскому» искусству.

Кстати, о площадке в «Галерее» Надежда Агишева то ли в шутку, то ли всерьез рассказывает: «Им просто надоело, что люди видят вывеску “Галерея”, заходят и спрашивают: “А где тут у вас галерея?” И они решили в действительности поселить у тебя искусство». Хозяевам торгового центра, вероятно, в этой связи кажется, что они выбрали неудачное название, вызвавшее проблемы и недопонимание. Зато пермские любители искусства, знающие об этой истории, придерживаются противоположного мнения, и, судя по тому, насколько удачно экспозиция «Музея наива» вписалась в «Галерею», они совершенно правы.

———————————————

1

2

афишный врез?

Аутсайдеры между бутиками

3

4

1 2 3 4 Виды экспозиции с работами художников Александра Лиханова, Рудольфа Тюрина, Мансура Закирова и Валерия Исаянца. ТЦ «Галерея», Пермь

Мария Коблякова

Все на остров!

Гостей встречали объекты куратора фестиваля Андрея Бартенева «Стулья для облаков», «Ежики», выполненные из веток, собранных во время расчистки острова. Ровный ряд белых стволов в воде изменил панораму Волги в работе «Расческа для волн». Самый масштабный арт-объект «100 сенных островитян», выполненный «Бюро АрхНах» и куратором, — скульптуры из сена на деревянном каркасе, которые можно было украсить тканями, скотчем и любыми подручными материалами, предоставленными организаторами. «Безликое существо обретает свой образ, характер благодаря прикосновению рук всей семьи», — прокомментировала работу одна из ее создателей, Дарья Лисицына. На площадке «Квартал дозревания» бюро «Чехарда» сделало три гнезда — зарытое с сеном, открытое с гамаком-батутом и насест для подросших птенцов и семейной терапии.

К центральной сцене, где играл джаз, неофолк, проходили саунд-арт-перформансы, а также выступали ученики Конаковской музыкальной школы, можно было попасть через объект «Формы звука» Натальи Воиновой и Петра Айду. Каждый мог исследовать процесс трансформации звука через движение по нескольким коридорам из металлических листов разных форм и размеров, с помощью деревянных палок формируя свою звучащую картину.

Популярностью у детей пользовались «Качели-кругозор», или аттракцион для привыкания к морской качке, как его определили авторы — архбюро «Manipulazione Internazionalle».

На восьми станциях творчества гости фестиваля шили костюмы, лепили скульптуры из глины, строили музыкальную машину Голдберга, рисовали, познавали азы создания мультфильмов, а также учились правилам выживания в природной среде.

———————————————

Фестиваль современного искусства «Детское архстояние: Все на остров!» в этом году прошел 5—7 июня на территории «Конаково Ривер Клаб» в Тверской области. Дети и взрослые создавали комфортное арт-пространство на станциях искусств, среди арт-объектов, саунд-арт-перформансов, эко-фан-шоу и многого другого

1

Фото: Нина Березницкая, Дмитрий Климов

1 Андрей Бартенев. Стулья для облаков
2 Андрей Бартенев. Ловушка для ног
3 Маша Помелова и Даша Бычкова (бюро «Чехарда»). Квартал дозревания
4 Кирилл Баир и Дарья Лисицына (бюро «АрхНах»). 100 сенных островитян

2

3

4

15
ОТКРЫТАЯ МАСТЕРСКАЯ АНДРЕЯ БАРТЕНЕВА
RUARTS FOUNDATION
расписание экскурсий
сбор каждый час:
четверг
с 16:00 до 21:00
суббота
с 17:00 до 20:00
вход бесплатный
по предварительной регистрации
через timepad
или по телефону
+ 7 495 690 68 70
с 12:00 до 18:00
даты экскурсий в августе:
1, 6, 8, 13, 15,
20, 22, 27, 29
подробности
на сайте mmoma.ru
и в наших
социальных сетях
mmoma
количество человек в группе – не более 15
ГОГОЛЕВСКИЙ 10
16.7 — 30.8.2015
* масштабная ретроспектива Андрея Бартенева откроется 30 сентября 2015 на Гоголевском 10.

1-я Международная конференция «Современное искусство Востока» 6–9 октября 2015 года. Организаторы – Государственный институт искусствознания, Московский музей современного искусства, Государственный музей искусств народов Востока, Высшая школа экономики. Конференция пройдет по направлениям:

— Актуальное искусство Востока. Собственный путь в русле мировых тенденций – поиски национального в глобальном контексте. (заседание в ММОМА)
— Современное религиозное искусство Востока. Храмы и иконография буддизма, индуизма, ислама, христианства (заседание в ГИИ)
— Современное традиционное искусство. Трансформация, продолжение и реконструкция традиционного в XX – XXI вв. (заседание в ГМВ)
— Ориентализм. Преломение восточных мотивов в современных отечественных восточных и западных арт-практиках (заседание в ВШЭ)
Участники конференции – ведущие исследователи из России, СНГ, стран Европы – обсудят актуальные темы изучения современного искусства Востока, а также влияние восточного искусства на художников Запада. На конференцию подано около 90 заявок.

Художественная традиция во времена тотального индивидуализма (о некоторых аспектах развития современного буддийского искусства)
В.В. Деменова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств УрФУ

Для традиционного искусства буддизма XX век представляет собой достаточно сложный период. Это время изменений внутри буддийского искусства. С одной стороны, на протяжении XX века в Тибете, Монголии, Китае и России преемственность национальных художественных школ была прервана, с другой — с 1980-х годов «волны» европейских и американских художников хлынули в Индию изучать буддизм и буддийское искусство; после десятипятнадцати лет жизни и работы там они вернулись в свои страны. Современные буддийские художники (и европейцы, и американцы, и азиаты) при всем стремлении следовать определенной художественной школе, традиционным правилам обучения и т.д., вольно или невольно подвергаются разнообразным визуальным влияниям. Свободно перемещаясь по миру, становясь «гражданами мира», они обучаются чаще всего в Индии, но живут в разных точках мира и имеют возможность видеть произведения разных эпох Востока и Запада, что, несомненно, влияет на формирование их вкуса, стиля и художественной манеры. По сути, они оказываются в ситуации выбора: осуществлять художественную преемственность или вырабатывать собственный художественный почерк. При таком положении дел понятие художественной традиции в стилевом отношении оказывается под угрозой, так как опирается на индивидуальное, чаще всего индивидуалистическое, начало художника, собственный опыт «насмотра» произведений и своего понимания красоты. Кроме обозначенных стилевых проблем к факторам, формирующим картину современного буддийского искусства, можно отнести «поточность», «массовость» создания живописных тханок и скульптуры, ориентированной на массовую продажу для «увлеченных Востоком» западных туристов. Даже при сохранении всех внешних правил создания изображений из них нередко уходит главное — визуализация образа на основе медитации мастера или его воплощение под покровительством учителя.

Северный Кавказ и региональная искусствоведческая картография
П.Р. Гамзатова, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ

Интерес к региональной истории искусства сегодня достаточно высок. В период глобализации кажущаяся удаленность от передовых художественных процессов становится все более призрачной, а желание обозначить на карте современного искусства новые территории проявляется все более настойчиво.
Вполне очевидно, что искусство Северного Кавказа не может быть оторвано от художественных процессов, происходивших и происходящих в России и в странах СНГ, оно инкорпорировано в проблематику мирового искусства в целом и мусульманских ареалов в частности.
Искусствоведы и кураторы оглядываются на прошедшее двадцатилетие и пытаются определить, какие векторы арт-развития были намечены, какие духовные и социальные движения обозначены за это время. Одновременно прокладываются новые пути и осознается необходимость осмысления все еще острой и во многом драматичной культурной ситуации.
Важно и то, что сегодня северокавказские художники представлены на концептуальных выставках, обращенных к современной актуальной проблематике, как, например, в проекте Московского музея современного искусства 2013 года «Завтра воды не будет» (куратор А. Масляев). Их творчество инкорпорировано в современное российское и международное искусство совсем не по признакам узколокального или сугубо этнического.
Рассмотрение основных тенденций развития северокавказского искусства в 1990-х и первом десятилетии 2000-х годов в сопоставлении с общими художественными процессами, происходившими в России и в мусульманских ареалах постсоветского общества, сегодня особенно необходимо. В этот период был поставлен ряд вопросов, обращенных к проблемам социального строительства, разработаны новые художественные стратегии, освоены новые арт-медиа (видео, фотопроекты, перформанс, инсталляция и др.) и новые принципы построения художественного текста.

Трансформативная сила храмового сознания
Ш.М. Шукуров, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Институт востоковедения РАН

Центральным понятием первой книги «Imago Templi» явилось храмовое сознание, смысл которого основывается на памяти и воображении. Храмовое сознание обращено не только в прошлое, скажем, в каноническую форму храма, но и в будущее, где трансформативная сила храмового сознания дезорганизует канонические нормы и правила.
Эвристика обращения к феномену храма такова: если в первой книге об авраамическом храме мы обращаемся к топике Аристотеля, то в последней книге пытаемся обнаружить логику трансформативной силы храмового сознания на примере современной архитектуры. Это означает, что через призму трансформативности формы мечети возможно обращение к архитектурной практике XX века в целом.

Сошлемся на Хайдеггера, его также весьма интересовала проблема существования храма. Философ был погружен в истоки творчества, именно в этой связи в работе «Исток художественного творения» он написал свой знаменитый пассаж о греческом храме: «Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. И такой вид и такой взгляд до тех пор остается разверстым, пока творение остается творением и пока Бог не оставил его».
Мы разделяем сказанное великим немцем — взгляд людей храма обязан оставаться разверстым в том числе и на форму всех вещей, включая, естественно, храм. Вот почему столь разнообразна форма даже авраамических храмов, хотя в их генезисе лежит скиния. Больше того, похоже, что становление формы храмов является следствием божественного откровения, как это было с иерусалимским храмом, и сугубо этнических пристрастий к символико-архитектурным формам. Так произошло в средневековом Иране в момент его исламизации: иранцы немедленно выступили со своей этнически окрашенной формой храма, а много позднее это же сделали и турки, венцом архитектурных идей османов был блистательный Синан.
Только с воцарением царя Соломона в Иерусалиме был наконец построен храм, а христианство два с лишним века существовало без храма. Один из богословов III века н.э. Маркус Минуциус Феликс писал: «У нас нет храмов, у нас нет алтарей». Первое христианское храмовое помещение в жилом доме с явным архитектурным и изобразительным сопровождением датируется 232 годом и находится в Дура-Европос (Δούρα Ευρωπός). Р. Краутхаймер в знаменитой книге о раннехристианской и византийской архитектуре подчеркивает, что довольно долго еврейские и христианские дома для богослужения ничем не отличались от городского окружения.
Итак, не форма храма интересовала паству в первую очередь. Что касается ислама, повторим еще раз: у мусульман не существует единой формально-стилевой нормы для мечети, важным для мусульманина представляются только две вещи в интерьере — михраб и стена киблы. В конце 50 – начале 60-х годов XX века в так или иначе устоявшейся форме архитектурных образов мечети произошел весьма заметный сдвиг. На мой взгляд, решительные обоснования трансформативной силы архитектуры мечети привнесли западные архитекторы: Ф.Л. Райт, Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ, Оскар Нимейер, Луис Кан, Паоло Портогезе, Роберт Вентури.

Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии на примере иконографии Ганеши
Д.Н. Воробьева, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Московский музей современного искусства

В поисках национального языка индийские художники нередко прибегают к использованию сакральных образов или символов, тем самым перенося их из религиозного в обыденный контекст. Это определенный штамп — маркер, позволяющий прочесть западному зрителю, что художник ассоциирует себя с родной культурой, или же искренний жест и продолжение традиции в новых условиях и новом контексте? Старается ли индийский художник быть интересным западному зрителю или же пытается выразить себя новым языком, соответствующим современным реалиям? И насколько глубоки корни тех символов, которые использует в своем творчестве художник — насколько глубоко он их понимает?
Ответу на эти вопросы на примере образа наиболее почитаемого божества — слоноголового Ганеши (его облик чрезвычайно узнаваем и, следовательно, конвертируем в глобальном масштабе) будет посвящен доклад.

Заблудившийся Восток.

Примитивистские циклы Григория Ингера
О.А. Турчина, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства, преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова и школы «Свободные мастерские» (ММОМА)

Восток без границ, рассыпанный по миру, — это еврейские художники, в силу обстоятельств разбредшиеся по разным странам и многочисленным местечкам... Один из них — Григорий Ингер. Наследие его велико, содержит циклы работ на тему еврейской жизни первой половины — середины XX века, зарисовки, штудии. Все они привлекают виртуозным исполнением и отражением характернейших черт своих соплеменников, их взаимоотношений и взаимосвязей, выраженных и проявленных через пятна и линии, оставленные черной тушью. Здесь нет отрывочного восприятия отображенных ситуаций и отдельных личностей.
Помимо исполненных тушью черно-белых циклов у художника есть блок ярких работ, созданных в примитивистском духе. И эти пестрые картинки являются отражением противоположного взгляда на мир. Это искусство, сознательно идущее от истоков формирования человеческой личности, ее первоначальных высказываний вне наслоений жизненного опыта. Ингер продвигается дальше художников, использовавших примитивистские приемы, он копирует способы изображения, свойственные детям. Дети естественны в своем простодушном эгоизме, они наивно и прямо взаимодействуют с миром и окружающими. Отрывочное восприятие мешает ребенку осознать ощущение единства мира, порядок взаимоотношения его частей. Эта отрывочность и служит антитезой черно-белым тушевым рисункам, желание максимально очистить оптику от всего приобретаемого, по всей видимости, и привело Ингера к идее изображения в духе детских творений.
В течение долгого времени примитив оказывался явлением, противоположным соцреализму и официальному искусству. Ингер сознательно и абсолютно естественно поставил себя за грань нормы или скорее псевдонормы творчества в советских реалиях. Этот вид внутренней эмиграции давался не просто — художник жил в нищете и профессиональной отверженности. Таких художников, как Ингер, с «подрывным эстетическим сознанием» маргиналов-примитивистов, поднял М. Фуко.

Функция и дизайн временной архитектуры: японский опыт
А.В. Гусева, PhD, доцент НИУ «Высшая школа экономики»

Долговременность постройки — одна из ключевых составляющих западноевропейской архитектурной традиции: прочность дополняет пользу и красоту витрувианской триады. Здание изначально становится жестом коммуникации не только с настоящим, но и с будущим, желательно отдаленным. Кроме того, здания и инфраструктура являются одним из главных формообразующих элементов городского ландшафта. Постройки могут быть заметными и в буквальном смысле выдающимися, такие как Эйфелева башня, ставшая символом Парижа, или башни-близнецы, утрата которых так сильно изменила пейзаж Нью-Йорка. Долгая жизнь здания становится частью системы координат и залогом нашей стабильной ориентации внутри связанного с ним пространства. Но если объект изначально создается как временный, какой статус он приобретает, какое место занимает в сложившемся визуальном и смысловом контексте? Можно предположить, что подобная временность влияет не только на восприятие зрителя, но и на подход архитектора к задаче.
В докладе на примере построек и объектов современных японских архитекторов, которые изначально были спроектированы как временные, представлена попытка проанализировать, как временность объекта влияет на замысел и процесс формообразования. Какие возможности она открывает и какие ограничения, наоборот, вводит? В каких пространствах возникает и может существовать?

ДИ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ДИАЛОГ ИСКУССТВ

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 (499) 230-02-16

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

MAMM/Московский дом фотографии
Остоженка, 16. Тел. (495) 637-11-55
www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2
www.ncca.ru

Магазин «КультТовары»
Крымский Вал, 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. 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

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5. Тел. (495) 697-38-74. muar.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
Образцова, 11, стр. 1а. Тел. (495) 645-05-50
www.jewish-museum.ru

Фонд культуры «Екатерина»
Кузнецкий Мост, 21/5. Тел. (495) 6621-55-22
www.ekaterina-foundation.ru

Российская государственная библиотека искусств
Большая Дмитровка, 8, стр. 1
Тел. (495) 692-65-20
www.liart.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел. (495) 912-39-29
Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasniykarandash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

Галерея «Palitra-S»
Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.palitra-s.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

Центр современного искусства МАРС
Москва, Пушкарев пер. 5
тел. (495) 623-66-90
www.centermars.com

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»
Лиговский 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

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

ЛЕТНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫЕ ЭКСКУРСИИ ПО ШЕСТОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ *МУЗЕЙ С ПРЕДСКАЗАНИЯМИ* С ПЛАНШЕТАМИ SAMSUNG

ПО ЧЕТВЕРГАМ
В 19.30
ТЕМАТИЧЕСКАЯ
ЭКСКУРСИЯ
ВРЕМЯ

ПО ПЯТНИЦАМ
В 17.00
ТЕМАТИЧЕСКАЯ
ЭКСКУРСИЯ
МУЗЕЙ

ПО СУББОТАМ*
В 13.00
СПЕЦИАЛЬНАЯ
ЛЕТНЯЯ ЭКСКУРСИЯ
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В СТАРИННОЙ УСАДЬБЕ

ПО ВОСКРЕСЕНЬЯМ**
В 15.00
ТЕМАТИЧЕСКАЯ
ЭКСКУРСИЯ
ВРЕМЯ

*
ЛЕТНИЕ
ЭКСКУРСИИ ПРОЙДУТ
20 И 27 ИЮНЯ,
4 И 11 ИЮЛЯ,
22 И 29 АВГУСТА.
ОБЯЗАТЕЛЬНА
ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ
ЗАПИСЬ ПО
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ:
GUIDE@MMOMA.RU

**
ВОСКРЕСНЫЕ
ЭКСКУРСИИ ПРОЙДУТ
5 И 19 ИЮЛЯ,
2, 16 И 30 АВГУСТА

ЭТИ ЛЕТОМ ПОСЕТИТЕЛИ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА МОГУТ ВОСПОЛЬЗОВАТЬСЯ УСЛУГАМИ ИНТЕРАКТИВНОГО «ЭКСКУРСИОННОГО БЮРО» НА БАЗЕ ИНТЕГРИРОВАННОГО ТЕХНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ SAMSUNG SCHOOL, ВКЛЮЧАЮЩЕЕ В СЕБЯ ПЛАНШЕТЫ SAMSUNG И СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЕ ПО.
ВСЕ УЧАСТНИКИ ИНТЕРАКТИВНЫХ ЭКСКУРСИОННЫХ ПРОГРАММ БУДУТ ЗНАКОМИТЬСЯ С ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИЕЙ ОБ ЭКСПОНАТАХ ВЫСТАВКИ В МУЛЬТИМЕДИЙНОМ ФОРМАТЕ ПРИ ПОМОЩИ ПЛАНШЕТОВ КОМПАНИИ SAMSUNG.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ
ПО ТЕЛЕФОНУ +7 495 231 44 06

15 московский музей современного искусства moscow museum of modern art

SAMSUNG

Перформанс — это...

В 2014 году в ММОМА была впервые реализована идея летних мастерских для подростков: пять дней погружения в современное искусство, освоение его основных форм и понятий в ходе лекций, дискуссий, практических занятий и встреч с художниками. Выступая с позиции «Я – художник», участники создали собственные проекты, показанные на выставке в музее.

Этим летом программа будет продолжена: с 17 по 25 августа ММОМА организует мастерские для подростков «Перформанс или. .?».

Перформанс — понятие загадочное само по себе. Вдобавок за много лет вокруг него скопилась куча ложных представлений и предрассудков. Мастерские задуманы как путеводитель по территории перформанса и ее окрестностям: акциям, хеппенингу, киберформансу, флешмобу, театру. Маршруты будут прокладываться педагогами ММОМАkids и специалистами-практиками: художниками Леной Демидовой, Ильей Соболем (молекула Varenye Organizm), Олегом Елисеевым и Евгением Куковеровым (группа «ЕлиКука»). По мере продвижения участники будут смотреть, думать, действовать и готовить собственную выставку, которая откроется 25 августа в залах ММОМА на Петровке, 25.

ПЕРФОРМАНС МОЖЕТ

...двигать горы

В Библии сказано, что «вера двигает горами». Эту идею решил проверить бельгиец Франсис Алис. В 2002 году вместе с 500 помощниками он переместил дюну в Перу на несколько сантиметров, перенося песок по крупицам.

...отмыть 2 тонны костей

Четыре дня подряд по шесть часов сербская художница Марина Абрамович отмывала дочиста коровьи кости на глазах у изумленной публики. Перформанс назывался «Балканское барокко»: Абрамович вспоминала людей, погибших во время вооруженных конфликтов на территории бывшей Югославии, которые происходили с 1991 по 2001 год.

...уничтожить вазу династии Хань

Именно это сделал в 1995 году китайский художник Ай Вэйвэй. Таким образом он выразил свое мнение об истинной ценности искусства, а также о том, как часто новое искусство появляется на обломках старого.

Перформанс или..?

Для тех, кто не сможет принять участие в мастерских, «Диалог искусств» совместно с MMOMAteens объявляет конкурс.
Вы считаете себя знатоками перформанса? Проверьте свои знания!

1

В каком знаменитом перформансе в качестве художественного средства был использован только взгляд художника?

2

Кто из этих художников не реализовал себя в роли собаки?
а. Петер Вайбель
б. Йозеф Бойс
в. Олег Кулик

3

Что из этих предметов не связано с перформансами Оли Кройтор?
а. шкаф
б. ведро
в. стекло
г. посуда

4

Предложите вашу интерпретацию перформанса Андрея Кузькина «По кругу».

5

Выставка какого русского художника, причастного к перформансу, проходит сейчас в ММОМА?

рисунки Екатерины Зайцевой

Ответы присылайте по адресу guide@mmoma.ru

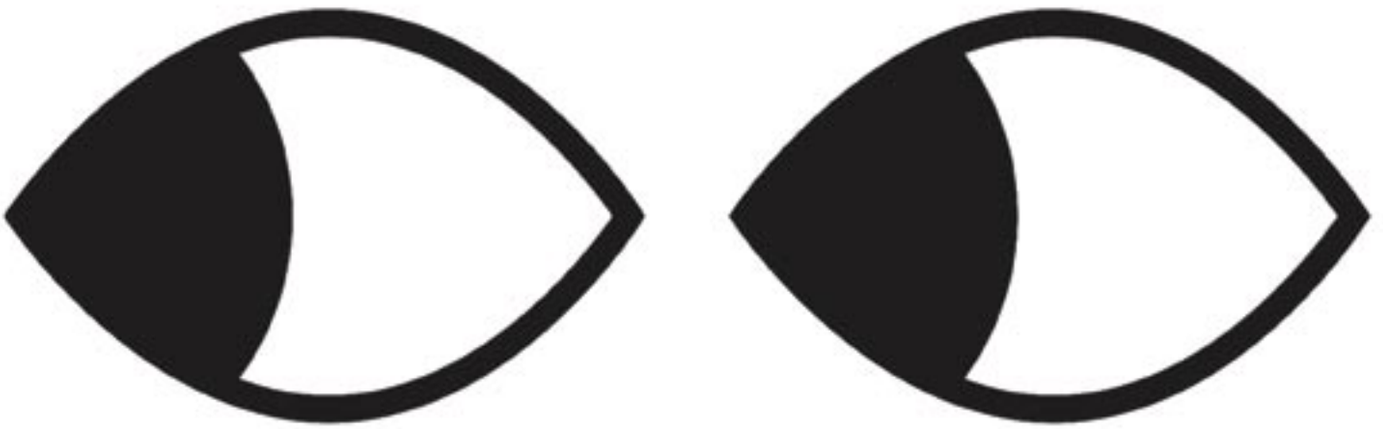
Тот, кто первым пришлет правильные ответы, получит в награду абонемент программы «Семейное путешествие».

«Семейное путешествие» – проект, который проходит в Москве каждую осень и объединяет несколько десятков музеев. ММОМА участвует в проекте шестой год и в этот раз приглашает подростков от 12 лет разобраться в том, как действует наша память и как можно ее совершенствовать на выставке из коллекции музея Ca2M (Петровка, 25). Абонемент позволяет посетить восемь музеев – участников программы всей семьей до четырех человек.

Сроки проведения «Семейного путешествия»
26 сентября – 15 ноября 2015 года

Подробнее о программе –
www.kidsinmuseums.ru
www.mmoma.ru/kids
www.facebook.com/mmomakids
www.instagram.com/mmomakids

СМЫСЛ ВЗГЛЯДА.
НОВЫЙ СИМВОЛ ММОМА



В предыдущем номере ДИ мы писали о новом символе ММОМА – маскоте в виде глаз, разработанном художниками Протеем Теменом и Ириной Ивановой, и о первой коллекции одежды, в которой он был использован. Мы попросили Протея рассказать о работе над маскотом.

ОБРАЗ

Для меня роль музея в жизни Москвы очень важна, я очень нежно отношусь ко всей деятельности ММОМА. Как художник я понимаю, что иногда неверная интонация может разрушить определенную систему ценностей. Так как ММОМА – музей изобразительных искусств, мы решили сделать его символом глаза, смотрящие вправо или влево, а смотреть может что угодно: рука, дерево, тучка, сделанные в детской поп-арт-стилистике. Любое изображение примеряет на себя глаза. Возникает диалог – глаза в глаза. Чтобы он был живым, не зажатым в четкие рамки, мы решили, что образ в зависимости от контекста может и должен меняться, это очень пластичная форма, которая может себе позволить быть любой.

ВОСПРИЯТИЕ

Обычно в музее нельзя прикасаться к большинству произведений, поэтому символом не может быть рука. И не рот, потому что искусство меняется, когда о нем говорят разные люди. Я могу думать одно, хотеть сказать другое, сказать третье, будет услышано четвертое, а воспримут пятое. Так что получается очень ненадежная конструкция. Зрение же дает более цельное восприятие объекта.

СИМВОЛ

Я занимаюсь абстрактной графикой потому, что названные вещи можно мгновенно превратить в символы. Знаки стремятся к стабильности и в своем идеальном существовании должны переходить в иконографику. А в этом проекте хотелось биения жизни, которое несовместимо со стабильностью. Ведь музей не может не меняться.

ЭМОЦИЯ

Наши маскоты яркие, немного детские, полные жизнебиения. Открытые глаза не выражают ни ярости, ни тоски, ни скуки, они просто смотрят. Открытые глаза, готовые увидеть окружающий мир – вот главное в данных образах.

ФОРМА

Форму глаз мы выбирали дольше всего. Будь они чуть более круглыми или, наоборот, угловатыми, они бы потеряли свою выразительность. Перебрав много вариантов, мы поняли, что широко открытые глаза – правильный выбор. Они выглядят органично на большинстве вещей.

Материал подготовила Мария Кобликова

Сувениры с маскотами, свитшоты и майки из капсульной коллекции, разработанной дизайнером Катей Добряновой, можно купить в магазинах ММОМА ART BOOK SHOP на Петровке, 25, и Гоголевском, 10, в фирменном магазине Кати Добряновой и галерее арт-подарков «Шалтай-Болтай».