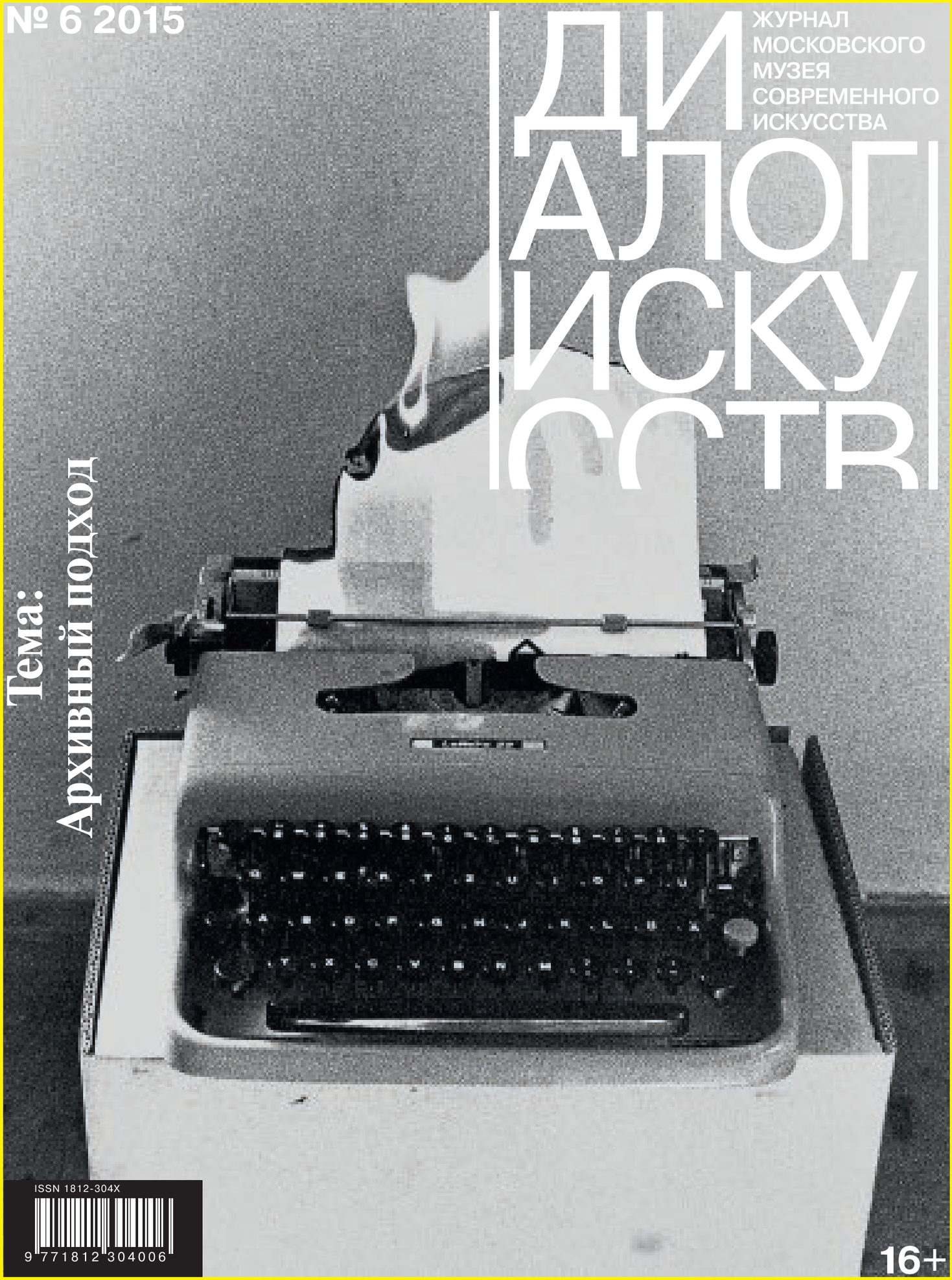
№ 6 2015

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

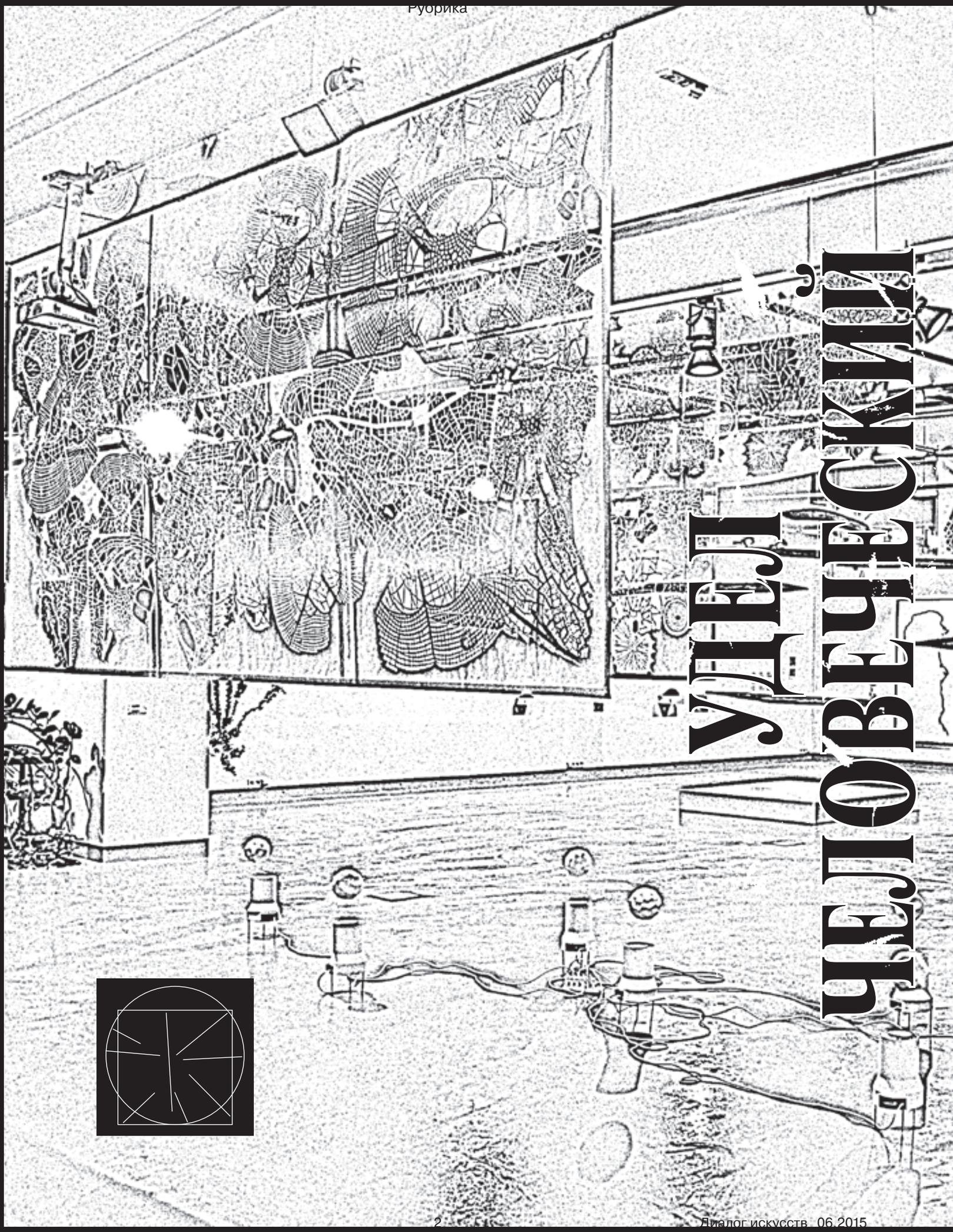
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Тема: Архивный подход

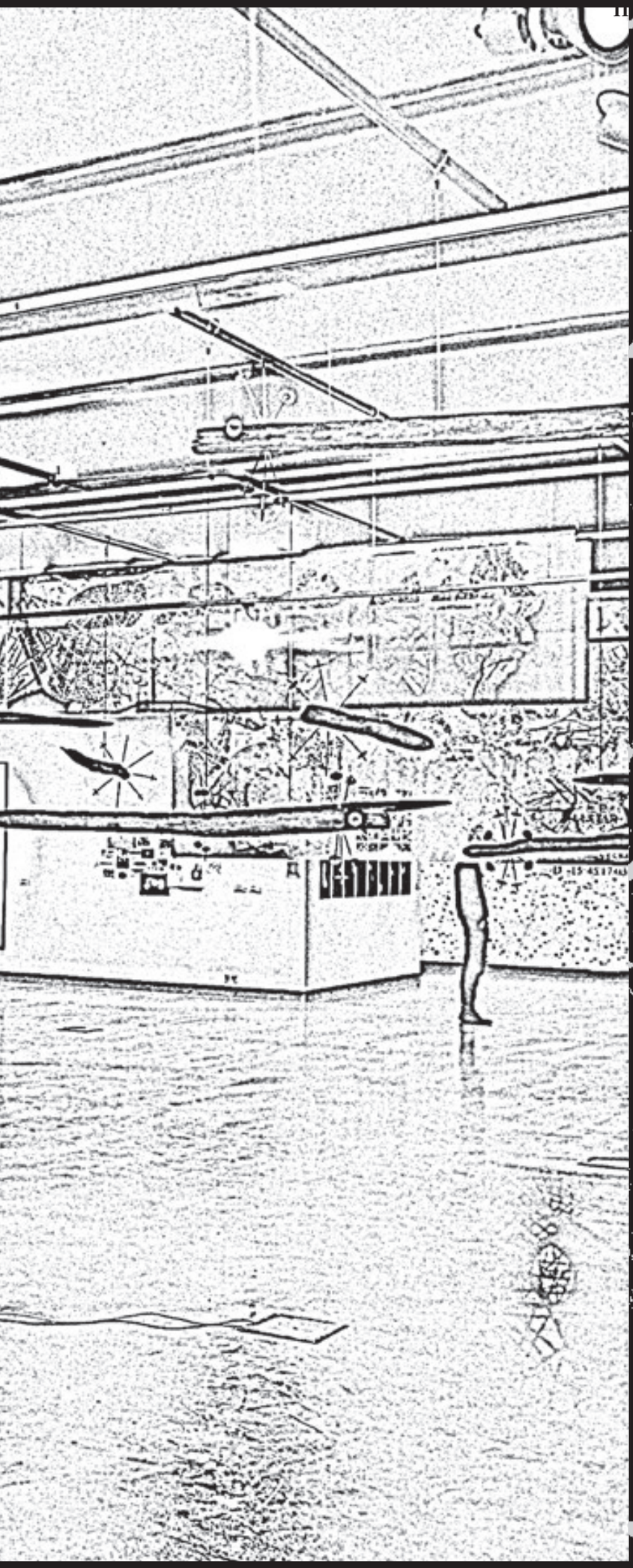


ISSN 1812-304X
9 771812 304006

16+



УЧЕТ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ



Государственный центр современного искусства, Московский музей современного искусства и Еврейский музей и центр толерантности в конце ноября представили масштабный проект «Удел человеческий». Художественный руководитель – куратор и теоретик искусства Виктор Мизиано. Инициатор – Государственный центр современного искусства.

Название проекта отсылает к одноименной книге Ханны Аренд, в которой она пытается дать ответ на один из ключевых вопросов минувшего века – как быть и остаться человеком перед лицом драмы Истории. Идея проекта, объединившего три музея, исходит из предположения, что Человек и его место в мире XXI века сегодня вновь становится одной из центральных культурных проблем. Художники и мыслители начинают возвращаться к темам памяти и травмы, корней и бездомности, биографии и судьбы, надежды и любви, веры и верности. И это вопреки тому, что в течение долгого времени современная культура была склонна понимать человека преимущественно частью внеличностных, социально-политических, коммуникационных и идеологических сил и структур. Современная реальность не может быть сведена к однозначным определениям и исчерпывающим интерпретациям, а потому именно человек и его опыт оказываются исходной и конечной точкой актуальной картины мира.

Междисциплинарный интернациональный проект «Удел человеческий» будет реализовываться на протяжении четырех лет на крупнейших музейных площадках Москвы. Его задача – не фиксация «конечных результатов», но демонстрация подвижности многоаспектности современного знания и представления о мире. Проект призван стать объединяющей платформой для интеллектуального и художественного осмысления острых проблем современного мира и вызовов нашей драматической эпохи.

ДИ
ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
Заместитель
главного редактора
Светлана Гусарова
Выпускающий
редактор номера
Ирина Сосновская
Макет
Юрий Сурков
Дизайн
Кирилл Благодатских
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

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
руководителя отдела развития
Киру Сакарельо
главного хранителя
Елену Насонову
главного специалиста
по координации музейных
программ
Нину Субботину
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
руководителя отдела кадров
Ольгу Сидорову
руководителя выставочного
отдела
Алексея Новоселова
руководителя отдела PR
Александра Тихонова
руководителя планового отдела
Бэллу Пархацкую
коменданта
Людмилу Антошину

На обложке:
Петер Вайбель. Принцип надежды. 1971. Бумага, фотопечать

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
30.12. 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

ЗЕРКАЛА

Проект Международного кинофестиваля Андрея Тарковского

19.12.15 — 24.1.16

Правительство москвы Департамент культуры города Москвы Продюсерское агентство BOKOVFACTORY Московский музей современного искусства

Тарковский: киногерои и образы художника по костюмам Нэлли Фоминой

Вид из другого окна. Программа видеоарта. Куратор: Антонио Джеуза

Отражения. Выставка фотографа Тимофея Колесникова

При поддержке Министерства культуры РФ Правительства Ивановской области Киноконцерна «Мосфильм»

при поддержке

медиапартнеры

Московский музей современного искусства / Ермолаевский 17 / +7 495 2313660 / www.mmoma.ru

ММОМА

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

В номере:

ГОРОД
8 Диагональ
10 Экспозиция рассуждений. Евгения Гершкович
14 Взаимодействуя со стихиями. Наталья Горожанцева
16 Память о ГУЛАГе. Евгения Гершкович

МУЗЕЙ
18 Фестиваль «Territoria». «Время вперед!». Катя Нечитайло
24 Парадоксы коммуникации. Злата Адашевская
34 Наш север – это юг. Ферран Баренблит
40 Забвение и смерть повсюду. Юлия Кульпина
44 Работа с идеями. Интервью с продюсером Андреем Боковым

ТЕМА
50 Погружаясь в видеоархив. Зинаида Стародубцева
54 Музей как архив художников. Интервью Ирины Кулик с Владиславом Мамышевым-Монро
58 Что мы видим? Кристи Ланге
61 Какие воспоминания мы выбираем? Галина Козяр, Вероника Нуркова
62 Цифровой паноптикон, или Глупый Аргус. Диана Мачулина

ИМЕНА
66 Георгий Кизевальтер, художник-архивариус. Юлия Матвеева, Анна Чукина
72 Александр Петрелли, «ласковый паразит». Интервью с художником

РАКУРС
80 Арсеналы мира. Круглый стол «Концепция культурной конверсии и ответственность за прошлое»
84 ЗИП, ЗИП, УРА! Сергей Хачатуров
88 Павел Кузнецов. «Парижские комедианты». Игорь Сорокин

ОБЗОРЫ
94 Под защитой паука. Ирина Кулик
98 Аниш Капур – объект толерантности. Беседа Зельфиры Трегуловой и Нормана Розенталя
102 Мир дан нам в ощущениях. Интервью Анны Дорофеевой с художниками Эвелиной Домнич и Дмитрием Гельфандом
106 Стратегии шока и шоу. Ирина Решетникова
110 Музейная биеннале Красноярска. Сергей Ковалевский
114 Киноoптика катастрофы. Интервью с режиссером Александром Миндадзе
116 Сосредоточенно-рассеянный художник. Сергей Хачатуров
122 Парадоксальная выставка-инсталляция в залах Лувра. Кира Сапгир

ПОРТФОЛИО
126 Театр жестокости в ДК «Замоскворечье». Михаил Сидлин

ХРОНИКА
132 В носке на одну ногу. Григорий Ющенко
133 Не на своих местах. Наталья Горожанцева
134 Гуслица. Экспериментальное взаимодействие. Антон Николаев
135 Карта как эксцентрическая абстракция. Алексей Курбановский
137 Неистовая живопись Олега Ланга в академии. Ксения Лукина
138 Глобальное в локальном. Павел Герасименко
140 Московский арт-дневник. Валерий Леденев
142 Издания ММОМА

Авторы:

- Адашевская Злата – научный сотрудник ММОМА, аспирант ВГИКа
- Баренблит Ферран – куратор, лектор, директор CA2M Centro de Arte Dos de Mayo и коллекции Фонда Арко, в 2008 году входил в кураторскую группу 7-й Биеннале SiteSantaFe, был приглашенным профессором в программе «Куратор современного искусства» в Королевском колледже искусств в Лондоне
- Гершкович Евгения – арт-критик, журналист
- Горожанцева Наталья – искусствовед
- Дорофеева Анна – искусствовед
- Ковалевский Сергей – куратор, дизайнер, заместитель директора по проектно-исследовательской работе Красноярского музейного центра, с 1997 года курировал 7 красноярских музейных биеннале
- Козяр Галина – психолог
- Кулик Ирина – доктор литературоведения, арт-критик, культуролог, старший научный сотрудник сектора зарубежного искусства научного отдела Московского музея современного искусства, преподаватель Института проблем современного искусства
- Курбановский Алексей – искусствовед, арт-критик, переводчик, доктор философских наук, главный научный сотрудник Государственного Русского музея
- Леденев Валерий – арт-критик
- Лукина Ксения – арт-критик, сотрудник галереи pop/of/art
- Матвеева Юлия – искусствовед, аспирант кафедры отечественного искусства МГУ, научный сотрудник ММОМА, член АИС
- Мачулина Диана – художник, арт-критик
- Нечитайло Екатерина – театральный критик
- Николаев Антон – художник, куратор, арт-критик
- Нуркова Вероника – доктор психологических наук, профессор психологии МГУ им. М.В. Ломоносова
- Решетникова Ирина – театровед, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории искусства МГУ им. М.В. Ломоносова, член АИС
- Сапгир Кира – писатель, переводчик, журналист (Париж)
- Сидлин Михаил – арт-критик, куратор, историк фотографии, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко
- Сорокин Игорь – литератор, музейщик, куратор социокультурных проектов.
- Стародубцева Зинаида – искусствовед
- Хачатуров Сергей – арт-критик, теоретик, куратор, историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русского искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
- Чукина Анна – искусствовед, научный сотрудник ММОМА, хранитель
- Ющенко Григорий – художник, основатель арт-группировки «Протез»

— ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

— МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

— ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЕЙ И ЦЕНТР ТОЛЕРАНТНОСТИ

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПРОЕКТ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТА ВИКТОР МИЗИАНО

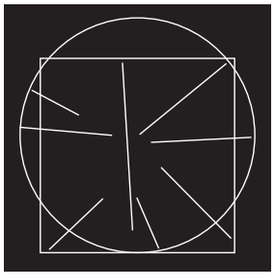
УДЕЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ

27 НОЯБРЯ 2015 – 31 ЯНВАРЯ 2016

ГРАНИЦЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, НАДЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, ИНОЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

СЕССИЯ I



РЕКЛАМА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

— ВЫСТАВКА «ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО»

26 11 2015 — 31 1 2016

ГЦСИ

КУРАТОР: ВИКТОР МИЗИАНО

ХУДОЖНИКИ:
АЛЕКСАНДР ЖОЛИ (ШВЕЙЦАРИЯ)
КРИСТИАНА ЛЁР (ГЕРМАНИЯ)
ЭЛИЗАБЕТТА ДИ МАДЖО (ИТАЛИЯ)
АЛМАГУЛЬ МЕНЛИБАЕВА (КАЗАХСТАН)
ВАДИМ ФИШКИН (СЛОВЕНИЯ-РОССИЯ)
КЭТИ ХОЛЬТЕН (ИРЛАНДИЯ)
АТТИЛА ЧЁРГЁ (ВЕНГРИЯ)

0+

— СИМПОЗИУМ «ГРАНИЦЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО»

27 11 2015 и 28 11 2015

ГЦСИ

МОДЕРАТОРЫ:
МАДИНА ТЛОСТАНОВА,
ДМИТРИЙ БУЛАТОВ

18+

— ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА

12 2015 — 1 2016

ГЦСИ

УЧАСТНИКИ:
РОДЖЕР БЮРГЕЛЬ (ШВЕЙЦАРИЯ)
СТИВ КУРЦ (США) КЛЕР ПЕНТЕКОСТ (США)
КОНСТАНТИН ИВАНОВ (РОССИЯ)
ЕКАТЕРИНА ОЖЕГОВА (РОССИЯ)
КАРИНА КАРАЕВА (РОССИЯ)
КРИСТОФ БРУННЕР (ШВЕЙЦАРИЯ – ГЕРМАНИЯ)

18+

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
МОСКВА, УЛ. ЗООЛОГИЧЕСКАЯ, Д. 13, СТР. 2
+7 (499) 254-06-74 / NCCA.RU

организаторы проекта

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

московский музей современного искусства moscow museum of modern art

Еврейский музей и центр толерантности

партнеры проекта

ROSA LUXEMBURG STIFTUNG

GOETHE INSTITUT

швейцарский совет по культуре prohelvetia

INSTITUT FRANÇAIS

партнеры проекта

официальная транспортная компания

VOERMAN

информационные партнеры

Город

«Одно внутри другого. Искусство новых и старых медиа в эпоху высокоскоростного интернета».
16 декабря 2015 — 13 марта 2016
ММОМА, Петровка, 25

Произведения, представленные на выставке, созданы в 2012–2015 годах в разных материалах и технологиях: от живописи до электронных средств коммуникации. Авторы работ — Мария Агуреева, Кирилл Гаршин, Евгений Гранильщиков, Евгения Мачнева, Дмитрий Морозов (::vtol::), Дмитрий Окружнов и Мария Шарова, Ростан Тавасиев, Ян Тамкович — принадлежат к молодому поколению. Родившиеся в СССР, они помнят мир без сотовых телефонов, «Википедии» и социальных сетей. В середине 2000-х они стали свидетелями повсеместного распространения цифровых технологий, и прежде всего широкополосного интернета — главного гибридного средства коммуникации нынешней эпохи, которое заметно изменило привычные формы поведения и общения, отношение к знанию и вниманию, восприятие пространства и времени. Возможно, именно этот уникальный поколенческий опыт во многом определил интерес героев выставки к генеалогии, смешению и взаимопроникновению различных медиумов, по-особому окрасив их авторскую поэтику.

В представленных на выставке проектах один носитель просматривается в другом, «старый» в «новом», и наоборот, словно бесконечные отражения в расположенных напротив зеркалах. Семейные фотографии или позаимствованные из Внтернета цифровые снимки воспроизводятся на картинах; художественные объекты заводят аккаунты и общаются в Фейсбуке; детали промышленных механизмов становятся «узорами» на сотканных вручную шпалерах; внутри видео, снятого на мобильный телефон, мелькают интерфейсы различных электронных устройств; проект одного художника выступает материалом для инсталляции другого; древняя сакральная скульптура угадывается в техницистском обличье робота, а живая плоть — в отшлифованном разноцветном пластике.

Каждый из восьми художественных проектов предстает в окружении авторской «лаборатории» — различных документальных материалов и артефактов, которые проливают свет на процесс создания произведения, его выставочную историю или, напротив, посвящены его последующему осмыслению художником.
Проект «Одно внутри другого» в некотором смысле продолжает тему о роли технологии в искусстве, заданную выставкой «200 ударов в минуту».

«200 ударов в минуту. Пишущая машинка и сознание XX века»
16 декабря 2015 — 13 марта 2016
ММОМА, Петровка, 25
Куратор и автор идеи Анна Наринская
Архитекторы Кирилл Асс, Надя Корбут
Графический дизайн: Игорь Гурович

Политехнический музей, Московский музей современного искусства и Литературный музей подготовили выставку, посвященную печатной машинке как объекту и как главному техническому инструменту создания литературного текста в XX веке.

Мультимедийный проект «200 ударов в минуту» — культурологическое исследование значения печатной машинки для русской литературы и искусства и для истории России прошлого столетия в целом. Выставка объединяет архивные изыскания и современное искусство.

В состав экспозиции вошли печатные машинки из коллекции Политехнического музея, подлинная машинопись из Литературного музея и художественные произведения из фондов Московского музея современного искусства. Также представлены экспонаты из более чем 20 государственных и частных собраний, среди которых машинки Л.Н. Толстого, Б.Л. Пастернака, А.И. Солженицына и других классиков русской литературы. Помимо этого показаны специально созданные для проекта аудио- и видеоинсталляции современных авторов: Бориса Хлебникова, Хаима Сокола, Алексея Айги и других.

Выставка «200 ударов в минуту» продолжает серию совместных проектов ММОМА и компании «Samsung». Посетители музея, благодаря приложению The Art of Feeling, смогут создать уникальную эмоциональную карту, основываясь на своих впечатлениях о выставке.

Иржи Давид. «Приквел»
Специальный гость 6-й Московской биеннале современного искусства.
3 ноября — 17 января 2015
ММОМА, Тверской, 9

Персональная выставка чешского художника Иржи Давида, представлявшего Чехию на Венецианской биеннале 2015 года. В экспозицию вошли живопись, фотографии, видео, инсталляции и объекты, созданные художником за последние тридцать лет, среди которых новые серии «Инструкции» (2013–2014), «Данное мне время» (2014), «Наш сад» (2014), «Две ночи в квартире Андрея Сахарова в Москве» (2006).

Как любая авторская выставка, «Приквел» — это попытка художника посмотреть на собственное творчество со стороны, переосмыслить работы прошлых лет под иным углом зрения.

В последних работах Иржи Давид возвращает к жизни старые «артефакты», наполняя их новым содержанием и демонстрируя, что сила искусства состоит не столько в его способности создавать материальные предметы, сколько в свободе, с которой художник трактует эти предметы, приглашая зрителя принять участие в производстве новых смыслов.

*Приквел (от англ. prequel) — произведение, события в котором хронологически предшествуют тем, что описываются в ранее опубликованном/созданном произведении.

1

2

3

1 Кирилл Гаршин. Из серии «Праздные дни». 2014. Картон на деревянном планшете, акрил

2 Машина пишущая с японским шрифтом «TOSHIBA», модель 1400 FL. 1940–1960. Япония. Из собрания Политехнического музея

3 Иржи Давид. Инсталляция MAD. 2015. Haus der Kunst, Мюнхен. Дерево. Предоставлено автором

«Жизнь и театр Александра Тихомирова»
10 декабря 2015 — 13 марта 2016
ММОМА, Гоголевский, 10
Куратор Елена Каменская
Архитектор экспозиции Алексей Подкидышев

Московский музей современного искусства и Фонд наследия художника А.Д. Тихомирова показывают выставку одного из ярких представителей русской художественной школы XX века Александра Тихомирова (1916–1995). В ее состав вошли более ста произведений живописи и графики, документы и фотографии из архива художника, а также два биографических фильма.

Жизнь и искусство Александра Тихомирова целиком принадлежат советской эпохе. В 1970-е он стал одним из лидеров многочисленной армии советских художников, которая по заказу государства создавала, а затем тиражировала эталонные образцы массовой агитации. Как и многие другие представители художественной интеллигенции той поры, он вел двойную жизнь, отдавая значительную часть своего таланта творческим экспериментам в уединении мастерской. В экспозиции зритель может увидеть процесс поиска компромисса между официальным языком государственной пропаганды и задачами художника-экспериментатора.

К выставке выпущен каталог в 2 томах на русском и английском языках

Алексей Васильев.
«Хроники декабря».
В рамках проекта «Молодые львы».
22 декабря 2015 — 24 января 2016
ММОМА, Гоголевский, 10

Московский музей современного искусства совместно со Школой современного искусства «Свободные мастерские» и галереей «Триумф» представляют первый персональный проект автора в музейном пространстве. Алексей Васильев пишет работы на бумаге и на холсте очень быстро и в основном при помощи акриловой краски для стен. В своем последнем проекте («Бассейн для ловли», 2013) он «замуровывал» свои рисунки внутрь бетонных табличек, поверх которых делал новое изображение. Для проекта художник расписал стены выставочного пространства, которые стали сюжетным продолжением его холстов и рисунков.

Выставка «Хроники декабря» — это сборник историй об одиноких созданиях и их «странных» ежедневных занятиях: смотритель зоопарка, пытается «починить» носорога изолентой, бык проходит посвящение в рыцари, мужчины красят корову, а лисы и волки, гуляют в человеческой одежде.

Каждое изображение Васильев сопровождает подписью такого же загадочного содержания, как и сюжеты работ. Текст, выстроенный в псевдоканцелярской поэтике, напоминает абсурдистские эксперименты обэриутов и вместе с картинами образует сложный нарратив с яркой и выразительной образностью.

«Зеркала».
Проект Международного кинофестиваля Андрея Тарковского
19 декабря 2015 – 24 января 2016
ММОМА, Ермолаевский, 17

Проект «Зеркала» состоит из трех выставок, посвященных IX Международному кинофестивалю им. А. Тарковского. Будут представлены эскизы к фильмам легендарного режиссера («Сталкер», «Солярис», Зеркало«) из собрания Нэлли Фоминой, кадры из фильмов и фотографии со съемок, а также выставка Тимофея Колесникова «Отражения», которая соединит прошлое и настоящее в серии фотографий, сделанных на кинофестивале в 2015 году, а также программа видеоарта, подготовленная куратором Антонио Джеузой.

птиЦЫ и ЦЫфры
К 130-летию со дня рождения
Велимира Хлебникова
24 ноября 2015 — 17 января 2016
ММОМА, Гоголевский, 10, стр. 2
Куратор Михаил Карасик
Архитектор Дина Караман

Московский музей современного искусства, Государственный музей В.В. Маяковского и фонд «AVC Charity» представили выставку прижизненных изданий одного из ключевых деятелей русского авангарда, а также специально созданные для проекта графические работы, видео, объекты, скульптуры и инсталляции, вдохновленные его творчеством. Выставка является частью масштабного фестиваля «Мир и остальное», проходящего в рамках Года литературы в России.

Участники выставки:
Марина Алексеева, Василий Власов, Сергей Денисов, Александр Джикия, Михаил Карасик, Григорий Кацнельсон, Владимир Козин, Александр Лаврентьев, Кира Матиссен, Михаил Молочников, Валерий Орлов, Петр Перевезенцев, Александр Подобед, Виктор Ремишевский, Дмитрий Саенко, Андрей Суздалев, Леонид Тишков, Александр и Ольга Флоренские, Петр Швецов, Антон Хлабов, Вера Хлебникова, Сергей Якунин.

4 Вид экспозиции выставки «Зеркала» в ММОМА

5 Алексей Васильев. Праздничное новогоднее рисование красным по снегу, или Обряд халата деда мороза. 2014. Холст, акрил

6 Ольга Флоренская. Велимир Хлебников – русский дервиш. 2015. Коллаж из ткани

«Одиночный пикет»

Акция, по форме напоминающая флешмоб, состоялась на территории строительства нового ГЦСИ. Участники распределились на площадке таким образом, чтобы стоять друг от друга на расстоянии пятьдесят метров, как это предусмотрено в законе об одиночных пикетах. По заверению организаторов, акция была свободна от какого-либо влияния куратора, кроме формальных критериев – времени и места проведения. Каждый участник проекта демонстрировал свою цель, выраженную в виде художественного произведения или любым другим способом.

Выставка документации и артефактов акции «Одиночный пикет» проходит в московском выставочном зале «Ходынка» с 15 декабря.

Премия «Кандинского-2015»

Международное жюри премии из 31 претендента выбрало лауреатов в трех номинациях. «Проект года»: Андрей Филиппов. «С колесом в голове».
«Молодой художник. Проект года»: Оля Кройтор. Перформанс «Точка опоры».
«Научная работа. История и теория современного искусства»: Валерий Подорога. «Второй экран. С. Эйзенштейн и кинематограф насилия» (в 2 томах).

Выбор и награждение победителей премии Кандинского состоялись 10 декабря в «Ударнике».

«Художники ВДНХ»

В павильоне №1 «Центральный» ВДНХ представлена выставка, в экспозиции которой собраны работы художников, скульпторов, мастеров декоративного искусства, в разное время создававших образ главной выставки страны. Неповторимый стиль ВДНХ складывался на протяжении долгих лет усилиями многих мастеров. Перед художниками была поставлена задача создать обобщенный, парадный образ Страны Советов посредством синтеза художественных форм с единой стилистикой и иконографией. Из первоначального замысла ВСХВ как выставки успехов коллективизации сельского хозяйства постепенно возникла идея выстроить масштабную экспозицию достижений победившего социализма.

С 10 декабря 2015 до 13 марта 2016 года

Назад в СССР

Выставка произведений искусства знаменитых советских художников «Назад в СССР» открылась в галерее «Contrast.Art.Gallery» в Женеве. Свыше 30 экспонатов за период с 1931 года и до наших дней представляют частную коллекцию владелицы галереи Виктории Десяткиной. Среди произведений искусства фотографии и парадные портреты советских руководителей, плакаты и их репринты времен Великой Отечественной войны, вышивки, знамена и некогда секретные документы.
Одним из самых ярких экспонатов выставки стал большой парадный портрет Сталина школы Федора Решетникова.
Среди выставленных произведений искусства есть и знаменитые плакаты художника Ираклия Тоидзе, включая репринт самой известной его работы — «За Родину-мать», использовавшуюся советской пропагандой во время Великой Отечественной войны.

«Русские» торги в Лондоне

Торги аукционного дома «MacDougall`s» в Лондоне, специализирующегося на русском искусстве, принесли 2,2 миллиона фунтов стерлингов. Топ-лотом торгов стала картина Исаака Левитана «Половодье», проданная за 325,5 тысячи фунтов. «Отдых на закате» Константина Сомова был куплен за 222,3 тысячи, «День учителя» Николая Богданова-Бельского за 130,3 тысячи. На торгах аукционного дома «Bonhams» работа Лидии Мастерковой «Без названия» стала топ-лотом аукциона – 86,5 тысячи фунтов стерлингов. Две работы Константина Коровина были проданы по 7,7 тысячи фунтов стерлингов, «Кинешма» Бориса Кустодиева – за 8,1 тысячи. Абстракция Сергея Дождя стала второй по стоимости картиной торгов – 17,5 тысячи. Аукционный дом «Сотбис» заработал на русском искусстве 9,1 миллиона фунтов стерлингов, топ-лотом стала «Крестьянка в красном платье» Абрама Архипова, она продана за 905 тысяч фунтов при эстимейте 180–250 тысяч, пейзаж Ивана Айвазовского за 545 тысяч (эстимейт 350–550 тысяч). Торги произведениями декоративно-прикладного искусства принесли 2,3 миллиона фунтов стерлингов. Продажи аукционного дома «Кристис» оцениваются в 5,3 миллиона фунтов стерлингов, топ-лотом стала другая «Крестьянка» Архипова («Молодая крестьянка» продана за 398,5 тысячи фунтов стерлингов при эстимейте 120–150 тысяч). «Портрет великого князя Николая, впоследствии императора Николая I, верхом» Джорджа Доу (эстимейт 100–150 тысяч фунтов стерлингов) продан за 110,5 тысячи. Картина Ильи и Эмилии Кабаковых «Под снегом № 18» (эстимейт 180–250 тысяч фунтов) не нашла покупателя, как и еще один важный лот — картина Бориса Кустодиева «Улица в Старой Руссе». Одной из больших удач торгов стала продажа картины Дмитрия Плавинского «Музыка Вивальди над Гранд-каналом» за 140,5 тысячи фунтов, рекордную для художника сумму (эстимейт 25–35 тысяч).

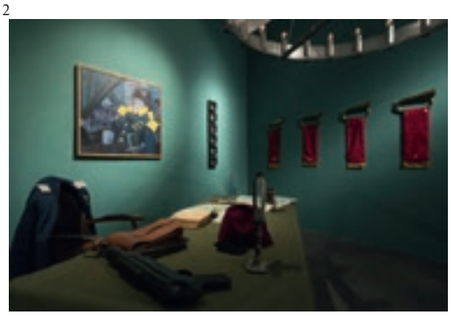
Русский балет в Турине

Петербургский театр балета Бориса Эйфмана с 3 по 13 декабря впервые выступал в Турине, на сцене прославленного театра «Реджио», одного из старейших в Италии. Зрители увидели его известные спектакли — «Анна Каренина» и «Евгений Онегин». Дирижировал оркестром маэстро Дэвид Леви, с которым коллектив Эйфмана давно сотрудничает. После завершения итальянских гастролей «Балет Эйфмана» выступил в Петербурге в рамках официальной программы «Балет и танец» IV Петербургского международного культурного форума. 16 декабря на сцене Александринского театра состоялся показ балета «По ту сторону греха» по мотивам романа Достоевского «Братья Карамазовы». А 28 и 29 декабря на той же сцене была представлена премьера 2015 года — балет «Up & Down» по роману Фицджеральда «Ночь нежна».

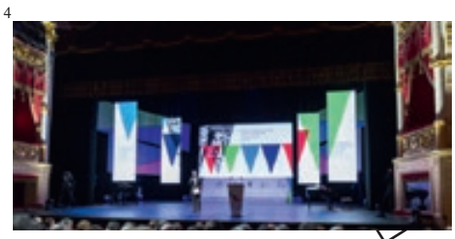
IV Санкт-Петербургский международный культурный форум

Форум проходил с 14 по 16 декабря с участием министров культуры более тридцати стран и директора ЮНЕСКО Ирины Боковой. В программу было включено около 190 мероприятий на 82 площадках города. События делились на потоки: деловой, официальный, образовательный и общественный. Работали 12 секций под руководством известных деятелей культуры. Форум

1

2


3

4


1 Акция «Одиночный пикет». Ася Ашман. Привидение сужений

2 Андрей Филиппов. «С колесом в голове». 2015. Инсталляция. Выставка «Департамент порнов» в фонде «Екатерина»

3 Сцена из спектакля «Up & Down». Постановка Театра балета Бориса Эйфмана, Санкт-Петербург. 2015

4 IV Санкт-Петербургский международный форум

5 Абрам Архипов. Крестьянка в красном платье.

5

6

7

8

6 Афиша фильма «14+» режиссера Андрея Зайцева
7 Александр Дейнека. Стахановцы. Эскиз панно «Знатные люди страны Советов». 1937. Холст, масло
8 Сцена из медиабалета «Расемон». Постановка Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко

был приурочен к 70-летию ЮНЕСКО, его центральной площадкой стал Главный штаб Эрмитажа, где прошли ключевые программы мероприятия. Торжественная церемония открытия форума состоялась на новой сцене Мариинского театра.

«Союзмультфильм» на ВДНХ

В павильоне № 2 «Народное образование» ВДНХ представлена выставка «Нереальные герои. Художники и персонажи “Союзмультфильма”». В экспозицию вошли подлинные декорации, эскизы, раскадровки, макеты и куклы из известных и любимых многими мультфильмов про Чебурашку и крокодила Гену, Винни-Пуха, Карлсона, Буратино, Волка и Зайца из «Ну, погоди!», Щелкунчика, жителей Простоквашина и других сказочных территорий, всего около 700 экспонатов. Рядом в кинозале в режиме нон-стоп демонстрируются мультфильмы и проходят творческие встречи со знаменитыми режиссерами и художниками анимационного кино.

С 2 декабря 2015 по 28 февраля 2016 года

Медиабалет в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко

Мировая премьера медиабалета «Расемон. Вариации» состоялась 27 ноября. В основе либретто рассказ Акутагавы «В чаще» и фильм Акиро Куросавы «Расемон» (композитор Григорий Варламов, автор либретто и режиссер-постановщик Ирина Лычагина, дирижер Иван Великанов, художник Анна Ефремова). Идея принадлежит Ирине Лычагиной, которая предложила Григорию Варламову написать музыку к спектаклю, жанр которого определили как медиабалет. Для театра это первая попытка работы в жанре, где видеоконтент становится своего рода партнером артиста. В спектакле заняты солисты балетной труппы театра Анастасия Першенкова, Алексей Любимов, Полина Ерлыкина, Станислав Бухараев и Роман Маленко.

Festival du Cinema Russe

Жюри XXIII Фестиваля российского кино, который состоялся в конце ноября в городе Онфлер на Атлантическом побережье Франции, Гран-при присудило двум кинолентам: «14+» режиссера Андрея Зайцева и «No comment» Артема Темникова. Не менее сложной задачей оказался выбор лучшего актера. Премию получили Алексей Гуськов за роль инспектора рыбнадзора в фильме «Находка» (режиссер Виктор Демент) и Джавахир Закиров, исполнивший роль мигранта Хасана в фильме «Побег из Москвабада» (режиссер Дарья Полторацкая). Премия за лучшую женскую роль вручена Марии Машковой, сыгравшей в фильме «Побег из Москвабада» роль инспектора ФМС. «Находка» Демента тоже получила награду региона Нижняя Нормандия за лучший дебют, а также приз зрительских симпатий. Приза Франсуа Шале за лучший сценарий удостоен Александр Котт за картину «Инсайт».

Единый культурный центр стран Латинской Америки при ВГБИЛ

Такой центр появится при Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы (ВГБИЛ) имени Рудомино в Москве.
По словам руководителя международного культурного центра ВГБИЛ Светланы Гороховой, латиноамериканский культурный кластер станет важным информационным и образовательным ресурсом в реализации культурных мероприятий дипломатических представительств и библиотеки.

Перекрестный год России и Греции

Россия и Греция планируют провести десятки мероприятий в перекрестный год культур двух стран в 2016 году. Греческое министерство культуры обещает привезти к нам шедевры культуры античного и византийского периодов. Выставка «Византия в течение веков» состоится в музее Эрмитажа в Санкт-Петербурге с 24 июня по 2 октября 2016 года, на ней будут представлены 100 – 130 работ. Некоторые уникальные вещи византийского периода, венецианских художников с семи ионических островов никогда не выставлялись ранее. Среди них скульптуры и картины, настенная роспись, мозаичные наборные иконы, ценные золотые украшения. Выставка расскажет о переходе от древнего периода к византийскому, о представлениях христиан о вечной жизни, об отношениях византийцев с соседними народами, о продолжении византийской духовной и культурной традиции после падения Византийской империи. Предполагается, что завершит экспозицию работа Эль Греко.
Вторая выставка «Боги и герои Древней Греции» пройдет в одном из центральных музеев Москвы и будет посвящена легендам и мифам Древней Греции, тому, как жили древние греки. На выставке ожидается 130 экспонатов доисторической эпохи, произведения из меди и глины, бронзовое оружие.
Еще одна экспозиция будет развернута в картинной галерее Санкт-Петербурга, зрители увидят произведения греческих художников, в том числе и современных.
Русская культура будет представлена в Греции выставками Русского музея в Афинах, Эрмитажа – в Византийском музее и выставкой Большого театра в афинском Дворце музыки. Скульптура Коры из Музея Акрополя поедет в Россию, а экспонаты из Эрмитажа – в Музей Акрополя. Также в следующем году Россия станет почетным гостем на Международной выставке в Салониках, которая проходит в сентябре.

6-я Московская биеннале современного искусства. «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия». 22 сентября – 1 октября 2015 года. Выставка-документация: 3 октября – 11 октября 2015 года. ВДНХ, Центральный павильон

Завершилась 6-я Московская биеннале современного искусства, событие, благодаря которому Россия входит в мировой художественный контекст, а Москва становится одной из культурных столиц мира. Шестая биеннале стала одной из самых коротких в мире.

Евгения Гершкович

Экспозиция рассуждений

Учрежденная Министерством культуры РФ в 2005 году Московская биеннале современного искусства сразу заявила о себе как о респектабельном событии. Смотр тогда открывался в стенах бывшего Музея В.И. Ленина, а его кураторами согласились стать такие мировые авторитеты contemporary art, как Ханс Ульрих Обрист, Даниель Бирнбаум, Николя Буррио, Яра Бубнова, Роза Мартинес. Основной проект проходил под девизом «Диалектика надежды». «Речь идет об осмыслении реалий мира, в котором мы все живем», говорилось в релизе. В экспозиции, помимо прочего, были представлены инсталляции Субодха Гупты «Карри», Ростана Тавасиева «Материализация». Не обошлось без скандальных художественных высказываний групп «Желатин» и «Синие носы», подогревших интерес к событию. В дальнейшем пло-

1 Люк Тойманс. Молящийся. Создание работы. 22 сентября — 1 октября 2015 года.
Фото: пресс-служба 6-й Московской биеннале современного искусства

1

щадками Московской биеннале становились Центр современной культуры «Гараж», Центр дизайна «Артплей», ЦУМ, Манеж под руководством поднимающих престиж мероприятия уважаемых кураторов Жана-Юбера Мартена, Петера Вайбеля, Катрин де Зегер. Среди тем биеннале были «Больше света», «Примечания: геополитика, рынки, амнезия», «Против исключения» и др. За всю историю международного форума, бессменным комиссаром которого является Иосиф Бакштейн, в нем приняли участие более двух сотен российских художников и полтысячи зарубежных.

Тема биеннале этого года была обозначена так: «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия». Ее предложили кураторы основного проекта, директор Антверпенского музея современного искусства MuHKA Барт де Баре, директор центра современного искусства Witte de With в Роттердаме Дефне Айас и директор Кунстхалле в Вене Николаус Шафхаузен. Главной площадкой на сей раз выбрали Центральный павильон ВДНХ. Было принято решение радикально изменить формат основного проекта, разделив его на два этапа, «событийный» и «выставочный». В первой части (она прошла с 22 сентября по 1 октября) семьдесят деятелей искусства (мыслители, антропологи, философы, среди них американский социолог Саския Сассен, архитектор Рем Колхас, политолог Ульрике Гёро, университетский профессор, специалист по компаративистике Акбар Аббас, писательница Миан Миан, художник Ханна Липард и художник, куратор и редактор онлайн-издания «e-flux» Антон Видокле, экономисты Евгений Гонтмахер и Мариана Маццукато, специалист по экономическим кризисам, министр финансов Греции Янис Варуфакис и др.) в форме эмоционального обмена друг с другом, публичных дискуссий, творческих мастер-классов и лекций рассуждали на острые и разнообразные темы. Они искали ответы на такие, к примеру, каверзные вопросы, как: кто мы такие? Как мы можем жить вместе? Какой будет Москва в будущем? Барт де Баре сравнил этот процесс с «концептуальными квартирниками». Параллель яркая, метко иллюстрирующая вынужденность формата по причине весьма скромного бюджета (по сравнению с предыдущей биеннале он уменьшился на 21 миллион рублей, составив 30 миллионов. Из них 9,7 миллиона выделил генеральный партнер банк «Rietumu», остальное добрали с помощью грантов. Художники Ив Мае (Бельгия), Рикардо Брей (Куба), Фабрис Ибер (Франция), Имран Куреши (Пакистан), Сюй Чжен (Китай), Иза Генцкен (Германия), Константин Звездочетов, беседуя с коллегами и посетителями, одновременно создавали свои произведения, тем самым демонстрируя «мышление в действии». По замыслу кураторов творческая лаборатория превратилась в зрелище, о котором приглашенный сингапурский режиссер снимал документальный фильм, а для перманентного освещения проекта журналистами и фотографами работал специальный раздел, так называемая «Медиамашина».

В непосредственной близости от Центрального павильона ВДНХ примостился импровизированный павильон «Кавказ», своеобразный «гений места», где коллектив кураторов «Безнадежные» представил «материальную и духовную культуру» современного Кавказа. У подножия лестницы Центрального павильона возникла «Бесконечность», инсталляция Микеланджело Пистолетто в виде изогнутой ленты. Выставка – документация всего, что художники успели создать за десять дней, видео и фото прошедших дискуссий и перформансов, лабораторий и экспериментов – все это было представлено на суд зрителя 2 октября, при том, что зрители могли наблюдать процесс непосредственно с самого начала биеннале. Ознакомиться с результатом можно было в течение недели.

На 40 выставочных площадках биеннале демонстрировалось в общей сложности 80 проектов. В процесс включились галереи, выставочные залы (в том числе районные: в Печатниках, на Соколе, Шаболовке, в Сколкове и др.) и крупные музейные институции. Третьяковская галерея подготовила междисциплинарный спецпроект «Где? Метагеография: образы пространства», посвященный проблемным областям знания на стыках философии, искусства и науки. Речь шла о времени, когда были сделаны первые снимки Земли из космоса и когда представления о пространстве и времени подверглись радикальному пересмотру. Выставка объединила опыт географов, искусствоведов и художников трех поколений.

Музей современного искусства «Гараж» представил первую в России всестороннюю ретроспективу Луиз Буржуа (1911–2010), французского скульптора, первопроходца в жанре инсталляции. Проект «Структуры бытия: клетки» продемонстрировал свойственную Буржуа на протяжении всей ее жизни страсть к созданию замкнутых изолированных пространств, этаких метафор внутреннего мира. Ее работы – некие архитектурные конструкции, отсылающие к театру, психоанализу, личным переживаниям автора. В центре экспозиции находилась масштабная скульптура, в названии которой заключается риторический вопрос «Завладел ли день ночью или ночь завладела днем?»

Мультимедиа Арт Музей привез в Москву работы Михаль Ровнер. Израильская художница, создающая новый язык в жанре видеоинсталляций, вызывающих море ассоциаций, от поэтических до политических, не впервые гость Московской биеннале. И в новых своих работах Ровнер обратилась к глобальным философским проблемам – бытия, взаимоотношения человека и сообщества, хаоса и порядка, прошлого и будущего, реального и воображаемого.

Еврейский музей и центр толерантности подключился к программе биеннале выставкой известного британского художника еврейского происхождения, уроженца Бомбея Аниша Капура, одного из самых на сегодняшний день известных скульпторов, лауреата престижной премии Тернера. Капур творит уникальные и вместе с тем очень простые формы, отличающиеся изогнутым силуэтом, монохромные или, напротив, ярко окрашенные, или с зеркальной поверхностью, отражающей или искажающей окружение.

Московский музей современного искусства удивил зрителя масштабной ретроспективой «Открытая мастерская» Андрея Бартенева, объединившего в своем творчестве перформанс, инсталляции, театр, танец и музыку. В двух корпусах здания на Гоголевском бульваре были представлены его абсурдные, причудливые, провокативные, карнавальные фантасмагории, созданные им за двадцать пять лет. Колоссальная коллекция произведений, в том числе проект «Снежная королева», «Ботанический балет», работа, передающая метаморфозы природы, светодиодная скульптура «Электрические инопланетяне», была показана публике впервые. Специально к юбилею Бартенев подготовил огромную скульптуру «Облепиха».

Проектом «Внутри события» ответила на тему биеннале модная московская «Artwin Gallery». Во главе с куратором Владиславом Ефимовым художники Полина Канис, Алексей Корси и Алексей Мандыч в работах, а это ряд объектов и инсталляций, выразили свое отношение к событиям прошлого, настоящего или будущего.

Но все перечисленное – еще далеко не полный список впечатляющих событий, которые случились в Москве этой осенью. Куратор 6-й Московской биеннале Барт де Баре воодушевленно приступая к работе, заявил на пресс-конференции: «Я хорошо понимаю, почему согласился делать биеннале в Москве. Я хочу работать у вас не потому, что ситуация такая сложная, хотя игнорировать этого нельзя: и с точки зрения глобальной политики, и просто технически есть множество организационных проблем. Я хочу работать у вас потому, что чувствую: Москва — это чрезвычайно важное место. Это одна из величайших европейских столиц наряду с Лондоном, Римом, Стамбулом. Москва наверняка станет очень модной в будущем. В ней много возможностей для развития современного искусства и, что еще важнее, невероятное количество по-настоящему интересных художников. Такого нет нигде в мире». Остается только верить такой оценке.

———————————————————

1 Анастасия Яровенко. Ловушка привычки. Фото: пресс-служба 6-й Московской биеннале современного искусства

2 Таус Махачева. О пользе пирамид в культурном воспитании, укреплении национального сознания и формировании морально-этических ориентиров. Перформанс. Фото: пресс-служба 6-й Московской биеннале современного искусства

3 Таус Махачева на фоне инсталляции для перформанса. Фото: пресс-служба 6-й Московской биеннале современного искусства

1

Виталия Барабанова, Александра Плюснина. Фото: пресс-служба 6-й Московской биенналe современного искусства

2

4

3

5

6

5 Оноре Д'О. Перформанс. Фото: пресс-служба 6-й Московской биенналe современного искусства

6 Анатолий Осмоловский и Александр Кутовой. Конец модернизма в России. 2015. Создание работы. 22 сентября — 1 октября 2015 года. При участии Ирины Петраковой,

4 Андрей Кузькин. Шарики и гвозди. Перформанс. Фото: пресс-служба 6-й Московской биенналe современного искусства

Наталья Горожанцева

Взаимодействуя со стихиями

1 Александр Пономарев. Ветрувианский человек-1. 2015. Фотография

Александр Пономарев предпринял вторжение в ГМИИ им. А.С. Пушкина, вписав фасад музея в инсталляцию «Ветрувианский человек», выполненную при поддержке ЦУМ Art Foundation. В проекте художник исследует художественную гармонию, эстетические пропорции и вечные ценности, неподвластные ветру времени.

Выставка поделена на две части. Одна представлена на фасаде музея – шесть массивных ветроуказателей – «колдунов», четыре из которых закреплены на колоннах, а два расположены по обе стороны от главной лестницы. Вторая часть выставки находится в зале со слепками скульптур Микеланджело Буонарроти. Эти экспозиции едины в своей интервенциональной природе: преобразование фасада музея подготавливает зрителя к восприятию следующего этапа втор-

Александр Пономарев. «Ветрувианский человек». 1 октября – 15 ноября 2015 года. ГМИИ им. А.С. Пушкина, главное здание

2

3

2 Александр Пономарев. Ветрувианский человек-7. 2015. Проект, печать
3 Ветрувианский человек-7. 2015. Фотографія

жения инсталляции в пространство музея классического искусства. Изменение облика одной из главных художественных институций страны — громкое высказывание, заявляющее о масштабе и значимости заложенного в нем посыла. Арт-интервенция выявляет идею проекта, утверждает онтологическое единство современного и классического искусства.

Основным мотивом выставки стал перформанс Пономарева, прошедший в 2014 году на судне Российской академии наук в арктических водах Атлантики, где художник находился внутри огромного ветроуказателя в позе «витрувианского человека» Леонардо да Винчи, обдуваемый всеми ветрами. Видеодокументация перформанса отображена на экране конструкции «колдуна» внутри зала Микеланджело и помещена в контекст классического искусства: вокруг видеообъекта расположены шесть столов, где под стеклом лежат гравюры Джованни Пиранези, Альбрехта Дюрера, Кацусики Хокусая, Анри Матисса и самого Александра Пономарева. Каждый из отобранных художником классиков мирового искусства по-своему раскрывает идею искусства как категорию всеобщего, эпистему постижения универсума.

Экспозиция начинается с расположенных напротив друг друга работ Джованни Батиста Пиранези и Анри Матисса. Итальянский художник в своих гравюрах из цикла «Виды Рима» изображает руины древних построек, сохраняющих былое величие. Пиранези вписывает оставшиеся фрагменты древней культуры в современные пейзажи города. Можно сказать, что чем-то подобным занимается и Александр Пономарев, не боясь «прикасаться» к тому, что принято считать неприкосновенным, смело пропускает достижения давних эпох через мембрану современности.

Контраст идее Пиранези составляют декупажи Анри Матисса. Модернистским установкам оппонируют работы Альбрехта Дюрера и Кацусики Хокусая, расположенные в глубине экспозиции. Один автор повествует о бурлящей беспокойством жизни, а другой о смиренном созерцании, они разнятся в художественном языке, но едины в попытке постичь возвышенное, непознаваемое и сверхчеловеческое, что делает искусство, классическое и современное, сферой трансцендентального.

Эту сложную и драматическую контаминацию порой противоборствующих сил художник обыгрывает в названии проекта, в котором идея «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи оборачивается «Ветрувианским человеком» Александра Пономарева. Художник, как и его великий предшественник, берет за основу своего проекта проблему пропорций: в центре его экспозиции конусообразный ветроуказатель, диаметр которого строго соразмерен человеческому телу. Пономарев наглядно показывает универсальность этих пропорций для всех эпох и художественных воззрений: то, что было истинно для XV века, так же верно и для XXI столетия, различны лишь формы подачи. В свое время Розалинда Краусс настаивала на том, что нет онтологического различия между классическим и современным искусством. Пономарев продолжает эту мысль, демонстрируя, что могут различаться техники и способы выражения, но неизменно человеческое измерение мира.

Пономарев сравнивает особенности развития актуального искусства с порывистыми и хаотичными потоками ветра. Став в центре ветроуказателя, художник пытается измерить его скорость, задать направление, используя в качестве метрической системы человеческие пропорции, воспетые Да Винчи пять веков назад, и утверждает их в контексте современной культуры.

Чертежеподобные графические работы Пономарева также отсылают к эскизам великого классика. Они демонстрируют лабораторию современного художника, который совмещает классические пропорции с решеткой постмодернистского арт-объекта, смешивает произведения разных эпох, выводит собственную формулу и предлагет зрителю участвовать в эксперименте. В графических работах «Глобальная циркуляция атмосферы» и «Северная ветровая катушка» Пономарев мысленно ставит себя на место розы ветров, понятой как источник сущностных смыслов искусства, пытаясь проникнуть в самое сердце художественных направлений, дабы изнутри постичь логику их устройства и развития.

Стихия, обозначенная в произведениях Пономарева, проявляет себя не только в качестве идеи, но и непосредственно. Художник взаимодействует с природными стихиями: рассекает холодные океанские воды, преодолевает упругое напряжение сурового северного ветра. Важную роль в видеодокументации перформанса Пономарев отводит изображениям айсбергов и птиц. Масштаб и мощь природной стихии и природных объектов давно вдохновляют художника, и это позволяет рассматривать проект «Ветрувианского человека» как результат его исследования логики мировых процессов.

———————————————————

Память о ГУЛАГе

1

2

3

1, 3 Фото: Юрий Пальмин
2 Вид экспозиции «Национальная память о ГУЛАГе». Предоставлено Музеем истории ГУЛАГа

Евгения Гершкович

Минувшей осенью в Москве в День памяти жертв политических репрессий новый адрес обрел Музей истории ГУЛАГа, получив большое здание и увеличив свои площади в четыре раза.

Музей основан в 2001 году по инициативе историка Антона Антонова-Овсеенко. Открытая в 2004-м в небольшом пространстве на Петровке экспозиция была посвящена истории возникновения системы исправительно-трудовых лагерей как части государственной машины. Она была составлена из архива документов, воспоминаний бывших узников, фотографий, писем из мест заключения, личных вещей, в том числе из лагерного быта. Каждый сантиметр площади задействовался в экспозиции, начиная со сторожевой вышки во дворе и выставленных в окнах портретов. Эпоха ГУЛАГа оставила мало артефактов, задачи музея – сохранить историческую память об этом трагическом явлении и осмыслить прошлое.

Как сказала Наталия Солженицына во время церемонии открытия нового здания, «народ, который не знает своего прошлого, обречен, безоружен перед будущим. У нас просто нет права на ошибку».

Директор музея Роман Романов с коллегами разработал программу единой музейной инфраструктуры, но осуществить ее не позволяли габариты помещения, не хватало места. Когда приходило полсотни человек одновременно, музей уже не справлялся. Три года назад город выделил отдельно стоящее здание в 1-м Самотечном переулке, площадью 2900 квадратных метров, в котором музей мог бы более полноценно заниматься и научной, и выставочной деятельностью. На реконструкцию бывшего общежития метрополитена постройки 1906 года было ассигновано 147 миллионов рублей. За нее взялось архитектурное бюро «Kontora» и архитекторы Дмитрий Барьюдин и Игорь Апарин, ранее занимавшиеся дизайном выставок Музея ГУЛАГа. Для облицовки трех уличных фасадов авторы проекта долго искали металл, который бы со временем потемнел до черноты. Наконец в финском городе Пори нашлась подходящая медь. Одну стену оставили кирпичной. Внутреннее двусветное пространство музея представляет собой сочетание простых материалов, «рваного» кирпича, фанеры, неокрашенной штукатурки, акустических панелей и открытой проводки; верхние ярусы – железные галереи. В административной части положили желтые наливные полы.

Музей отныне располагает пространством для временных выставок, кинозалом, фондохранилищем, студией визуальной антропологии, библиотекой книг, посвященных репрессиям, исследовательским, издательским и волонтерским центрами. Кроме того, на крыше предусмотрена открытая площадка. На прилегающей территории планируется разбить Сад памяти, где будут представлены имена всех погибших в годы репрессий.

Постоянной экспозиции в Музее ГУЛАГа пока нет. К открытию подготовили выставку «Национальная память о ГУЛАГе». Сто предметов, в том числе печальных находок в местах массовых расстрелов, привезены из двадцати музеев со всех концов России. Объединенные драматической темой, они рассказывали о ГУЛАГе через призму личных историй. А карта СССР с местами лагерей, описанных в книге Александра Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», лагерных управлений и данных о количестве заключенных, содержавшихся там в разные годы, служит назиданием потомкам.

Я слыхал такое выражение: «Лови момент!» Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленно. И действительно, нельзя призывать к невозможному. Говорю я это с полной уверенностью, потому что сам на себе все испытал. Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно. Так же невозможно ловить эпоху, потому что это такой же момент, только побольше. Другое дело, если сказать: запечатлевайте то, что происходит в этот момент. Это совсем другое дело…

Даниил Хармс

18 Фестиваль «Territoria». «Время вперед!». Катя Нечитайло
24 Парадоксы коммуникации. Злата Адашевская
34 Наш север – это юг. Ферран Баренблит
40 Забвение и смерть повсюду. Юлия Кульпина
44 Работа с идеями. Интервью с продюсером Андреем Боковым

Музей

Катя Нечитайло

ФЕСТИВАЛЬ «TERRITORIЯ». «ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!»

2 Лоран Перно на фоне своей работы «Натюрморт (велосипед)». 2015. Велосипед, смола, искусственный снег

1 Документация перформанса-инсталляции «Фрагмент бесконечности». Хореограф Анна Абалихина. 2015. Фото: Александр Сухов

1

2

Лоран Перно, Анна Абалихина. «Фрагмент бесконечности». Выставка и перформанс. Специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства. 29 сентября — 25 октября 2015. ММОМА, Тверской, 9

Вся наша жизнь измеряется временем: важные события состоят из хрупких минут, годы формируют восприятие, секундные решения перечеркивают целые десятилетия кропотливой работы. Память недолговечна, бесконечность легко разбирается на фрагменты, съемка сетчаткой глаза порой намного надежнее, чем работа самого крепкого фотоаппарата. О времени говорят и поют, под него жестикулируют и бегут, его вытанцовывают и останавливают средствами искусства. Такая неосязаемая категория человеческого мышления, используемая для характеристик предметов и явлений, которые не имеют границ или количественной меры, стала сквозной темой X Международного фестиваля – школы современного искусства «TERRITORIЯ», проходившего в Москве 2–10 октября. Событие это открыло целую плеяду новых имен, подарило встречи с работами маститых авторов, представило на своих площадках спектакли и выставки, без которых картина художественной практики была бы неполной.

«TERRITORIЯ» – один из главных творческих смотров, ежегодный мультикультурный диалог – этой осенью отметила свое десятилетие. Команде организаторов оказалось под силу из года в год собирать в единый проект лекции, мастер-классы, выставки, видеопоказы и спектакли, основанные на традициях и новациях. В арт-дирекцию входят Евгений Миронов, Роман Должанский, Теодор Курентзис, Кирилл Сербренников, Андрей Ураев, Чулпан Хаматова, Василий Церетели, а также молодые специалисты, работающие в театре, студенты творческих вузов из ряда стран. За десять лет фестиваль, штабом которого является Театр Наций, несколько раз менял прописку, переживал многочисленные споры вокруг и внутри себя, тяготел в сторону музыки, современного танца, слова, перформанса, принимал у себя в гостях Томаса Остермайера и Алана Плателя. И с каждым разом расширял свои рамки. В 2015 году за 9 дней зрители могли увидеть эксперименты в области хореографии («Сфумато», «Удерживая время», «Превращаемые», «Потерянный рай»), спецпроект «Беспамятные», полифоническую историю «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой», выставку Лорана Перно, оживленную перформансом хореографа Анны Абалихиной, нетленную русскую классику («Кому на Руси жить хорошо», «Три сестры»). Студенты, отобранные дирекцией по заявкам, прошли обучение на мастер-классах режиссеров Бориса Юхананова, Владимира Панкова, Максима Диденко, Юрия Муравицкого, Стефана Брауншвейга, Дмитрия Брусникина, Антона Адасинского, кинорежиссера Алексея Германа-младшего, хореографов Теро Сааринена, Рашида Урамдана, Анны Абалихиной. Плотно спрессованный событийно фестиваль оставил после себя множество впечатлений.

Три метаморфозы тел

Спектакль французского хореографа алжирского происхождения Рашида Урамдана «Сфумато», открывавший фестиваль, отсылает зрителя к технике живописи, разработанной Леонардо да Винчи, в которой очертания фигур смягчены, это позволяет передать окутывающий их воздух, подчеркивает рельефность, акцентирует глубины перспективы. Урамдан, принадлежащий к концептуальному крылу французской сцены современного танца, создатель холодных и жестких спектаклей, активный участник международного хореографического процесса, рисует размытые картинки, на глазах у зачарованной публики выстраивает новый мир по старому апокалиптическому сценарию, разворачивает зрителя лицом к проблеме экологии. Ледники тают, вода прибывает, тайга отступает. На сцене темнота, спокойная музыка, голос Чулпан Хаматовой, произносящей текст Сони Кямберто «Короткая тайга», перечисляет катастрофы и их последствия, а на пустой сцене Театра Наций, которая периодически оказывается под проливным дождем, танцовщики компании L'A руками закручивают водовороты, ногами цепляются за почву, головами противостоят ветру, распластываются, кружатся на предельных скоростях, вскидывают брызги, ловят ускользающую из-под ног опору. Первый показ постановки Урамдана с говорящим названием «Удерживая время», прошел 1 июля 2015 года на фестивале танца в Монпелье, а уже 5 октября состоялась ее российская премьера в исполнении Балета «Москва» на сцене Центра им. Вс. Мейерхольда.

Компания «Диалог-данс» (Кострома) пригласила французского хореографа Карин Понтьес для постановки довольно распространенной истории, связанной с вечным поиском заветных «крылатых качелей». «Потерянный рай» звучит несколько простовато, но искренне и убедительно. Танцовщики примеряют на себя детскую пластику, рефлексируют на тему беззаботности, а зрители подключают свой багаж воспоминаний, давние переживания из-за толстых ног, растрепанных косичек, волнения по поводу дружбы мальчишек с девчонками из соседнего двора.

«Превращаемые» финского хореографа Теро Сааринена: танцовщики-мужчины, опутанные канатами, рассекают пространство, заполняют зал густой сексуальной энергетикой. Так из застенчивых парней они превращаются в уверенных в себе брутальных мачо.

Истекшая память

Несколько работ в рамках фестиваля сложились в триптих. Первая выставка в России Лорана Перно «Фрагмент бесконечности», внутри которой был создан перформанс Анны Абалихиной (ММОМА, соорганизатор Institut Francais, генеральный партнер проекта фонд Михаила Прохорова). Эскиз Талгата Баталова «Беспамятные» (реализуемый при поддержке Центра им. В.П. Сербского) обращался к истокам и причинам потери способности запоминать, сохранять и в нужный момент воспроизводить информацию. И спектакль «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» немецкого композитора и режиссера Хайнера Геббельса, поставленный на сцене Электротеатра «Станиславский», на тему неопределенности понятия «память», основанный на записных книжках Макса Блэка, Поля Валери, Людвига Витгенштейна, Георга Кристофа Лихтенберга.

Если «Беспамятные» подкупали подлинностью настоящих людских историй, рассказанных артистами, то «Фрагмент...» оглушал тотальным молчанием.

Выпускница Московского хореографического лицея и Роттердамской академии танца Анна Абалихина несколько лет была куратором направления «Танец» в проекте «Платформа». В качестве приглашенного хореографа она сотрудничала с «Новой оперой», Пермским театром оперы и балета, «Седьмой студией», Центром им. Вс. Мейерхольда, в своих междисциплинарных проектах исследовала синтез танца, медиа, интерактивного видео и звука. Лоран Перно, окончивший Национальную студию современных искусств Le Fresnoy, с начала 2000-х годов участвует в многочисленных арт-мероприятиях и выставках по всему миру, экспериментируя с понятиями видимого и скрытого, исследует проблемы осознания, памяти и времени. Его работы, представленные в рамках «Фрагмента бесконечности», похожи на известные полароиды Андрея Тарковского, сделанные им в России и Италии между 1979–1984 годами. Это реминисценции к кадрам из фильма «Зеркало», напоминание о самом драматичном периоде жизни режиссера. На изображениях, представленных в ММОМА, очертания стерты, слышно дыхание художника. Букет, роза, велосипед, китель, коньки – все запорошено снегом. Память прикрыта ворохом событий. Перформанс демонстрируется в пространстве вытянутой комнаты, где с потолка свисают разноцветные лампочки, на стенах рисунки пеплом сожженных книг и газет, приглушенный свет придает происходящему мистический оттенок. Исполнители двигаются то в такт, то бессистемно, периодически замирая на фоне изображенных на рисунках неуютных гор, обломков зданий, безжизненных ледников. Свист и шуршание в музыке не имеют четкой ритмической структуры. Черная одежда перформансистов, скользящих вдоль разрисованных стен, постепенно покрывается пылью и становится пепельной. Перформанс Абалихиной может показаться хаотичным людским потоком, но по идее хореографа он проявляет чистую динамику, соединение тел в свободные скульптурные композиции.

Если «Беспамятные» подкупали подлинностью настоящих людских историй, рассказанных артистами, то «Фрагмент....» оглушал тотальным молчанием.

1

1 Лоран Перно. Окно. 2010. Видеопроекция на белый тюль, вентилятор. Видео, 8’, монозвук

2 Горы. 2010. Видео, 7’35’’, стереозвук

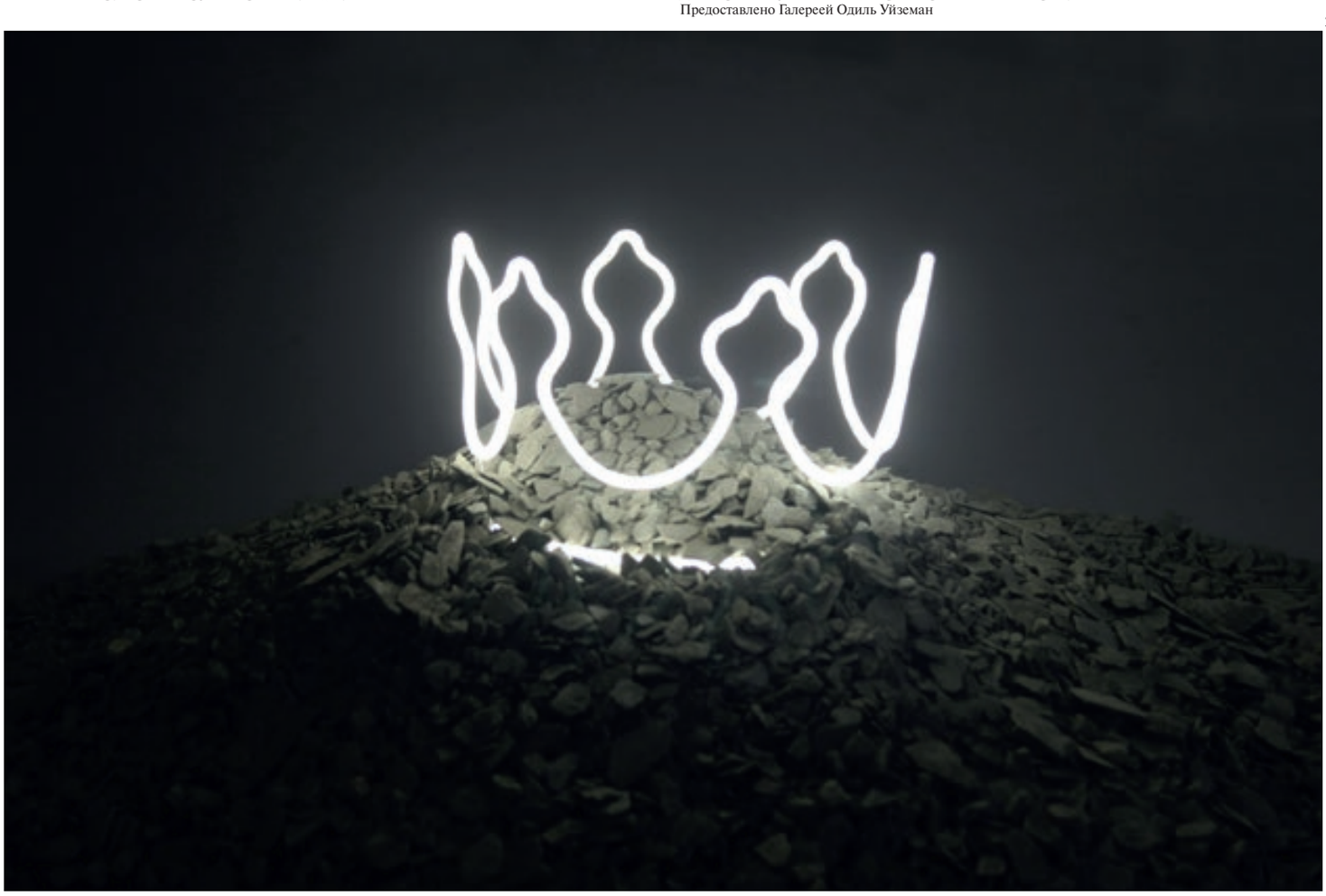
2

1

1 Лоран Перно. Я могу удержать море, 2015.
Стеклянный шар, акриловая рука с перчаткой, видео, 10’

2 Король мертв. 2011. Неон, трубка высокого напряжения, черный гравий и сланец.
Диаметр на полу около 1 м. © Лоран Перно – ADAGP Париж, 2015.
Предоставлено Галереей Одиль Уйземан

2



В сторону счастья

Два спектакля по классическим текстам особо ожидались зрителями: «Кому на Руси жить хорошо» – материал, казалось бы, для сцены неподъемный, и чеховские «Три сестры». Поэма Николая Некрасова, повествующая о путешествии семерых мужиков по всей Руси с целью найти счастливого человека, долгое время оставалась крепким орешком для театра. Кирилл Серебренников накинул на сюжет яркое лоскутное одеяло, подтолкнув в сторону балагана. Вместо длительного развития сюжета – ток-шоу, вместо пространных текстов – песни и танцы, вместо пафосного обличения – быстрое проговаривание в микрофон. Спектакль – признание в любви. В Гоголь-центре теперь за один вечер можно научиться любить Родину. Всерьез и надолго. И еще этот спектакль – тончайшая работа актрисы Евгении Добровольской.

«Три сестры» – новый спектакль Тимофея Кулябина – привезен в столицу из Новосибирского академического театра «Красный факел». Все постановщики пьесы старались по-своему обосновать невозможность возвращения сестер в Москву, объяснить недосягаемость мечты, найти, говоря словами Немировича-Данченко, «новое звучание, новые мысли». Режиссер Кулябин не стал подрывать общее мнение о том, что в пьесах Чехова все много говорят, ничего не делают, а просто сделал молчание и бездействие реальностью. За почти пятичасовой спектакль, который разворачивается в сиротливом камерном пространстве, в котором вместо стен догвилльский росчерк мелом по полу, произносится совсем немного слов, но говорится и слышится куда больше. Герои общаются на языке глухонемых, при этом текст Чехова сохранен до запятой, персонажи отчаянно жестикулируют, выкрикивают боль пальцами, мычат, гыкают, выдыхают, смеются, шумно дышат. Кулябин выстраивает многослойную партитуру: скрипы, удары, стоны, гулы, субтитры, музыка, звяканья, хлопки, стрекот часов складываются в бесконечную симфонию ожидания смерти. В какой-то момент смотреть на бегущий над головами текст становится не нужно: принимая правила игры, зритель не слышит слова, но четко улавливает импульс действия, громкость жеста. Скрип в зале вызывает раздражение: любой посторонний звук становится инородным, перешептывание в зале – разорвавшимся в голове снарядом.

«TERRITORIЯ» – фестиваль-школа, университет в самом широком понимании этого слова. Он направляет, но не навязывает, предлагает, но не диктует, занимается обучением студентов из разных уголков мира, организует для них общение и встречи, разнообразные мастер-классы. Зрителям «TERRITORIЯ» старается привить бесстрашие и объективность, которые помогут заново взглянуть на известные проблемы; дарит возможность ознакомиться с лучшими спектаклями последних лет на видеопоказах в музее современного искусства «Гараж». Если хотите задать вопрос создателям спектакля, пожалуйста, возникло желание стать студентом фестиваля на будущий год – заполните анкету на сайте. Что-то из программы не совпадает с привычными правилами, что-то интересно одному, но проходит мимо другого. Но вход открыт всем и каждому.

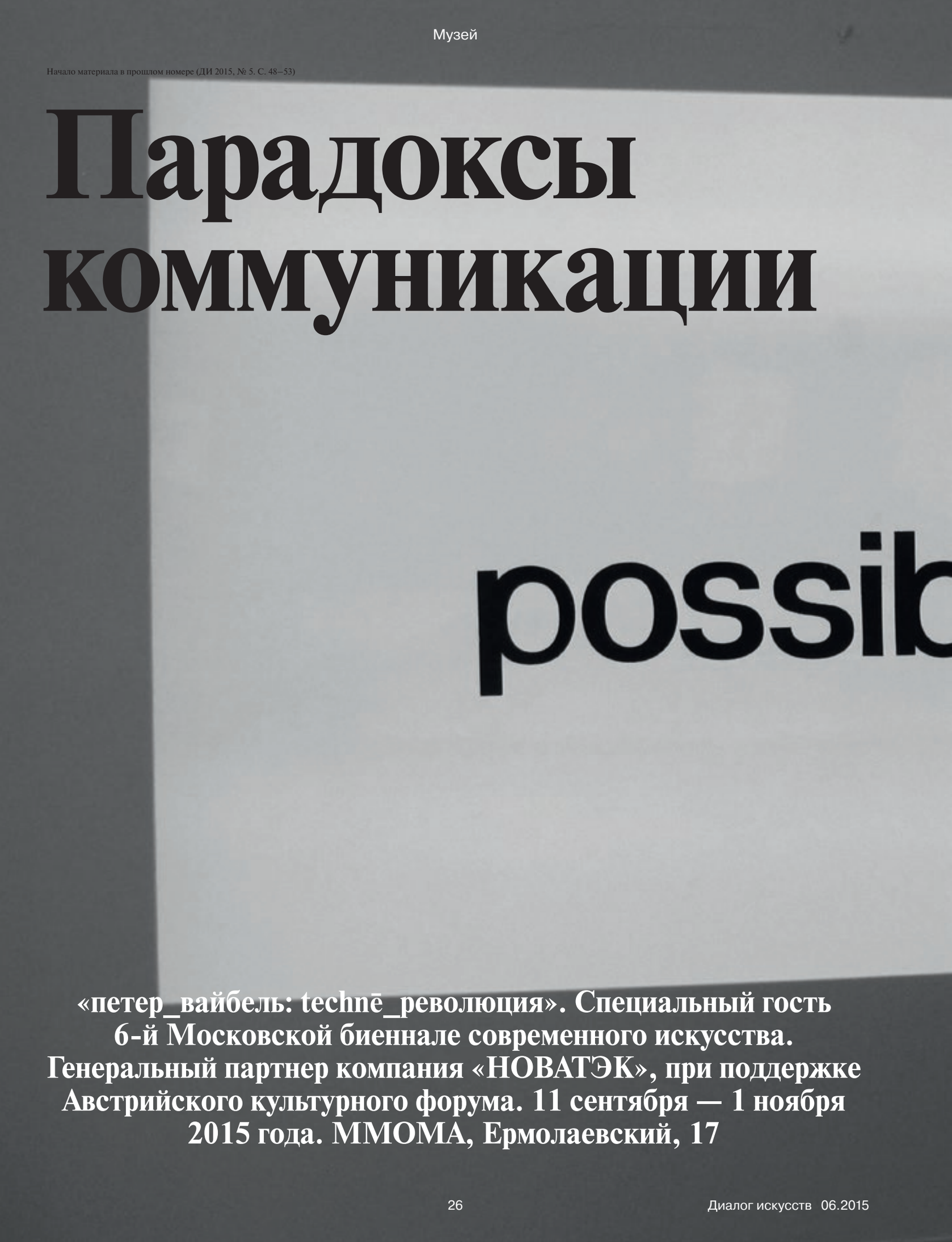
———————————————————

3 Анна Абалихина. Фрагмент бесконечности. Перформанс. ММОМА, Тверской, 9

3

Начало материала в прошлом номере (ДИ 2015, № 5. С. 48–53)

Парадоксы коммуникации

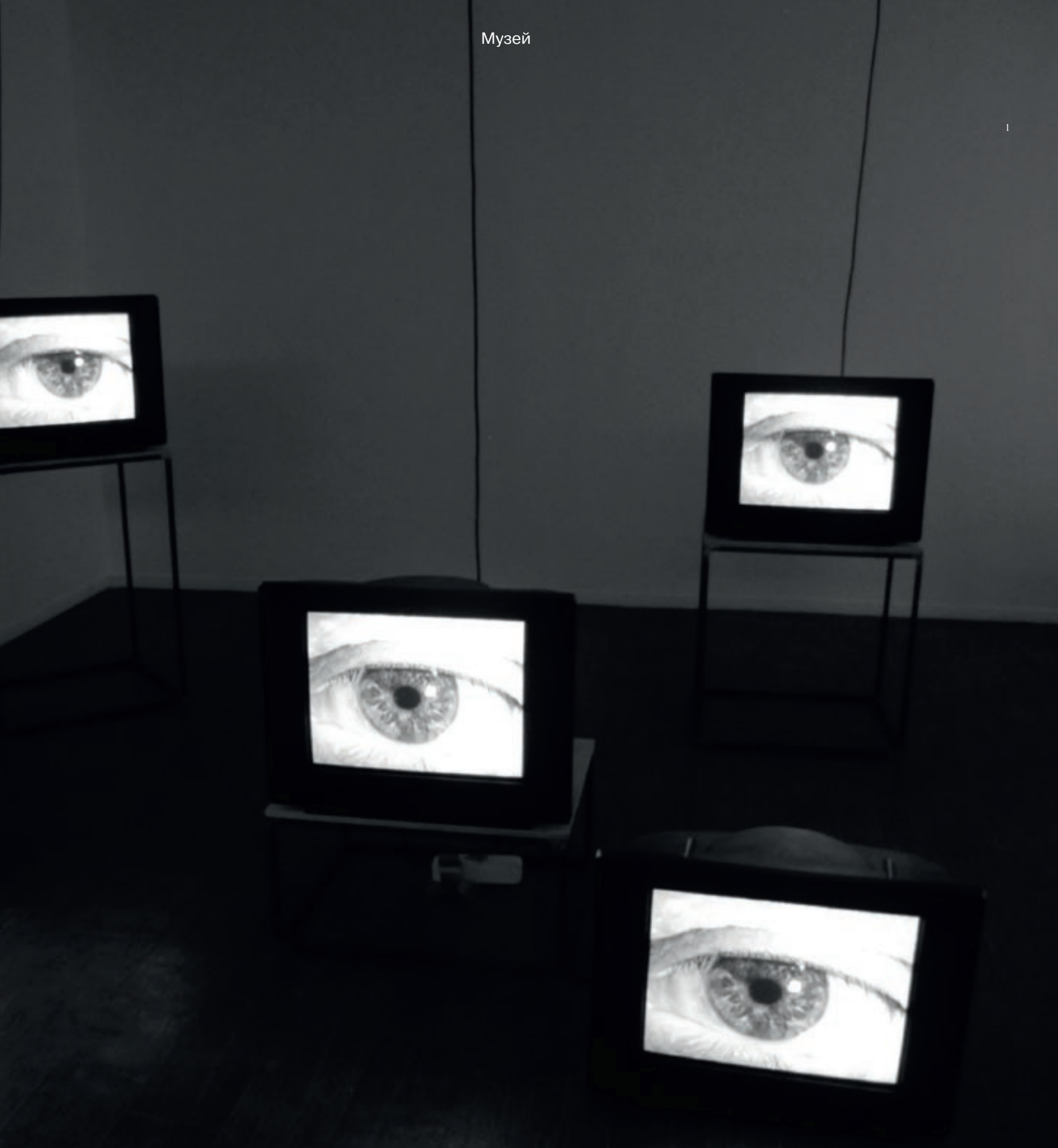


«петер_вайбель: technē_революция». Специальный гость 6-й Московской биеннале современного искусства. Генеральный партнер компания «НОВАТЭК», при поддержке Австрийского культурного форума. 11 сентября — 1 ноября 2015 года. ММОМА, Ермолаевский, 17

Злата Адашевская

Петер Вайбель. Возможно. 1969.
Медиаинсталляция. Авторская реконструкция

Возможно, именно шум и гам, поднявшиеся на «лекции» об «Искусстве и революции» в Венском университете, вдохновили П. Вайбеля на акцию «Лекция-действие: сбой в коммуникации». Впервые она прошла в Кельне в 1968 году и состояла из различных видео (в некоторых из них присутствовал сам художник), которые проецировались на Вайбеля и на экран за ним. На художнике был закреплен магнитофон, воспроизводивший его речь, одновременно он читал ту же речь вживую, в микрофон. Центральным элементом акции был механизм, позволявший аудитории влиять на работу кинопроектора и магнитофона. Яркость лампы зависела от того, сколько шума производила аудитория. Лампа была соединена со светочувствительным датчиком, связанным с аудио- и визуальным оборудованием. Сигнал появлялся, если было достаточно шумно. Иными словами, аудиовизуальная информация была непосредственно связана с восприятием аудитории; в то же время из-за шума магнитофонную запись невозможно было расслышать. Каждое новое обещание коммуникативного обмена доводилось до абсурда. Конечный вид пер-



1

форманса зависел от публики не меньше, чем от художника. Ее реакция стала условием осуществления, одновременно и помехой публике воспринимать результат ее соучастия.

Эта акция – характерный пример раннего этапа работы Вайбеля с новыми медиа. «Сбой в коммуникации» ставит проблему раскола между репрезентацией и реальностью, между человеком и машиной, когда тело художника становится «экраном» для видеопроекции, а живая речь вторит ее записи. При этом воспроизводящее речь устройство находится на теле художника.

Отдельную нишу в творчестве Вайбеля занимает тема самовосприятия или самопознания, скорее даже его невозможности. Самопознанию как процессу, бесконечному вглядыванию в свое «я», посвящен ряд проектов художника. Еще в 1960-х он создал серию фотографических автопортретов, на которых превратил себя в живую аппликацию или коллаж. Уже там он исследует влияние массовой культуры; глаза и рот Вайбеля заклеены густо накрашенными глазами и губами – фрагментами изображений из глянцевых журналов. Важно, что это «заме-

2

2 Автопортрет в образе женщины. 1967. Бумага, фотопечать

1 Петер Вайбель. Видеосвет. 1977. Медиаинсталляция (реконструкция)

1

щение» произведено не на фото, а на лице художника и затем зафиксировано камерой. В ранних автопортретах Вайбель продолжает тему тела-холста, на поверхности которого в данном случае он изображает коллаж. Конечный результат – частично документация всей работы, съемка перформанса, а не итоговый продукт.

Еще более дискомфортным, чем в «Сбое коммуникации», для зрителя было участие в другом проекте Вайбеля 1968 года – «Великий поход».

Под четырьмя длинными, параллельно установленными металлическими листами находились кнопки. Их нажатие активизировало три магнитофона (каждый с двумя записями «электронной поэзии» – еще одно изобретение Вайбеля, о котором мы подробнее поговорим позже). Если посетитель нажимал две кнопки одновременно, он активизировал программу во всех шести записях, и соответственно увеличивалось напряжение электричества. Чем ближе посетитель подходил к светящейся колбе (часть инсталляции), тем радикальнее реагировала про-

2

1 Петер Вайбель. Кинетическое стихотворение. 1966–2004. Неон, дерево. Собственность автора

2 Бесконечный перенос. 1977. Инсталляция

грамма, электрическое напряжение становилось все выше, а взаимодействие с объектом опаснее для жизни.

Также в 1970-е на новый рубеж вышли работы с темой репрезентации и реальности, зыбкой грани между одним и другим, и их взаимопроникновения. Например, «Принцип надежды» – это серия фотографий, статичная вещь, но в нашем восприятии она превращается в сюжет постепенного следования от образа к реальности. Начинается он с фото, на котором лист бумаги горит в печатной машинке. На листе напечатан текст революционной поэмы. Горит поэма, но вместе с ней горит и бумага. Или наоборот, поэма сгорает заодно с листом. Следующая фотография имитирует сожжение автора, огонь как бы перекидывается с листа на фотографию. Последняя фотография изображает обгоревшую печатную машину уже без бумаги, зато следы горения теперь есть на самом фото. Здесь важна работа нашего воображения. На последнем кадре мы видим прежде всего то, что на ней отсутствует – лист бумаги, вместо него перед нами фото как реальный предмет. Содержание преобразило носитель.

Еще более очевидна эта идея в работе «Бесконечный сэндвич», построенной по принципу фрактала. Посетитель выставки видит телевизор с изображением зрителя, который смотрит телевизор, а тот вновь показывает зрителя с телевизором, который... В общем, понятно. Но на экране последнего, самого маленького телевизора видны помехи. Зритель встает и устраняет их. Затем помехи появляются на экране телевизора, который изображал сценку, как человек, который смотрел телевизор, встает и... И так пока помехи не доходят до реального телевизора, побуждая реального посетителя выставки его поправить, задаваясь вопросом, не находится ли его изображение на экране другого телевизора, где сейчас тоже появятся помехи... Так реальное событие становится финальной точкой процесса репродукции, в то же время дереализованной оказывается сама реальность в глазах посетителя выставки.

В предыдущих работах тема проникновения виртуального пространства в реальность интересует Вайбеля как художника-экспериментатора, размышляющего о влиянии развития технологий на нашу жизнь. Но в серии о «теленовости» этот же иллюзионизм используется для социальной критики.

Так в «Теленовости 2» за основу взят обычный новостной сюжет. Кадр построен в узнаваемом формате телеканала, даже знак канала в наличии. Только ведущий курит, сообщая новостные сюжеты. Но поскольку его окружает стеклянная ограда, дым не развеивается, а скапливается в кадре, заволакивает экран, зрителю кажется, что дымом наполняется ящик телевизора. Ведущий при этом все больше кашляет и сбивается, сообщая прогноз погоды. Когда экран оказывается полностью скрыт непроглядной молочной пеленой, ведущий задыхается и умолкает.

Если метафорой революционной поэмы было пламя, то теленовости вызывали дым. Ведущий отравлялся информацией, которую сообщал. В комментарии к работе Вайбель акцентировал, что слово и значение, слово и действие замкнуты друг на друге и взаимообусловлены. В данном случае автор утверждал, что телевидение несет гуманитарную опасность.

Тему восприятия Вайбель продолжает развивать в 1970-е. В работе «Изображение – это преступление» две камеры, телевизионная и полароидная, направлены друг на друга. Они снимают друг друга, телекамера – только когда полароид делает снимок. Обе они снимают также людей за камерой, их мы можем видеть только на фотографиях. Работа Вайбеля, как обычно, имеет закольцованную структуру. Закольцованную и фрактальную, следовательно, потенциально бесконечную.

На бесконечности процесса Вайбель делает акцент в «Синтезе» (1972). Это была его первая работа с аудиолупами, которые стали массовой музыкальной тенденцией гораздо позднее. «Синтез» Вайбель манифестировал как конечную модель бесконечного времени. Работа лаконична: актер то включает, то выключает аудиозапись с повторяющимся словом of, то есть командой «Выключить». Включая запись, он произносит on.

Процесс гипотетически бесконечен, так как работа построена на основном взаимодействии человека с машиной – включение и выключение.

Первая часть теленовостей также связана с темой смерти, телевидения как смерти именно в силу того, что оно воплощает тождество реального и воспроизводимого события. Через изображение на экране Вайбель трансформирует телевизор в аквариум со всеми спецэффектами, включая звук журчащей воды. Но вода вытекает из телеящика, рыбы барахтаются и умирают. Их смерть производит большее впечатление, чем сообщения о трагических событиях из теленовостей. Художник приравнивает любые смерти, о которых нам может сообщать телевидение, к гибели реальных рыбок на наших глазах. Аквариум, как и телевидение, – предмет медитации, бездумного успокоения, умиротворения. И только смерть нарушает комфорт, создает психологический конфликт.

Еще одна тесно связанная с водной стихией работа Вайбеля – «Воображаемая скульптура из воды». Скульптура «слеплена» с помощью двух камер: Вайбель выплескивает воду из ведра в воздух, а камера это фиксирует. В то же время другая камера снимает это уже с экрана телевизора. Создаются три пространства реальности: сама реальность, заснятая реальность и снятый фильм. Вайбель так комментировал это: «Вы видите, как выплескивается вода. Вдруг вода останавливается в движении, как раз в момент широкого всплеска, в воздухе, обзор камеры становится шире, и вы понимаете, что смотрите не на реальность, а на фильм. Вы перепрыгивается с одного уровня реальности на другой».

Важен также факт ресинхронизации – реальная вода, только что выплеснутая, продолжает существовать в нашем восприятии в виде водной скульптуры на стоп-кадре. Вайбель проводит параллель между влиянием телевидения и воздействием наркотика: и то и другое нарушает, искажает наше пространственно-временное восприятие.

О невозможности постичь себя работа «Саморисование» (или авточертеж). Вайбель обрисовывает силуэт своего отражения, но не может выполнить эту задачу до конца. Когда он пытается обрисовать свою рисующую руку, она все время ускользает, и в погоне за ней искажается весь рисунок.

Другая работа – «Самоописание»: Вайбель, не очерчивая контуры своего отражения, заполняет его надписями, так что, когда художник отходит, на его месте остается силуэт из текста. Но этот автопортрет – призрак из букв, составляющих предложения, в которых художник риторически вопрошает: «Что это за беспокойство об отсутствии? Почему ты ждешь успеха? Для признания твоих достижений? Почему тебе это нужно, почему ты ищешь радости? Помести себя за пределами понимания. Позади истории человека».

Тема идентичности достигает новой сложности в видеоработе «Троица» (1975). Началась она с того, что друг Вайбеля принес ему почтовую карточку с «Воскресением» Пьеро делла Франческа, указав на его сходство с изображенным. Видимо, согласившись с другом, Вайбель развил идею и «слил» свое лицо с лицом Иисуса Христа, а также лицом австрийского романтического поэта Николауса Линау, который последние годы жизни провел в психиатрической больнице. Работа основана не только на портретном сходстве, Вайбель обращается также и к идеям Пьеро делла Франческа и Линау – оба изучали проблему идентичности. Используется и изречение делла Франческа «Форма и содержание являются братом и сестрой в почетном зале космоса» (звучит, когда на экране воспроизводится картина), а затем высказывание Ленау «Я верю, что я сам есть поэзия. Моя глубинная самость – это поэзия» (одновременно на экране появляется его портрет). Вайбель как бы оживляет их лица, заставляя говорить. Затем лица сморщиваются, искажаются и сливаются друг с другом, а также с лицом Вайбеля. Идентичность наряду со взаимной релятивизацией.

1970-е – время разочарований после бунтов 1960-х и теорий, их породивших. За разочарованием следуют эскапизм и попытки разобраться в себе, самососредоточение как в личном смысле, так и в художественном. Не обошла эта тенденция и Вайбеля; главные работы посвящены изучению «медиа в себе», а также вопросу человеческой идентичности в рамках культуры.

Например, работа «Времякровь» посвящена не только телевизионной «идентичности», а скорее тому, как она спаяна с человеческой идентичностью, какую функцию выполняет первая в становлении второй. Во время акции «Времякровь» Вайбель

1

DER SÖS LÄDT EIN

KUNST UND REVOLUTION

GÜNTHER BRUS
OTTO MÜHL
PETER WEIBEL
OSWALD WIENER
FRANZ WALTENBÄCK
EIN VORTRAG

PETER JIRAK
HERBERT STUMPFL
CHRISTOF SUBIK

EINE DISKUSSION

FREITAG 7. JUNI 1968
20 UHR PÜNKTLICH

die assimilationsdemokratie hält sich kunst als ventil für staatsfeinde. die von ihr geschaffenen schizoiden halten mit hilfe der kunst balance - sie bleiben eben noch diesseits der norm. kunst unterscheidet sich von "kunst". der staat der konsumenten schiebt eine bugwelle von "kunst" vor sich her; er trachtet, den "künstler" zu bestechen und damit dessen revoltierende "kunst" in staatserhaltende kunst umzumünzen. aber "kunst" ist nicht kunst. "kunst" ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat.

NEUES INSTITUTSGEBÄUDE: HÖRSAAL 1

eigentümer, herausgeber, verleger, vervielfältiger: Sozialistischer Österreichischer Studentenbund (SÖS). für den inhalt verantwortlich: HANNES MORSCHEL. alle: 1030 Wien, Erdbergstrasse 63.

1 Приглашение на акцию «Искусство и революция» в Венском университете. 1968

отвечает на сакраментальный вопрос, поставленный как раз в то время на австрийском телевидении – «Для чего нужно искусство и кто должен за него платить?»

Ответом стал кровавый ритуал: в студии, в прямом эфире этого канала из вены Вайбеля берут кровь и направляют струей по оконным стеклам таким образом, что зрители видят экран, который постепенно заволакивается кровью.

Эта лаконичная, но впечатляющая акция разрушала иллюзорно-эфемерный характер телевидения, делала его «физическим». Такой ответ-действие на поставленный вопрос допускал множество интерпретаций. Вайбель-теоретик говорит: «Ответ заключается в том, что цель искусства, как и роль технологии, это очеловечивание природы. Оригинальное греческое слово для искусства, “техне”, означает “искусственный, созданный человеком” как противоположность к “созданному природой”.

Искусство – это человеческая саморепрезентация и самореализация, его образы всегда направлены в будущее, и телевидение является способом сконструировать его модель в настоящем, как это делает искусство. Точно так же на экран телевизора проецируются все человеческие страсти, мысли, мечты. В идеале телевидение должно выявлять это и критиковать минусы существующего порядка, как это делает искусство.»

Очевидно, что в этом Вайбель обнаруживает утопизм мышления, утверждая, что телевидение должно быть на стороне критически настроенного современного искусства и авангардом человечества. Иными словами, Вайбель смотрит на телевидение с точки зрения его потенциальных возможностей, видит его прежде всего как технологию, имеющую большие перспективы при правильном использовании и при разумном информационном наполнении.

В «Парадоксах коммуникации» (1974) показаны возможности телевидения конструировать реальность. Это видео снято с двух камер и демонстрируется на нескольких мониторах: два человека идут навстречу друг другу, их пути пересекаются, затем расходятся. Здесь изображение отличается от реальности: люди идут в разные стороны, в то время как они двигаются навстречу, и наоборот, или же смотрят в разные стороны, а на видео как будто друг на друга, и так далее. Действительность приходится «вычислять», складывать из мозаики впечатлений, а в итоге не понять, является ли она более реальной, чем искаженное видео. Это тот случай, когда репрезентация и не стремится передать объект таким, какой он есть.

Помимо демонстрации возможностей телевидения как техне на философском уровне этот проект показывает различие реального и воображаемого. Экран здесь рассматривается как возможность коррекции реальности.

Проект «Наблюдение за наблюдаемым» – о медиа, которые помогают нашему самопознанию. Мониторы и камеры в этой работе позволяют посетителю выставки видеть разные части своего тела, но только не всю фигуру с фронтального ракурса. Это можно считать прообразом самоанализа: рассмотрение фрагментов, деталей, разбор по частям собственной персоны, взгляд на себя как на другого. При этом, как ни вертится посетитель выставки перед работой Вайбеля, он не может увидеть себя полностью, а главное, своего лица. Здесь художник говорит о замкнутости человека в пространстве, каждая точка которого оказывается тюремным стражем. Эту работу можно считать развитием мысли «Самоописания» и особенно «Саморисования» неразрывной частью «видеоскульптуры» «Распятие».

«Распятие индивидуальности» продолжает тему идентичности и соотнесения телевидения с ней. Проект об идентичности человека как такового. Эта идентичность может быть ограничена только рамками национальной культуры. Вайбель берет за основу крест – образ западной культуры. На пересечении двух перекладин прикреплен монитор (будто он распят на кресте). Посетитель встает на специальную платформу (покрытую, как и крест, наждачной бумагой), разводит руки в стороны так, что его фигура вторит распятию, тогда мониторы показывают его распятое отражение. Иными словами, проявление идентичности в рамках христианской культуры связано с идеей распятия.

1

Вайбель формулирует это в терминах цифрового мира: «Крест со встроенным телевизором нуждается в специальном коде, чтобы быть включенным. Кодом является человек, имитирующий форму креста. Декодер имеет ту же форму, что раскодированный объект, это и есть код. Тавтологическая функция, типичная аксиома идентичности нашей западной культуры».

Этот аналитический проект Вайбеля подводит к выводу, что нас формирует одна и та же аксиома, заложенная в центральном мифе нашей культуры, и он формирует нас через самораспятие, снимая барьер между человеком и Богом.

Еще в 1965-м Вайбель создал минималистичную работу «Бог умер» – лист бумаги, на которой распятие составлено из этих двух слов на немецком. Они пересекаются на месте единственной общей буквы «О», которая при перпендикулярном стыке слов оказывается в средоточии распятия.

В тот же год Вайбель делает еще один фотографический автопортрет, отсылающий к теме боли, где автор запечатлен в отражении боковой поверхности ножа.

Есть у проекта «Распятие» и еще один поворот темы. Она стала основой работы «Возможное» (1969). Проектор светит на стену, и там появляется слово «возможное». Как и во всех работах 1960-х, здесь важно соучастие зрителя. Инсталляция расположена в зале так, что посетитель вынужден пройти между стеной и проектором, но его тень не перебивает «проекцию». Оказывается, что это надпись на стене, хотя, казалось, только что она спроецирована проектором. Иллюзия становится реальностью. Вайбель творит чудо (или фокус), создавая почти сюрреалистический инцидент, что невозможное возможно. Зал, где расположена инсталляция, – модель реальности как виртуального пространства возможностей. То, что условно считается невозможным, не находится где-то вне нашего мира и вовсе не является потусторонним.

———————————————————

2

1 Петер Вайбель. Принцип сопротивления. 1973 (реконструкция 2015 года)
2 Музей Гутенхайма как бар. 1988. Фанера, зеркало, стекло
3 Геометрические тела-символы. 1977. Алюминий
4 Автопортрет (нож как зеркало). 1975. Фотопечать, накатка на алюминий. Собственность автора

3

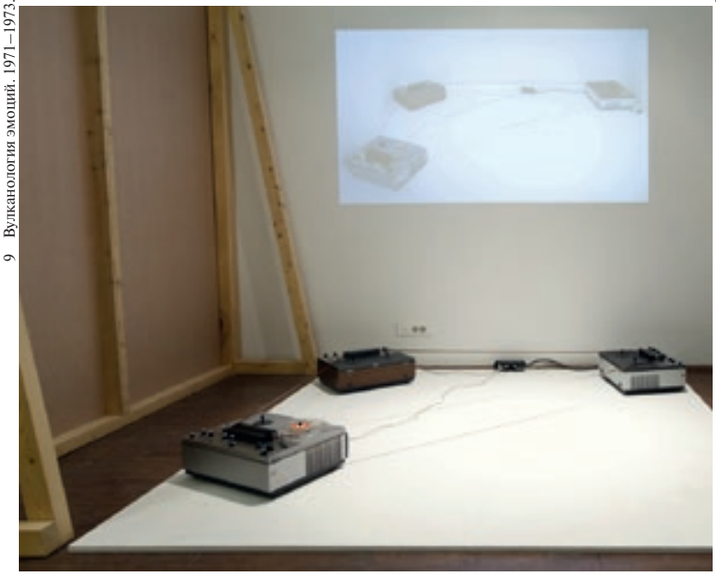
4

5

6

7

8



9

5 Объекты, использовавшиеся в акции Петера Вайбеля и Франца Кальтенбека «Загадочное послание». 1969
6 Комната. 2014—2015. Инсталляция
7 Наблюдение за наблюдением: неопределенность. 1973. Медиаинсталляция (реконструкция)
8 Я-множество — множество «я». 1973/2004. Инсталляция
9 Вулканология эмоций. 1971–1973. Видео, 7'18»

Ферран Баренблит

Наш север — это юг

«Богатый кот из Чикаго умер от сердечного приступа». Этой приводящей в замешательство фразой, выложенной из многочисленных лампочек в одноименной работе испанского художника Фернандо Санчеса Кастильо, открывается выставка «Другая часть нового мира» (кураторы Ферран Баренблит и Елена Яичникова), посвященная искусству Испании и стран Латинской Америки и представляющая работы из собраний фонда ARCO и музея CA2M (официальный партнер компания «Samsung»).

В 1968 году это кажущееся нелепым сообщение о трагическом происшествии в США появилось на первой странице одной из центральных газет Бразилии «Correio da Manha». В действительности смысл сообщения был прописан между строк: появление статьи про кота стало саркастической реакцией газеты на принятие правительством Артура да Коста-и-Силвы акта, закрепившего в стране тоталитарный режим военной диктатуры и провозгласившего введение цензуры, которая, в частности, запрещала публиковать какую-либо

«Другая часть нового мира». Произведения из коллекции Центра искусств CA2M и Фонда ARCO. 22 сентября – 29 ноября 2015 года. ММОМА, Петровка, 25

Фернандо Санчес Кастильо. Богатый кот из Чикаго умер от сердечного приступа. 2003. Инсталляция. Коллекция Центра искусств CA2M, Мадрид

информацию о произошедших политических изменениях. Прессе не оставалось ничего иного, кроме как публиковать абсурдные новости. Подобно бразильской прессе, обратившейся к языку иносказания в условиях цензуры, искусство ищет возможности для свободного выражения идей. Как свидетельствует исторический опыт, в странах с авторитарными режимами оно может стать пространством сопротивления, открытым для тем, исключенных из публичного дискурса. Эстетическая форма позволяет художнику открыто говорить и давать возможность звучать голосам других. В странах Латинской Америки, многие из которых в XX веке пережили суровые времена военной диктатуры, как и во франкистской Испании, политика отбрасывала на искусство тень, вынуждая художников определиться со своей гражданской и эстетической позицией. Искусство стало пространством политической осознанности, если не протеста, и во многом до сих пор сохраняет этот вектор, который позволяет ему оставаться неотъемлемой частью общественной жизни.

1

1 Оскар Муньос. Одинокий издатель. 2011. Видео, 20'. Коллекция фонда ARCO, Мадрид

«Наш север — это юг», — писал в 1940-е годы Хоакин Торрес Гарсия. В этой картографической метафоре уругвайский художник-конструктивист выразил стремление левых деятелей культуры сделать периферию новым центром, ниспровергнуть культурную гегемонию в момент ее зарождения. Это было время, когда европейские интеллектуалы, спасаясь от нацизма, из Парижа, Лондона и Берлина бежали в Нью-Йорк, но также и в Сан-Паулу, Мехико, Каракас и Буэнос-Айрес, время зарождения в американской культуре силы, которая станет одной из определяющих в XX веке и будет противостоять маккартизму. Гарсия Торрес пояснял свои слова следующим образом: «Для нас не должно существовать никакого севера, кроме того, что мы противопоставляем нашему Югу. Поэтому мы переворачиваем карту вверх ногами, и у нас возникает четкое представление о нашем месте в мире — не такое, как нам навязывают извне. Вершина, острие Америки сейчас определенно указывает на Юг, наш север»[1]. Эта идея Торреса Гарсии нашла свое выражение в его знаменитом рисунке с перевернутой картой Америки, где Огненная Земля расположилась сверху от континента. Несколько ранее, в 1928 году, Оскар де Андраде опубликовал свой «Манифест антропофагии», вдохновленный идеями дадаистов и футуристов. В нем он призывал «сожрать» европейский опыт, завезенный в Америку в XV веке, чтобы затем создать собственную культуру. Для бразильского философа это был единствено возможный путь развития. «Нас объединяет только людоедство. Социально. Экономически. Философски»[2], — пояснял Андраде в первых строках манифеста. Четверть века спустя он развил свою теорию в «Марше утопий», связав ее с расцветом потребительской культуры, распространившейся в послевоенный период по всей планете и ставшей предвестником триумфа капитализма.

Разрыв между желаемым и действительным станет важным источником для размышлений искусства и философии значительной части XX века во всем мире, но более всего на Американском континенте. Там, как нигде, отчетливо будет ощущаться несоответствие реальности ожиданиям. В те годы возникало множество проектов: строительства эффективной республики равенства, основанной на идеалах прогресса и развития; возвращения территорий коренным жителям; проектов социалистических революций и даже проектов развития пресловутого неолиберального капитализма. Но установление в нескольких государствах военных диктатур, унесших сотни тысяч жизней, стало и началом бесконечных войн. Тогда мечты существовали рядом с кошмарами, иллюзии — с разочарованиями, эйфория — с печалью. И все это с неизменными мечтами о несбыточном. «Будьте реалистами: требуйте невозможного», — говорил, по слухам, Че Гевара. В течение века латиноамериканская утопия пыталась преодолеть невозможность и создать условия для проекта политической эмансипации, сохраненяющего определенные устремления, которые заостряют наше внимание на несоответствии действительного желаемому. Как говорил еще один уругваец, Эдуардо Галеано, настаивавший на неотъемлемом праве каждого человека мечтать, «для чего нужна утопия? Она нужна для того, чтобы идти».

Настроения и переживания этого столетия в большинстве своем отражены в искусстве модернистов и авангардистов, приезжавших из Европы, чтобы, возвращаясь к терминологии Андраде, быть «сожранными», затем начиная с 1930-х в расцвете политической живописи в Мексике и Аргентине, а также в возникновении социальной документальной фотографии. В 1960-х все эти идеологически нагруженные и эстетически свободные практики выходят за пределы экспериментального искусства, чтобы глубже проникнуть в общество. Для поколения послевоенных лет авторитаризм, неравенство, ограничение свобод становятся неприемлемыми. Разрушение семейной модели, существовавшей с Викторианской эпохи, сексуальная революция, «вся власть — воображению» — все это изменило общество навсегда. Творческие практики из маргинального явления превращаются в главный двигатель общества. В искусстве возникает новый случай «антропофагии», который Херардо Москера позднее определит как «извращение минимализма»: превращение стерильного

искусства, возникшего в США и Европе, в ироническое и критическое; наполнение заимствованной на севере формы политическими устремлениями и переживаниями юга. Все это было сведено на нет жестокостью 1970—1980-х, раскроившей весь континент.

Искусство вновь становится платформой для сопротивления, снова оглядывается в прошлое и задается вопросом, куда канули все обещания. Оценить этот период можно, сославшись на высказывание бразильянки Суэли Ролник: «...вновь возникшие в искусстве критические настроения вызваны в первую очередь общим недовольством политикой финансового капитализма, с конца 1970-х стремящегося управлять процессами субъективации, определять место “другого” и контролировать творческую силу во всем мире»[3]. Междисциплинарный подход позволяет проводить параллели между явлениями разного порядка. С одной стороны, это макрополитические явления, затрагивающие все общество, с другой — это микрополитика, истории отдельных людей и сообществ, которые оказывают непосредственное влияние на формирование человеческого самосознания, разжигают страсти и подталкивают человека к публичному выражению собственных переживаний.

Демонстрируя, как история Латинской Америки осмысливалась именно латиноамериканскими художниками, «Другая часть нового мира», сопоставляет их работы с произведениями художников из Испании и других европейских стран, Турции и Индии. Угол зрения, заданный латиноамериканскими художниками, позволяет нам проводить параллели между работами, созданными в разных широтах, выстраивать диалог между различными контекстами.

Путешествие в прошлое, реконструкция событий прошлых лет, критическое переосмысление истории открывает путь к более ясному пониманию настоящего. Мадридская группа «El Perro» воспроизводит в тюрьме «Карабанчель», знаменитой тем, что там содержались противники франкистского режима, развлечение американских солдат, катавшихся на скейте в бассейне Саддама Хусейна, демонстрируя тем самым свою абсолютную власть на захваченной территории. Фернандо Санчес Кастильо обращается к абсурднейшему газетному заголовку, появившемуся в бразильской газете на следующий день после введения в стране цензуры: «Богатый кот из Чикаго умер от сердечного приступа». Только такие новости тогда и оставалось публиковать. Мистическая работа-загадка Оскара Муньоса исследует свойства индивидуальной и коллективной памяти. Йоахим Кестер отправляется на прогулку по обычному маршруту Иммануила Канта в Кенигсберге (ныне Калининград) спустя два века после смерти философа. Художник констатирует, что не обнаружил «ничего», но при внимательном рассмотрении ничего не содержащие образы оказываются наполненными знаками, в которых отразилась история современной Европы.

Концепция постколониального мира ставит перед нами вопрос: что значит быть космополитом и что значит быть колонизированным?

В основе обоих понятий лежит идея, что сущность человека в какой-то мере определяется его принадлежностью к (какой-либо) группе людей. Принимая как данность идею, что все люди — это единое сообщество, мы рискуем быть смятыми глобальным капитализмом, который переоценивает все культурные различия с точки зрения рынка. Как быть космополитом, не став пособником колонизатора? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо задуматься о путях преодоления властных иерархий, о возможностях создания условий для диалога на равных[4]. Именно этим занимаются в своих работах Тунга, Тонико Лемос Ауад и — более наглядный пример — Мариана Кастильо Дебаль, исследующая отношения между искусством авангарда и колониальной экспансией Европы.

Анализируя экономическую систему, кажущуюся единственно возможной, несмотря на то, что она очевидно находится в состоянии кризиса, многие художники приходят к поэтическому осмыслению экономических процессов. Эти работы, обнаруживающие мнимую иррациональность экономики, заставляют задуматься о связи между нашими желаниями и производством и о смысловом наполнении таких привычных понятий, как «развитие», «неразвитость» и «эффективность»[5]. Томас Хиршхорн создает искусственные пространства, в которых нам является вселенная, параллельная капиталистической. Габриэль Кури обнажает обычно невидимые механизмы функционирования рынка труда. Концептуалист Игнаси Абальи, чей подход отличается формальной объективностью, составляет список, в который заносит все существительные «рабочий» и «работник», обнаруженные им на страницах самой популярной испанской газеты.

Способность искусства к самоанализу позволяет переосмысливать возникшие ранее практики. Сантьяго Сьерра в некотором смысле возвращается к практикам ленд-арта, перекрыв грузовиком одну из магистралей Мехико. Он вынуждает многих людей нервничать, теряя время в пробке, нарушает отлаженный механизм капиталистической экономики с помощью ее же инструмента: грузовик принадлежит крупному пищевому предприятию.

В фотографиях Мелани Смит картины пустыни сменяется ландшафтом самого густонаселенного города планеты — Мехико.

Искусство, как рупор, позволяет заявить о проблемах социальных групп, лишенных доступа к другим каналам социальной репрезентации или как о пространстве, в котором есть место для других точек зрения. Главные герои видео «Страна чудес» Халиля Алтиндере — цыгане стамбульского района Сулукуле, пытающиеся остановить джентрификацию района, что неизбежно приведет к их вынужденному переезду.

Прямое действие может казаться незначительным и маргинальным, как акция Эдуардо Абароа: художник оставил археологические артефакты, приобретенные на черном рынке — возможно, даже грубые подделки — в гардеробе музея. Эухенио Диттборн обходит систему жесткой цензуры, выстроенную военными правительствами 1980-х, рассылая свои работы авиапочтой.

Сотворение вымышленных миров пересекается в искусстве с реальным миром самым неожиданным образом. Эрнаут Мик предлагает нашему вниманию подобие биржевого кризиса, когда реальность, в которой действуют понятные нам нормы и законы, исчезает. Его работы — это сложные конструкции из вымышленных событий, архитектурно-скульптурного оформления и взаимодействия со зрителем. Действие в работе Мика развивается не линейно и не циклично, а согласно собственному алгоритму. Весь наш опыт, связанный с восприятием образов, в этом случае оказывается бесполезным.

Искусство становится прибежищем для тех, кто не встает на сторону главенствующей идеологии, но и не принимает позицию пораженчества. «Raqs Media Collective» создают «Коммунистический непроявленник», в котором вместо рассуждений, известных по Коммунистическому манифесту, перечисляются неосуществимые желания. Тереса Маргольес оставляет на фасадах заброшенных кинотеатров фрагменты предсмертных записок людей, решивших расстаться с жизнью в тех районах, где эти кинотеатры расположены. Это посвящение памяти тех, кто, возможно неосознанно, вскрыл существовавшие в Мексике противоречия.

Самоидентификация — одна из наиболее актуальных сегодня тем. В рисунках Эдриан Пайпер отразились переживания, связанные с ее идентичностью. Мерич Алгюн Рингборг через собственный опыт мигрантки осмысливает свое прошлое и историю турков, ставших европейцами. Ана Мендьета тоже обращается к своим кубинским корням, отводя центральную роль в своем творчестве собственному телу. Она задумывается о том, что значит быть художником. Образы Пилар Альбаррасин ставят вопрос о роли женщины в современном обществе.

Детальное документирование реальности – способ сделать видимыми скрытые процессы. Карлос Гарайкоа исследует повседневные объекты, создавая на их основе художественные образы, показывающие их в новом свете. Аллан Секула скрупулезно фиксирует повседневную жизнь рыбного рынка в Токио, превращая его в развернутую метафору моря как пространства, где капитализм попирает любые этические нормы.

Художники все чаще демонстрируют не само произведение, а действия, которые потребовались для его создания. Предметом обсуждения становится понятие ценности в искусстве. Вильфредо Прето создал самое простое произведение,

1–2

4 Томас Хиршхорн. Комната меновой стоимости. 1999. Инсталляция. Коллекция фонда ARCO, Мадрид

3 Франсис Алис. Ассамбляж из графических и живописных работ. 1997. Холст, акрил, масло. Размеры варьируются. Коллекция фонда ARCO, Мадрид

какое только можно представить, неразрывно связав способ изготовления и момент восприятия. «Los Carpinteros» (плотники. — *Ред.*) заявляют о своей озабоченности вопросами труда в самом названии своей группы. Эктор Самора в видеодокументации перформанса переносит зрителя на площадь, где рабочие быстро и слаженно переносят с места на место кирпичи, ничего из них не строя. Процесс, требующий от его участников мастерства и координации, завораживает и заставляет задуматься, каким же мог быть его результат.

Выставка погружает нас в пространство, сформированное сложной системой векторов, иногда указывающих в одном направлении, а иногда удивляющих своей разнонаправленностью.

———————————————————

1 *Torres Garcia Joaquin*. Universalismo Constructivo. Buenos Aires: Poseidón, 1941.
2 *Andrade Oswald de*. Manifesto Antropofago, Revista de Antropofagia. 1928. Año 1. Num 1.
3 *Rolnik Suely*. Geopolitica del Chuleo / Пер. на испанский Damian Krauss y Florencia Gómez. eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es
4 Эта идея ранее появилась в материалах к выставке «Raqs Media Collective: Это возможно, потому что это возможно», кураторами которой выступили Куаутемок Медина и Ферран Баренблит.
5 Выставка «Fetiches Criticos: residuos de la economia general». CA2M, 2011.

3

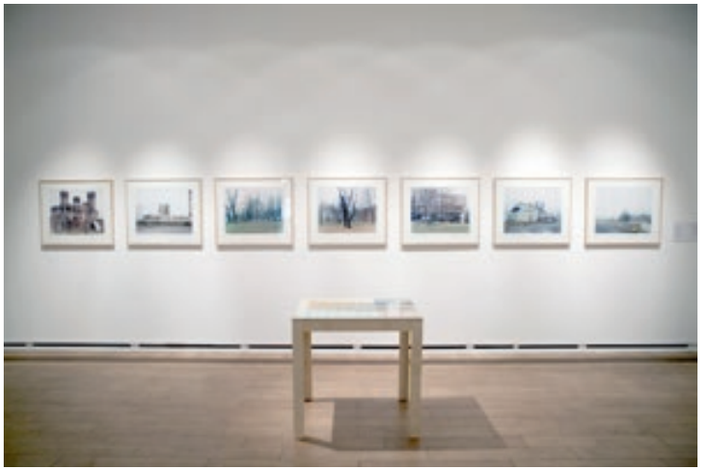
1 Сантьяго Сьерра. Перекрытие дороги грузовым контейнером. 1998. Фотография (диптих). Коллекция Центра искусств CA2M, Мадрид
2 Эрнаут Мик. Посредники. 2001. Видеоинсталляция, 15'20''. Коллекция фонда ARCO, Мадрид

4

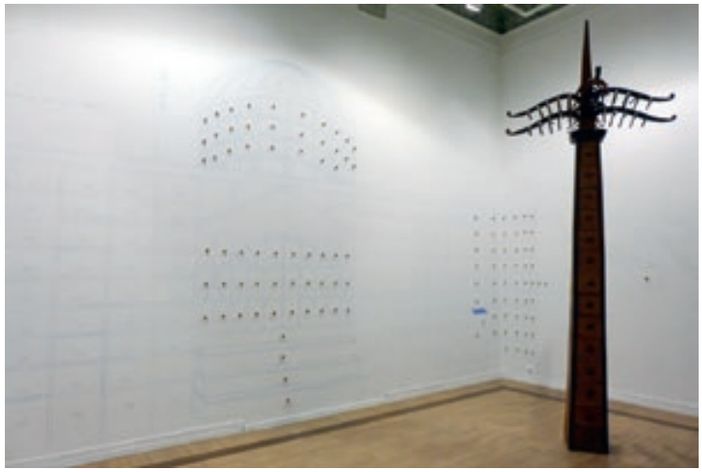
5

6

7



8



9–10

5 Ривани Нойеншвандер. Ресифи (сентябрь 2003). 2003. Серия из 30 фотографий. Коллекция фонда ARCO, Мадрид
6 Эктор Самора. Непостоянство материального. 2012. Четырехканальная видеоинсталляция. 5'. Коллекция Центра искусств CA2M, Мадрид

7 Мариана Кастильо Дебаль. Маски Колебо (племя базанж народности балуба, Бельгийское Конго). 2008. Серия из четырех рисунков
8 Йоахим Кёстер. Прогулки Канта. 2003. Серия из семи фотографий. Коллекция фонда ARCO, Мадрид

9 Los Carpinteros. Доступ. 1997. Калька, карандаш, деревянные ручки. Размеры варьируются. Коллекция фонда ARCO
10 Мадрид. Los Carpinteros. Архив Ост-Индии. 1996. Кедр. Коллекция фонда ARCO, Мадрид

1

1 Евгений Антуфьев. Без названия. 2014. Аппликация из высушенных растений. Коллекция автора. Фотограф Евгений Антуфьев. Предоставлено автором

2 Фрагмент экспозиции выставки Евгения Антуфьева в ММОМА с фотографией Анны Павловой и силуэтом балерины

Юлия Кульпина

Забвение и смерть повсюду

Московский музей современного искусства представил персональную выставку лауреата премии Кандинского 2009 года Евгения Антуфьева «Бессмертие навсегда». Антуфьев – молодой художник, успешный, работы его узнаваемы благодаря выработанному им отчетливому индивидуальному почерку и некоторым личным предпочтениям, которые всякий раз настойчиво проявляются в его творчестве.

2

В одном из романов Филипа Конреда Дика есть второстепенный, но знаковый персонаж – постоянно рисующий маленький ребенок с ангельской внешностью. Его рисунки, предугадывающие будущее, никак не увязываются с его собственным образом, они чудовищны, полны зловещих деталей, от них веет отчаянием и «непоколебимой вечной безысходностью». Его внутренний мир, который выдают лишь его работы, это «мир после смерти».

Примерно такое же знобяще амбивалентное чувство возникает при знакомстве с Евгением Антуфьевым и его творчеством. Он выглядит обезоруживающе милым и застенчивым. Милы и застенчивы его шитые нежно-розовые монстры. Искренний, ищущий, познающий, непрестанно размышляющий, постоянно читающий, усердно работающий, целеустремленный и при всем этом обладающий некоторыми мрачными склонностями молодой человек. Достаточно вспомнить его эпатажные признания о симпатии к маньяку Джефри Дамеру или некрополисту и некрофилу Анатолию Москвину. Последнего Антуфьев называет самым интересным художником в России за три предшествующих десятилетия. Действия Москвина и в самом деле совпадают не столько с отдельными культурными ритуальными традициями, сколько с традициями художественных акций, а его домашняя «экспозиция» разнится с помпезной «Plastinarium» немецкого Доктора Смерть – Гюнтера фон Хагенса лишь представлениями о прекрасном. Данное обстоятельство лишний раз

1

2

доказывает, что искусство в современном мире может быть синонимично самому отчаянному преодолению стереотипов, приближаясь к невымышленной и опасной повседневности.

Творчество Евгения Антуфьева обнаруживается всегда где-то между документальностью и ритуалом. Опыты его перманентно стерильны, сам он предельно аккуратен. Лабораторная чистота его экспозиций поражает, особенно если знать, что им предшествует. Так, Антуфьев раскрывает некоторые подробности создания своего проекта «Сияние». Поводом для вдохновения послужили фотографии тувинского охотника, у которого художник взял интервью, снял небольшое видео и попросил некоторые личные вещи, а также «купил у него одного волка, расчленил и полностью выварил все его кости, собрал кровь, высушил сердце, трахею и глаза, высушил язык и перемолол его в порошок». В сложившемся контексте чрезвычайно радует, что речь идет о волке.

Всякий раз Ануфриев по крупицам собирает свидетельства окружающей его действительности: листочки, цветочки, вороньи лапки, косточки, частицы собственного тела и тел родственников: волосы, кровь, ногти, сортирует и упорядочивает их, и каждый раз они служат отправной точкой для тщательно моделируемой самодельной космогонии.

Милы и застенчивы его шитые нежно-розовые монстры.

Свойственная Антуфьеву скрупулезная сортировка и компоновка объектов не так проста и ясна, как может показаться. Это ритуал, и его действия должны приводить к фатальным результатам. Неслучайно среди цитируемых Антуфьевым произведений встречается и «Воротничок» Теффи, и набросок Хармса «Правильное окружение себя предметами». Логика, которую Антуфьев каждый раз выстраивает в своих проектах, должна, по его убеждению, становиться новой ступенью к цели. Цель его определенна и нескрываема. Это пропуск в бессмертие, которое он пытается отвоевать себе, уцепившись за вечность.

Его новая выставка посвящена именно теме бессмертия, которому он тавтологически определяет срок – «навсегда». Основными персонажами экспозиции традиционно становятся члены семьи – мама и бабушка, с ними соседствуют Лев Толстой и Анна Павлова.

Как и прежде, Евгений Антуфьев черпает вдохновение из жизни, понимая ее ценность и конечность, вновь проявляя неутомимую способность испытывать восторг, трепет, удивление и демонстрируя умение выстраивать внутреннюю закрытую логику своим ощущениям и идеям. Жизнь, о которой идет речь, без каких-либо оговорок понимается исключительно как биологическая активность.

Идеи Антуфьева о бессмертии восходят к различным древним мифам, из которых он компилирует персональную мифологию, где любые объекты, обозначающие принадлежность художнику, являются его артефактами, а жажда бессмертия связана с гробницами, саркофагами, мавзолеями и прочими атрибутами культа мертвых. Об этом он часто и подробно говорит. Например, рассказывает: «В детстве перед сном я часто проектировал свою гробницу — как она должна выглядеть, охраняться и пребывать в абсолютной вечности, неподвижности. Каждая моя выставка — это такая гробница. Совершенный законченный мемориал». Напоминает эта репетиция смерти эстетику фильма Грымова «Му-му» и максаковскую барыню, что ловит пушинки, колет булавками пальцы и то и дело притворяется мертвой,

Евгений Антуфьев. «Бессмертие навсегда». Специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства. 15 сентября — 18 октября 2015. ММОМА, Петровка, 25

ложится в гроб и услаждает свой слух ритуальными причитаниями дворни.

Однако для Антуфьева сортировка объектов и построение мемориалов связаны не с тщеславием, а с сомнением. «Сомнительно» – одно из наиболее характерных слов в речи Антуфьева. Его блистательный, подвижный ум может согласиться лишь с тем, что вписывается в его собственную концепцию представлений о мире и о самом себе, с тем, чему он сам готов вынести положительную резолюцию. Тщательно собирая, сохраняя и экспонируя объекты, он начинает сомневается, что окружающая его действительность реальна и что сам он существует. Для него этот тезис требует доказательств. Перенеся в музейное пространство крупицы жизни, он сможет придать им иной статус. Из материальных стандартных объектов они превращаются в объекты восприятия, памяти, чувства, что придает им большую долговечность.

Он наделяет их смыслами, отводит им роли и формулирует для них концепции новой жизни. Это вторая задача Антуфьева – собрать из отдельных объектов новую целостность. Следуя древним мифам, посредством своих коллекций он пытается оставить отметины своего земного существования, открывает себе лаз для посмертного проявления в бренном мире.

Бессмертие в его понимании становится квинтэссенцией сомнения и паникой надежды, между которыми мечется художник. Это беспокойство проистекает из того, что вечность предстает для Антуфьева как синоним смерти, а не жизни. Его забота о бессмертии сравнима с усердием Кая, который пытается составить слово «Вечность» из ледяных кристаллов.

Тщательно созданные модели в музейном пространстве оказываются вне времени и на полпути к бессмертию. Для художника это серьезное обстоятельство. Поначалу может показаться, что Антуфьев затевает по-детски трогательную «игру в музей», аккуратно размещая объекты, сопровождая их подписями, комментариями, пояснениями. Но художник показывает, что его работа не обещает быть развлечением для зрителя. Посетителей он мягко заставляет играть по заданным им правилам. Эта игра может плачевно закончиться для тех, кто не соблюдает заявленные требования. Так, говорят, одна из сотрудниц галереи «Риджина» была наказана увольнением за непослушание, а именно за несоблюдение установленных Антуфьевым условий: не смогла добиться от посетителя, чтобы при входе он надел бахилы и колпак. Вероятно, это требование смущало его и не нравилось многим, но именно этого художник и добивался: «Я стараюсь поместить зрителя в максимально некомфортное состояние, чтобы показать, что он не соавтор», – сообщает художник.

На выставке «Бессмертие навсегда» смягчены требования: здесь не выдают колпаки и калейдоскопы, автор ограничился только бахилами, подчеркнув таким образом стерильность и значимость выставочного пространства.

Выставку открывают рисунки бабушки, сделанные по совету врача после перенесенного инсульта. Близкие художника обозначили жанр ее работ как биографию в комиксах. На тонких листах А4 выводит она фломастерами портреты любимых подруг, котов и куриц. За каждым рисунком стоит отвоеванный у памяти кусочек жизни. Другой зал посвящен личным вещам семьи, аккуратно дополненным комментариями и пояснениями.

Помимо этой интимной части экспозиции на выставке можно увидеть традиционные для Антуфьева тонкие вышивки пернатых на винтажных тканях и деревянную скульптуру, но на этот раз обошлось без шитых монстров. Хрупкий китч его произведений, их искренность делают их, без сомнения, очаровательными. Кропотливая добросовестная работа неизменно вызывает уважение.

Сколько бы ни твердил автор о бессмертии, как бы ни заключал осколки своей жизни и жизни близких в музейные витрины, а все же вскоре становится понятно, что речь в его проекте лишь о забвении, тлене и «арзамасском ужасе», глубоко запрятанном в толстовском зале, прикрытом кленовыми лебедями и тщательно отобранной Антуфьевым коллекцией открыток разных лет с изображением могилы Льва Николаевича. В контексте бессмертия для Антуфьева это особенно важная тема: по убеждению художника, этот холмик уже будто бы победил смерть.

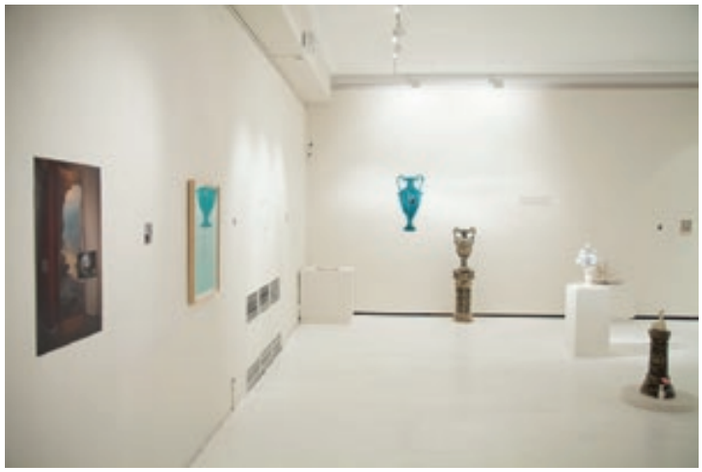
Залы Л.Н. Толстого и Анны Павловой дают нам важное уточнение в понимании автором темы бессмертия. Толстой, по его представлению, прорастает деревьями, Анна Павлова – розами своего сорта и вязнет на губах сладостью пирожных.

Что-то говорится в данном проекте Антуфьева о бессмертии духа? Нет, ни слова. Все ограничено материей, плотью и лабораторными манипуляциями с ней. Тем не менее на выставке присутствует просвет, щель, в которую могло бы проникнуть бессмертие иного порядка, казалось бы, даже не упомянутое художником.

В самом конце выставки автор показывает нам видео, где его мама «танцует в золотом платье. И смерти нет». Этот отрывок, сам по себе наполненный присутствием жизни, а не существования, бытия, а не биологического наличия в мире, выглядит особенно ярко на фоне всей экспозиции. Для верности автор усиливает напряжение и помещает рядом выведенную на всю стену цитату из учебника русской грамматики П. Смирновского, ставшую известной благодаря тому, что Владимир Набоков выбрал ее эпиграфом к роману «Дар»: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна». В этот «набоковский тупик» выставки упирается логика художника, замкнутая и, как казалось прежде, полностью его удовлетворяющая. Но в данной экспозиции автор неожиданно оставляет просвет. Если на выставке «Двенадцать, дерево, дельфин, нож, чаша, маска, кристалл, кость и мрамор: слияние. Исследование материалов» он создал тайную комнату, то здесь можно вопреки экспозиционной реальности уверить себя в существовании тайной двери и черного хода между эпиграфом к «Дару» и видео с мамой. Попасть туда возможно только в том случае, если получится преодолеть конечную логику автора, скинуть ее, как змея кожу, и наконец поверить самому себе, собственному своему глубинному наитию: «Смерти не существует».

———————————————————

3



1 Евгений Антуфьев. Роза «Анна Павлова», выращенная художником. 2015. Коллекция автора. Фотограф Евгений Антуфьев. Предоставлено автором

2 Надежда Антуфьева, мама художника, главный редактор газеты «Центр Азии», лауреат премии Союза журналистов России

3 Вид экспозиции выставки в ММОМА

На вопросы редакции отвечает Алексей Боков, продюсер, куратор, основатель агентства «Bokovfactory», продюсер проекта «Зеркала» Международного кинофестиваля имени Андрея Тарковского.

Работа с идеями

1 Виктор Алимпиев. Мое оправдание. 2008. Предоставлено галереей «Риджина», Москва

«CAPTIONS_ZERKALO». 19 декабря 2015 – 26 января 2016 года. ММОМА, Ермолаевский, 17

ДИ Почему вы решили продюсировать фестиваль Тарковского?

Алексей Боков

Я испытываю огромный пиетет к Тарковскому. Поэтому, когда мне поступило предложение от тогдашнего губернатора Ивановской области Михаила Александровича Меня и президента фестиваля Павла Семеновича Лунгина принять участие в работе фестиваля его имени, я с радостью согласился. Мы сошлись в том, что надо сделать фестиваль актуальным, изменить структуру, сформировать новую команду. Наша цель – вернуть в кинематограф большого автора, творчество которого было бы мостиком от Тарковского в наши дни, создавало бы связь времен.

ДИ Что значит продюсер в арт-проекте сегодня? Существует расхожее представление о продюсере как о человеке, которого интересуют прежде всего деньги, ориентированного на получение прибыли. Это бизнес?

АБ Современный продюсер прежде всего работает с идеями, умеет их генерировать, улавливать и делать так, чтобы, как говорится, dreams come true. Воплощать невозможное в жизнь. Продюсеру важно заразить людей своей идеей, помочь художникам, артистам, реализуя творческий проект, совершить волшебство. Он дирижер: сам по себе каждый музыкант прекрасен, но без дирижера не получится оркестр. И всякий раз это небольшое чудо. Как известно, лучшая импровизация – хорошо подготовленная импровизация. И каждый реализованный проект – такое чудо, результат огромной, активной, целенаправленной работы.

Я считаю, что это тоже искусство. Мы не продаем рекламные места, а занимаемся фандрайзингом. Работаем с меценатами, создаем мотивации, развиваем культуру меценатства, с тем чтобы формировалась сообщество людей, которые в большинстве своем не являются сверхбогатыми,

2

2 Нэлли Фомина. Сталкер. 1977-1978. Бумага, акварель
3 Вид экспозиции видеоарта на выставке «Зеркала» в ММОМА

однако в меру своих возможностей помогают, например, музею. Это то, в чем я вижу смысл и огромное значение. Вместе с ММОМА сейчас мы создаем клуб друзей, активное сообщество людей, которые хотят, чтобы культурные институции развивались. Здесь тот случай, когда много не бывает – чем больше людей вовлечено, тем лучше.

ДИ Хотелось бы понять, что такое событийное продюсирование.

АБ Это создание остроактуальных проектов, которые выделяются из других тем, что зачастую становятся основой для новой тенденции, порождают тренд. Также они имеют постэффект, выходящий за пределы целевой аудитории. В искусство я пришел как событийный продюсер. Я тогда был телевизионным продюсером и предложил Арине Шараповой сделать проект, в котором бы свой взгляд на нее, медиазвезду, представили современные художники, предложив свое видение ее образа в противоположность образу популярному. Это был большой арт-проект «Вопреки». Олег Кулик сделал потрясающую работу «Эстафета», и по сей день достаточно известную. Гор Чахал изобразил Шарапову в огне, фактически сжег. Володя Куприянов создал образ утопленницы. Сергей Бугаев (Африка) сделал работу «Арина I». Но самой известной стала работа AES+F «Отелло. Асфиксиофилия», где Отелло душил прекрасную Арину в образе Дездемоны. Другой большой групповой проект – «Мануфактура», с Александро-Невской мануфактурой, за который я получил «Серебряный венок» в рамках фестиваля «Мода и стиль в фотографии» как арт-продюсер года. Посчастливилось сделать несколько проектов с Владом Мамышевым-Монро, из которых самым известным, пожалуй, стал «Dolce Revolution». Делал проект с Ренатой Литвиновой, где она выступила в роли фотографа. Все эти проекты стали событиями.

ДИ Вы сотрудничаете с известными личностями, а возможна ли ситуация, что вы включитесь в работу с каким-то не столь известным художником, режиссером?

АБ Да, мы много работали и с малоизвестными авторами. Считаю, что необходимо дать шанс талантливому человеку, и не важно, насколько его имя сейчас на слуху. Например, в ММОМА мы представляем выставку талантливого фотографа Тимофея Колесникова. Мы работали с Ефросиньей Лаврухиной, когда она еще не была известной художницей. С Владом Мамышевым-Монро мы начинали работать не в пик его успеха. Для нас это в порядке вещей, такое происходит постоянно.

ДИ Вы работали с разными проектами – спектаклями, телевизионными передачами, продюсировали церемонии награждения – например «Инновация», выставки Айдан Салаховой в ММОМА в том числе. Где больше рисков и где больше удовольствия? Во что вы больше лично вкладываетесь?

АБ Риск не связан с удовольствием. Бывают рискованные проекты, от которых получаешь много удовольствия, а бывает, рискуешь, но удовольствия мало. Так может произойти с любым проектом. Для меня каждый из них – всегда новый этап, новая ступенька, шанс сделать то, чего еще не существовало, продвинуться дальше по своему пути. В этом принцип создания новых проектов. Но все, что делается – это планомерная работа. Поэтому я каждый раз лично и со всей душой вкладываюсь в проект и знаю, что по-другому нельзя. Более того, не рекомендовал бы заниматься продюсированием человеку, не готовому включиться в это дело полностью и со всей страстью.

ДИ Проект «Зеркала» в ММОМА: чего ждать зрителям, чем эта выставка важна для зрителей и для вас?

АБ Концепция выставки в том, чтобы представить четыре этажа музейного пространства как четыре уровня сознания, четыре мостика через время, четыре перекрестка с творчеством Тарковского. Первый этаж – перекресток трех фильмов с первой книгой, созданной нами о художнике по костюмам Нэлли Фоминой, работавшей с Андреем Арсеньевичем. Хотелось осмыслить Тарковского не только через глубину его фильмов, но и через эстетику восприятия Нэлли Фоминой, через конкретную вещь. Второй этаж – выставка Тимофея Колесникова. Мы помещаем творчество фотографа в пространство фестиваля Тарковского и предлагаем взглянуть на все как бы его глазами. На третьем этаже Антонио Джеуза представляет выставку видеоарта, без которого уже нельзя помыслить крупных кинофестивалей, настолько значимым стало это искусство. А четвертый этаж – лекторий. Пройдя через всю экспозицию, там можно будет еще раз осмыслить и переосмыслить увиденное. Это очень важно – принести частичку фестиваля Тарковского в зимнюю Москву, в один из лучших музеев, ближе к зрителю. И надеемся, верим, что зрители этим воспользуются.

———————————————

3

ТЕАТР АЛЕКСАНДРА ТИХОМИРОВА

ЖИЗНЬ И

Театр. 1972. Холст, масло. 161 × 130. Собрание семьи автора, Москва.

куратор:
елена
каменская

архитектор
экспозиции:
алексей
подкидышев

12+

Фонд наследия художника
А.Д. Тихомирова

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

Московский музей
современного искусства
Гоголевский бульвар, 10

+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

MMOMA.RU

15

московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

10.12.15 – 13.03.16
ГОГОЛЕВСКИЙ 10

партнеры проекта
partners of the project

СБЕРБАНК
Всегда рядом

СЛУЖБА ЗАКАЗЧИКА
ПАРТНЕР

ГлавУпДК
при МИД России

Центральный Манеж
Манежная площадь, 1

Департамент культуры города Москвы

МАНЕЖ
Музейно-выставочное объединение

05.01. — 09.02.2016

Из коллекции Феликса Комаров

ЭРНСТ
НЕИЗВЕСТНЫЙ
ВОЗВРАЩЕНИЕ
В МАНЕЖ

18+

Информационные партнеры: ВЕСТИ ИСКУССТВА THE ART NEWSPAPER RUSSIA

КУЛЬТУРА МОСКВЫ cult.mos.ru

Инновационный партнер: КРОК

PASTOR ZOND
EDITION
2
ИЗДАНИЕ
ПАСТОРА
ЗОНДА
"Общее
место"
von 06 19 91
bis 05 19 92

Но почему мы так держимся за наши архивы? События, к которым они относятся, засвидетельствованы независимо от них тысячью способов: они живут в нашем настоящем и в наших книгах; сами по себе они лишены значения, приходящего к ним всецело от их исторического резонанса и от комментариев, объясняющих их и увязывающих с другими событиями. Об архивах можно сказать, перефразируя аргумент Дюркгейма: сами по себе — это кусочки бумаги. Будь они все опубликованы, то ничего не изменилось бы в нашем познании и состоянии, в случае если стихийное бедствие уничтожило бы подлинники. Однако мы переживали бы эту утрату как невосполнимый ущерб, поразивший нас в самое сердце.

Клод Леви-Стросс. Первобытное мышление

Вадим Захаров. Фонтан. Aqua Sacra. 1992

50 Погружаясь в видеоархив. Зинаида Стародубцева
54 Музей как архив художников. Интервью Ирины Кулик с Владиславом Мамышевым-Монро
58 Что мы видим? Кристи Ланге
61 Какие воспоминания мы выбираем? Галина Козяр, Вероника Нуркова
62 Цифровой паноптикон, или Глупый Аргус. Диана Мачулина

Тема

Зинаида Стародубцева

1

Погружаясь в видеоархив

1 Вид экспозиции выставки Вадима Захарова «Постскриптум после RIP. Видеодокументация выставок современных московских художников. 1989–2014» в МСИ «Гараж»

Документальные выставки в Москве и «архивное искусство»

Выставка-инсталляция «Постскриптум после RIP. Видеодокументация выставок современных московских художников. 1989–2014» Вадима Захарова, связанная прежде всего с тремя поколениями московских концептуалистов, сменила в музее современного искусства «Гараж» экспозицию «Инсайдер» Г. Кизевальтера, посвященную фотодокументации жизни, акций и выставок московских концептуалистов 1970–1980-х годов. В фонде «Екатерина» открылась, подготовленная совместно с музеем МАНИ (Московский архив нового искусства), экспозиция «В поле зрения. Эпизоды художественной жизни. 1986–1992», о периоде перестройки, атмосфере свободы, выходе современного искусства из подполья, о первом этапе формирования институций и площадок современного искусства в Москве.

Череда архивных выставок в течение 2015 года, включая экспозицию фотографий «Духовка и нетленка. Фрагменты из жизни неофициальных художников» в Музее Москвы, а также предшествующие выставки 2000–2010-х годов Е.К. «АртБюро» и однодневные архивные в ГЦСИ, вероятно, служат сигналом какого-то симптома, «архивного поворота» в истории изучения и показа современного русского искусства.

Термин «архивное искусство» употреблялся американским критиком Холом Фостером еще в середине 1990-х годов (статья «Архивный импульс» в журнале «October»[1]). Диапазон архивных выставок разнообразен – от поиска информации в архивах до создания и показа собственных архивов, от вопросов, как и почему создаются архивы, что в них пропущено, исключено, до их реинтерпретации. Сюжеты этого искусства связаны с темами памяти и забвения, письма и следами истории, альтернативами по отношению к доминирующим дискурсам, «обществу контроля», электронной среде. Как следствие этой тенденции, ставшей популярной десятилетие назад, появилась фигура «художник как архивист».

«Архивной лихорадке» в современном искусстве посвятил свою выставку куратор Окви Энвейзор[2], обративший пристальное внимание на использование фотографии и кино. Эта тема была отражена на нескольких специальных выставках: «Документе XI», «Настоящие истории» в Witte de With в Роттердаме, «Документальные стратегии в искусстве» в MUMOK в Вене. Работы современных художников все чаще представляют их собственную или заимствованную документацию, рефлексии на темы документации, в том числе и в юридическом дискурсе, конструирования информации, документации как аттестации реальности. Некоторые исследователи[3] отмечают, что художники Восточной Европы после падения Берлинской стены выражают связи настоящего с прошлым через документальный подход. Новые тематические комплексы (глобализация, терроризм, идентичность, феминизм, неолиберализм) лучше представляются через документацию.

В отличие от художников, ориентированных на проблемы современного мира, В. Захаров погружен в мир европейской культуры и заботы своего концептуального круга. В 1970-е годы у Захарова был проект «Функции в культуре», он помог ему осознать свое место в среде концептуалистов. Заслуги художника в издательской, архивной и коллекционной деятельности общеизвестны. Но если московские концептуалисты традиционно ориентированы на анализ языка советской идеологии, то у В. Захарова – рефлексия на классическую европейскую культуру. Например, проект «Убийство пирожного Мадлен» (1997) связан с произведением М. Пруста, постановка «Идеологического дефиле» (2013) основана на текстах Б. Брехта.

В 1980-е годы в Москве, следуя канону московских концептуалистов создавать произведения от лица «художника-персонажа», он выбрал образ пирата с повязкой на глазу. В 1990-е в Кельне он стал путешествующим пастором (Кельн – город знаменитого кельнского собора), Дон Кихотом, сражающимся с Интернетом. В его интервью часто затрагивается тема культуры и ее функционирования. В. Захаров написал текст об архиве культуры, в котором парадоксальным образом встречаются два одновременных процесса – архивирование и самоликвидация[4]. Художник был обеспокоен сохранностью и судьбой своего видеоархива как уникального источника о «входе» российской культуры в западную после перестройки.

И если комментарии к акциям группы «Коллективные действия» становились частью акций, то у В. Захарова его издательская и архивная деятельность включается в инсталляции. Журнал «Пастор», макеты которого неоднократно являлись частью его экспозиций на выставках в Германии, он издавал в Кельне на русском языке тиражом 50 экземпляров (1992–2001).

Другой пример – архивные папки. На выставке в Гараже они вырастают из пола, покрытого зеленым настилом, который напоминает траву. Впервые архивные папки появляются в работах в начале 1990-х годов. Например, из папки в работе «Фонтан. Aqua Sacra» лилась вода. Самой величественной стала инсталляция «История русского искусства – от авангарда до московского концептуализма», показанная на выставке «Берлин – Москва» (2003–2004). Эту инсталляцию можно сравнить с тезисом ключевого промоутера московского концептуализма И. Бакштейна, который неоднократно появляется в текстах каталогов и статей: главными достижениями в русском искусстве XX века стали авангард, соцреализм и концептуализм. Такую картографию искусствовед Е.В. Барабанов определил как мегаломанию[5]. Приемы «самопродвижения» концептуалистов, среди которых часто повторяется «аксиома», что московский концептуализм – самое влиятельное течение в русском искусстве второй половины XXвека, воздействуют на современников, включая кураторов и критиков.

Для будущих историков искусства будет важен доступ к архивам, а концептуалисты заботились об архивации своей деятельности, как отдельные личности, в числе которых В. Захаров, так и институции[6].

Видеокомментарий к выставкам московского концептуального круга

В основе инсталляции В. Захарова в Гараже видеодокументация более 230 выставок современного русского искусства за рубежом и в Москве, которую можно разделить на три категории: персональные выставки и инсталляции самого В. Захарова, персональные и групповые выставки концептуалистов, а так же групповые выставки современного российского искусства[7]. В его видеозаписях представлено «коллективное тело» московского концептуализма, группы художников, которые интенсивно перемещалась с монтажа и открытия одной выставки на другую по Европе, США и Москве. Как точно заметил К. Звездочетов, это была «сборная СССР (или России) по искусству».

Благодаря монтажу В. Захарова каждая выставка воспринимается как лирическая мини-новелла. Сюжет начинается с крупного плана произведения, затем появляется общий вид экспозиции. Центральное место в сюжетах – художники в пространстве выставки. Завершение сюжетов – виды города, реплики художников, кульминация открытия, шум гудящего зала, обсуждающего современное русское искусство и свои дела.

Съемки портативной видеокамерой с руки, без штатива дают эффект близкого наблюдения за художниками. Мы можем слышать, о чем они говорят. Одна из важных тем – деньги и про-

Первая папка, из которой лилась вода, называлась «Фонтан. Aqua Sacra».

дажи работ, в последующие годы – то, что «бюджета не хватает». Другая тема – стратегии поведения художников в незнакомом им зарубежном пространстве. От шутливой реплики В. Мизиано «Прекратите драться, здесь же иностранцы, вы что?» до замечаний А. Монастырского Б. Гройсу: «Я веду очень четкую линию» (речь о художественной стратегии). Или реплики В. Пивоварова Б. Гройсу «Базон Брок, что там такого супер?»

Несмотря на то что в Германии у русского искусства появились постоянные площадки в Кельне, Дюссельдорфе, Мюнхене и Берлине, современное русское искусство не заинтересовало немецких интеллектуалов. В кельнском журнале «Texte zur Kunst», в начале 1990-х годов было опубликовано несколько материалов об инсталляциях И. Кабакова, статья «Русские идут», а также ряд текстов Б. Гройса.

Базон Брок, так объясняет разницу между современным западным искусством и современным искусством в странах социализма. На Западе оно было выражением цивилизации, стремившейся преодолеть границы своих культур и сформированного ими менталитета, тогда как в странах социализма оставалось внутри культур. Русские художники, воспользовавшись свободой, занимаются не «основанием и укреплением культурной идентичности, а наоборот, стараются преодолеть региональные культурные позиции»[8].

Так ли это? Видеодокументация В. Захарова скорее показывает, что художники и кураторы подчеркивали «культурную идентичность». Возможно, чтобы ее преодолеть. Во всех групповых выставках присутствовала советская символика – серп и молот, кремлевская стена, герб, красная звезда, танк, портреты вождей и так далее. Вместе с тем есть и другая тенденция – экспонирование работ в духе минималистической эстетики белого куба. Видеозаписи позволяют увидеть, как концептуалисты создавали собственные экспозиционные схемы, отличные от советских, где экспозиция перестает быть конечным результатом, выставка мыслится как акция и/или инсталляция, все работы читаются как части единого целого, деконструируется сама идея выставки[9]. Произведение искусства не имеет стабильной экзистенции, но находится в постоянном изменении как часть «выставочного комплекса».

Выставки московского концептуализма за рубежом

Первые выставочные стратегии московского концептуализма появились в деятельности апт-арта (1982–1983) и Клуба авангардистов (1987–1990). История же экспонирования московского концептуализма за рубежом начинается во второй половине 1970-х годов. В каталоге выставки собрания Н. Доджа «Новое искусство из Советского Союза. Известное и неизвестное» (1977) концептуализму и поп-арту была отведена только одна глава, написанная самим коллекционером. Через сорок лет в книге «Московский концептуализм в контексте» (2011), основанной на коллекции Доджа, уже все остальное искусство стало контекстом концептуального.

На выставке «Новое искусство из Советского Союза. Неофициальная перспектива» (1977) в рамках Биеннале несогласных в Венеции впервые концептуализм и акционизм были представлены в отдельных разделах фотографиями работ и акций.

В 1980 году на выставке коллекции Н. Доджа «Нонконформисты» в галерее Мэрилендского университета куратор М. Тупицына разделила два поколения художников неофициального искусства на концептуалистов и «шестидесятников». Ее последующие выставки в США в 1980-е годы были связаны с художниками концептуального круга.

Следующая волна выставок концептуализма прошла в Европе на рубеже 1980–1990-х годов. И если видеосъемки В. Захарова показывают дружественную атмосферу внутри круга, то тексты каталогов выставок концептуализма – агрессивный маркетинг этого направления. И. Бакштейн писал в «MANI Museum» (1991), что концептуализм стал господствующим направлением в русском неофициальном искусстве[10], отмечал стремление московского концептуализма «властвовать умами» («Полет, уход, исчезновение», Прага, Берлин, Киль, 1995). По мнению И. Бакштейна, благодаря деятельности Номы искусство было истолковано на понятном Западу языке.

Одна из самых больших выставок московского концептуализма «Тотальное просвещение. Концептуальное искусство в Москве 1960–1990» (куратор Б. Гройс) проходила в кунстхалле «Ширн» во Франкфурте и фонде Juan March в Мадриде в 2008 году. Тексты в каталог написали не только отечественные авторы (Б. Гройс, Е. Бобринская, И. Кабаков, А. Монастырский), но и зарубежные, которые отмечали различия западного и московского концептуализма. И если на Западе считали, что идея может быть искусством и дематериализация искусства проходила под знаком антипотребительства предметов искусства за демократизацию, то в СССР арт-критики оценивали выставку как «интенсивный процесс саморефлексии и историзации»[11]. Е. Бобринская писала, что первые работы, которые могут ассоциироваться с концептуализмом, появились в конце 1960-х в искусстве И. Кабакова, но уже в 1960-е годы в среде неофициального искусства были пре-концептуалистские тенденции. Среди первых образцов преконцептуалистской интерпретации поп-арта можно назвать работы О. Рабина. И вскоре эта тенденция сделать другие направления неофициального искусства предтечей концептуализма и его контекстом стала набирать обороты, о чем свидетельствует выставка «В поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст. 70–80-е годы XX века» (2010) в фонде «Екатерина».

Одна из последних видеосъемок В. Захарова посвящена кураторскому проекту Ю. Альберта «Московский концептуализм. Начало» (2012) в ГЦСИ Нижнего Новгорода, отражающему процесс самоисторизации, которой занимаются участники этого круга.

В. Захаров начинал снимать выставки современного русского искусства за границей в конце 1980-х, в то время, когда художники из СССР воспринимались авангардом политики. Это определило отношение к ним представителей музеев, выставочных залов и, конечно, галерей. Во вступительных статьях большинства каталогов зарубежных выставок говорилось, что совместные усилия художественных деятелей становятся «выражением политической деятельности и примером для нее»[12].

Значительную роль в творчестве художника занимают путешествия и проекты, связанные с местом. Последняя видеозапись посвящена инсталляции «Ресторан «Философкий пароход» (2014), сделанный для выставки в Польше. В 1922 году в польский город Штеттин (Щецин) прибыли несколько пароходов с философами и учеными – Н. Бердяевым, Н. Лосским, Л. Карсавиным, С. Трубецким, С. Франком, которые были высланы из Советской России.

С 1990-х годов произошли изменения внутри дисциплины «История искусства»: переход от изучения и анализа произведений искусства к изучению выставок и институций. К настоящему времени издано более 20 внушительных книг, посвященных выставкам искусства с характерными названиями: «Выставляя противоречия», «Думая о выставках», «Власть экспонирования», «Дебаты о выставках современного искусства», публикации специальных серий книг о выставках[13].

Процесс архивации, систематизации и показа истории выставок начинается, пионерами стали проекты «Русские художники на Венецианской биеннале» (Stella Art Foundation) и «Реконструкция» (фонд культуры «Екатерина»). Экспозиция видеодокументации выставок В. Захарова – новый аспект темы «истории выставок». Она также привлекает внимание к фигуре того, кто стоит за камерой, документирует на видео события и жизнь искусства, кого мы, зрители, не видим и не замечаем, но чьими глазами смотрим на динамические картины прошлого.[14]

———————————————————

1 Вид экспозиции МСИ «Гараж» выставки в Вадима Захарова «Постскриптум после RIP. Видеодокументация выставок современных московских художников. 1989–2014»

Примечания

1 Повторная публикация: *Foster H.* An Archival Impulse// The Archive: Documents of Contemporary Art. Ed. by Ch. Merewether. MIT Press, 2006. P. 143–148.

2 *Enwezor O.* Archive Fever: Uses of the Documents in Contemporary Art. ICP. New York, 2008.

3 *Havranek V., Schaschl-Cooper S., Steinbrugge B. Forward*. The Need to Document // The Need to Document / Eds. By V. Havranek, S.Schaschl-Cooper, B. Steinbrugge. Tranzit. Kunsthaus Basel. Halle fur Kust Luneburg. JRP Ringier, 2005.

4 *Zakharov V.* The Archive as Alien // Moscow Conceptualism in Context / Ed. A. Rosenfeld. Munich: Prestel, New Brunswick: Zimmerli Art Museum. 2011. P. 65–66. P. 360–363.

5 *Barabanov E.* Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine // Moscow Conceptualism in Context / Ed. A. Rosenfeld. Munich: Prestel, New Brunswick: Zimmerli Art Museum. 2011. P. 65–66.

6 Среди других «архивистов» И. Шелковский и его журнал «А – Я», А. Монастырский, немецкие слависты С. Хэнсген и Г. Витте, в последнее время коллекционер Г. Титов, ставший издателем Библиотеки московского концептуализма и выпустивший более 30 книг, «Е.К. АртБюро» Елены Куприной-Ляхович, когда-то купившее папки МАНИ, сделавшее несколько архивных выставок и выставок искусства, выпустившее несколько каталогов. В интернет-пространстве музыкант Сергей Летов одним из первых создал сайт conceptualism.letov.ru, позже В. Захаров сделал другой сайт conceptualism-moscow. org. Среди коллекционеров концептуализма в Москве можно назвать Stella Art Fondation и фонд Бреуса, заявлявшие, что собираются создавать музеи современного искусства.

7 Среди его съемок выставки И. Бакштейна «Ickunstво» (1988–1990), А. Ерофеева «В комнатах. Искусство инсталляции в советском искусстве последние 30 лет» (1991–1992), «Искусство под запретом. Нонконформисты в России 1957–1995» (1995), Б. Гройса «Точка схода – Москва» (1994), «Мера сил. Приватизации» (1995), «Коммунизм: фабрика мечты. Визуальная культура сталинской эпохи» (2003–2004), «Тотальное просвещение. Московский концептуализм 1960–1990» (2008–2009), В. Мизиано «Москва – Третий Рим» (1989), «7 грехов. Любляна – Москва. Выставка ArtEast» (2004–2005), Ю. Хартена «Советское искусство около 1990: Бинационале Израиль/СССР» (1991–1992), славистов С. Хэнсген и Г. Витте «Препринтиум. Редкие книги московского самиздата» (1998–1999), «Самиздат» (2000–2001), выставки немецких коллекционеров современного русского искусства: К. и Я. Бар-Гера «Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988» (1997), П. Людвига «Второй русский авангард 1955–1988. Картины и фотографии» (2000–2001), П. Бирфройнда «Красный дом: современное русское искусство» (2000), выставки в кельнских галереях «Krings Ernst», Sophia Ungers, Alex Lachman, Teutloff и других в дюссельдорфских галерея Maris Sels, Forum Lidenthal, в московских галереях L, Obscuri Viri.

8 *Брок Б.* Воцивилизовывание культуры. Интервью В. Кирхмайера // Художественный журнал. № 33.

9 *Бакштейн И.* Перспективы концептуализма – история и теория одной выставки (1998) // *Бакштейн И.* Внутри картины. НЛО, 2015. С. 94–97.

10 *Бакштейн И.* МАНИ и его круг // MANI Museum. Eine Ausstellung Moskauer Avantgarde-Kunt der achtziger Jahre. Karmeliterkloster. Frankfurt. 1991 (без нумерации страниц).

11 *Zwirner D.* Alliterational alliances: the younger generation of Moscow conceptualists // Total Enlightenment. Conceptual art in Moscow 1960–1990. Hatje Cantz, 2008. P. 92.

12 *Ролофф-Момин У.* // Ickunstво. Москва – Берлин. 1988.

13 *Altshuler Bruce.* Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. 1962–2002. Phaidon, 2013.

14 Отдельная тема «история мастерских», ей были посвящены, показанные в ГЦСИ видеодокументации мастерских московских художников австрийского дипломата Иоганна Марте (2011), фотографа Сергея Борисова (2012) и искусствоведа Ю. Овчинниковой (2015).

1

Летом этого года в Московском музее современного искусства состоялась выставка «Архив М» – наиболее полная версия художественного наследия Владислава Мамышева-Монро. Куратор Елена Селина создавала экспозицию на основе бумажного и цифрового архивов художника, его работ из государственных и частных коллекций, а также из огромного количества артефактов, сохранившихся у друзей, коллег по цеху и знакомых художника.

Музей как архив художников

Задачей выставки было максимально точно структурировать сохранившийся материал, показать все этапы развития творчества автора, не искажая его первоначальных замыслов, заложив основу для последующих интерпретаций. В экспозицию вошли все известные серии художника: «Политбюро» (1990), «Несчастная любовь» (1994), «Жизнь замечательных людей» (1996), «Русские вопросы» (1997), «Любовь Орлова» (2000), «Сказки о потерянном времени» (2001) и другие, а также серии, никогда не выставлявшиеся раньше, такие как «Барби» (2005), «Психо» (2006), «Иван Грозный» (2010), некоторые костюмы художника, видео, дневники с зарисовками и многое другое. В экспозиции был использован так называемый прием облака, когда представлялись не только цельные серии, отобранные автором при жизни, но и подготовительные материалы и артефакты из его архива. То, что обычно остается за кадром: способ вхождения в образ, поиск наиболее точного жеста и, что особенно важно, дальнейшая жизнь образа, в котором художник, как правило, продолжал существовать после съемки, активно вторгаясь в пространство повседневной жизни, трансформируя его и доводя до гротеска. Это своего рода постперформанс — реальное существование исторического персонажа здесь и сейчас, который, был представлен в многочисленных фото- и видеоматериалах.

Владислав Мамышев-Монро — мастер перевоплощений, точно и с изрядной долей иронии исследовавший на самом себе и пропустивший сквозь себя целый пантеон героев мировой истории и культуры и очень вовремя обращавшийся к тому или иному образу (Мэрилин Монро, Адольф Гитлер, Любовь Орлова, Федор Достоевский, Бриджит Бардо и др.). Выявляя их скрытые черты и особенности, раскрывая их секреты, он остроумно и критически обнажил болевые точки времени, в которое мы живем.

«...Поместить в себя вселенную, но не так поместить, как это делает каждый человек, помещая вселенную в кору головного мозга, а иначе, своею субъективною личностью, через свои физические и психические механизмы воплотить все многоликое человечество, пережить в себе все эти судьбы... Не растворяться, а растворять. Не попасться в раствор, а самому быть этим раствором», — объяснял художник.

Практически все варианты творчества Мамышева-Монро — фотографические серии, коллажи, расцарапки (специальная техника процарапывания фото), созданные для усиления выразительности, живопись, видео — это, по сути, фиксация невероятного пребывания его самого — «человека играющего» — в реальном времени и его образов, эту реальность трансформирующих – постперформанс длиною в жизнь.

К выставке в МОММА Владислава Мамышева-Монро издан каталог, объединивший его ранее опубликованные тексты и статьи кураторов проекта «АрхивМ» Елены Селиной и Антонио Джеузы, готовится также книга воспоминаний о художнике. Так музей еще раз подтверждает свои приоритеты: особую роль персональных проектов в выставочной и издательской программе, задачу знакомить публику с именами. ММОМА — это прежде всего музей художников.

Незадолго до гибели Владислав Мамышев-Монро принял участие в другом архивном проекте Московского музея современного искусства, который курирует искусствовед Ирина Кулик. Проект «Современники» на сайте музея – уникальная интернет-энциклопедия современных русских художников, герои которой представляют себя сами в видеоинтервью-анкетах, состоящих из намеренно простых, базовых вопросов, которые в силу своей простоты не всегда задаются в обычных журналистских интервью, но ответы на них далеко не очевидны и часто неожиданны. Ведь даже то, к какому направлению тот или иной художник причисляет себя, в какой контекст в мировом искусстве себя помещает, кого он считает своими учителями и единомышленниками, часто идет вразрез с общепринятыми классификациями.

В проекте «Современники» участвуют в основном российские художники разных поколений и направлений. Это открытый, регулярно пополняемый архив, в котором сегодня 38 интервью со ссылками на интернет-ресурсы, посвященные как самому художнику, так и упоминаемым им персонажам, событиям, произведениям. Поскольку вопросы всех интервью повторяются, можно сравнивать ответы на них разных художников.

Мы публикуем интервью с Владиславом Мамышевым-Монро из проекта «Современники», дополняющее выставочную версию архива художника.

Ирина Кулик

Каким было ваше первое произведение современного искусства?

Владислав Мамышев-Монро

Первое произведение? Скорее всего то, что я маму свою расцарапал, как потом расцарапывал фотографии. Ей сделали кесарево сечение, возможно, благодаря какому-то невероятному моему поведению у нее в животе, и я ее как бы разорвал. Ну, это, конечно же, шутка.
На самом деле первое, что я помню, это открытка какая-то, «С днем рождения, дорогая мама!», естественно, с аппликациями. А современное искусство... Это было с группой «Новые художники»: три стакана стояли на кирпиче, стаканы, а сверху бутылка водки, и композиция называлась «Поехали!», а выставка — «И снится нам», про полеты в космос. Такое вот было первое произведение современного искусства.

ИК Каким было первое произведение современного искусства, которое вы увидели?

ВММ «Отцелюбие римлянки», на марке. Ее почему-то очень пиарил Эрмитаж, это были два главных шедевра Эрмитажа, «Даная» и «Отцелюбие римлянки». Помните, там такая римлянка и дедушка вожделенно присосался к ее груди, сейчас ее не найти в залах, ее убрали. А современное искусство — «Монро» Энди Уорхола в книге Кукаркина «Буржуазная массовая культура». Я был увлечен Монро и книжку эту буквально располосовал, вырезал отту-

1

1 Владислав Мамышев-Монро. Марлен Дитрих (фотограф Дмитрий Журавлев). Фотография. 2013. Предоставлено Дмитрием Журавлевым

да все картинки Уорхола, связанные с Мэрилин Монро, чтобы оправить основной портрет. Мне не хватило кусочков из этой книжки, и я дорисовывал другими цветами за Уорхола, чтобы сложилась эта мозаика для рамочки.

ИК Какое образование вы получили?
ВММ «Новую академию» мы рассматриваем как институт? Если да, то высшее, я академик изящных искусств «Новой академии»!

ИК Кого вы считаете своими учителями?
ВММ Своими учителями я, безусловно, считаю Тимура Петровича Новикова, Франциско Инфанте, как ни странно, хотя мы с ним очень мало общались, но для меня он имеет фундаментальное значение... Костя Звездочетов, но он скорее не учитель, а такой братик мой в искусстве. А глобальные — это Инфанте, Тимур Новиков и, конечно же, Илья Кабаков. Эти вечно враждующие между собой московская и питерская группировки: считалось, что питерские — наркоманы, а москвичи — алкоголики, и на этом якобы строится разница дискурсов. Я скажу, что различия намного глубже, но они настолько эфемерны, на самом деле так же, как и разница между алкоголизмом и наркоманией.

ИК Как следует учить современному искусству?
ВММ Надо, конечно, ввести золотое сечение как идеал, я имею в виду фильмы «Золотое сечение» и «Опять двойка», который мы сняли с Тимуром Новиковым, помните, когда меня секут розгами. Я помню, в Эрмитаже, когда была выставка к пятидесятилетию Тимура Новикова, самым большим произведением были не его тряпочки, а огромная плазма, на которой бесконечно показывали как Новиков бил меня розгами. И это не просто так, а в назидание педагогам и ученикам будущего.

ИК Каких художников и произведения вы считаете для себя определяющими?
ВММ Портрет Мэрилин Монро Энди Уорхола! «Утро в Персидском заливе» — это картина Тимура Новикова. Но нужно понять, что такое «определяющие», что они определяли. Наверное, на самом деле нет у меня таких определяющих произведений...

ИК Что нужно знать, чтобы понять ваше искусство?
ВММ У меня достаточно легкий путь. Я служу антенной коллективного бессознательного. Истоки моего искусства, наверное, сидят в голове у каждого человека, я апеллирую к массовому сознанию и коллективному бессознательному, к ужасам, страхам, к чистому психоанализу.

ИК Собираете ли вы работы других художников?
ВММ Собираю тех, кто мне нравится. Точнее, собирал. Продолжаю немного, но в моей жизни столько катаклизмов, я постоянно меняю полюса и полушария проживания, случаются всякие ЧП, пожары и наводнения. Так что для меня бессмысленно собирать произведения, ну разве что в том смысле, в каком собирал мои ранние произведения Тимур Новиков, чтобы поддержать меня материально. Когда я был совсем юным человеком и у меня совсем не было денег, он покупал какие-нибудь мои картинки, давал мне сто-сто пятьдесят долларов, и я мог жить на них. Но вообще художнику, когда он сам предмет интереса различных коллекционеров, всерьез заниматься собирательством — это уже какая-то шизофрения.

ИК С кем из художников вы находитесь в диалоге?
ВММ С Костей Звездочетовым, хотя он в последнее время как-то замычал. Знаете, бывают такие паузы в диалоге, когда один из собеседников выдает только «ммм...», и он это «ммм...» уже много лет держит. Но тем не менее мы остаемся в диалоге. Я много вещей делаю в искусстве. И линия, связанная с перевоплощениями,— это некий язык, который появился во второй половине двадцатого века, и много художников по всему миру его используют, есть Ясумаса Моримура, есть Синди Шерман, есть такой африканский художник Самюэль Фоссо. Я помню, Жан-Юбер Мартен делал роскошную выставку «Africa Remix», и там большое место уделялось этому художнику, как если бы в одно и то же время художникам посылалось некое задание — чтобы использовали новые краски, новый язык. С этими художниками я, безусловно, нахожусь в диалоге, в соревновании, и вообще, я открыт для каждого, вот сейчас, например, нахожусь в диалоге с вами и радуюсь этому.

ИК Кого вы считаете своими антагонистами в искусстве?
ВММ Все бездарности, все расчетливые создания, которые думают, что они сейчас так вот все рассчитают и сделают невероятную карьеру, те, которые относятся к сложной доле художника как к карьере, чтобы заработать денег или прославиться, хотя пусть они добиваются, чего хотят.

ИК Есть ли у вас ученики и последователи?
ВММ Не знаю, не замечал... С самим собой бы разобраться... Попадались какие-то странные персонажи, но я старался на них не обращать внимания.

ИК Делите ли вы сами ваше творчество на какие-то периоды?
ВММ Да нет... Знаете, оглядываюсь назад и вижу, что все одно и то же. Просто разными гранями оборачивается бриллиант — и так, и сяк. Но ничего принципиально измениться не может. Что дано богом, то и дано.

ИК Назовите, пожалуйста, ключевую тему вашего искусства.
ВММ Все мы являемся единым целым, одним организмом. Не то что одинаковыми — как раз каждый из нас уникален. Но уникальность каждого из нас — залог того, что мы являемся одним целым. И это стало понятно, когда я одновременно изобразил Мэрилин Монро и Адольфа Гитлера. Это максимально четкое высказывание — добро и зло в двадцатом веке, максимально проявленное в человеческих личностях, и когда их может одинаково точно изобразить один человек, понятно, что между ними весь спектр помещается. И все оставшееся время я просто заполняю себя, свое внутреннее содержание через облики моих героев, насыщаю себя их качествами, их данными, их значением в культуре, каким-то образом обогащаюсь и одновременно обогащаю вас всех.

ИК Каковы ваши политические убеждения?
ВММ Политические убеждения у меня, разумеется, резко либеральные. Я убежал из дома моей родительницы, партийной работницы, еще в сладчайшие брежневские времена, когда была тишь и гладь, и благодать, все радостно любили друг друга, ничего не делали и забивали козла в огородах, противостояния тоталитаризму не наблюдалось, тем не менее я убежал из дома, потому что хотел свободы. И вот когда я убежал к художникам, стал жить по сквотам и ощутил эту свободу, стал самовыражаться как хотел, и когда началась эта перестройка и мы все ждали, что что-то изменится, но вдруг на нас сваливается еще больший, еще более тупой совок, на более низком уровне: тебя уже не генералы давят, а прапорщики, вообразившие себя генералами... И я уехал на Бали... Но понял, что нужно, наверное, быть выше этого и зрить в корень вещей. Когда я перевоплощаюсь в кого-то, могу почувствовать себя тем или иным персонажем. Когда переодеваюсь Монро, чувствую себя белым библейским голубем.

ИК Каково ваше отношение к религии?
ВММ Я глубоко верующий человек. Это моя культура, в которой меня с детства моя бабушка воспитывала, а с другой стороны моя мать меня воспитывала в духе жесткого атеизма... Это такое легкое раздвоение. В церковь не хожу, но когда оказываюсь в одиночестве на многие месяцы, постоянно общаюсь с Богом, благодаря вере не чувствую себя одиноким. Иногда я туда заглядываю, вспоминаю свою прабабушку, которая меня пугала, грозила пальцем: «В аду будут сковород-

ки, и черти тебя на них плясать заставят, если ты будешь так делать!» Я стараюсь так не делать.

ИК Какие политические события, произошедшие на вашей памяти, вы считаете самыми значительными?

ВММ Ну, наверное, это действительно мощнейшее искусство — последние выборы в Верховный Совет СССР при жизни Константина Устиновича Черненко, когда в его палате, в больничной реанимации, построили имитацию избирательного пункта. А через два дня он умер. То, что политика — это полная фикция, тогда было показано наиболее ярко.

ИК Повлиял ли на ваше искусство технический прогресс?

ВММ Он всегда влияет, не может не влиять. Это видно и в качестве материалов, которые печатаются, оформления работ и т.д., и т.п. Я верю в прогресс и в то, что однажды мы соединимся в единое целое, даже если прилетит какой-нибудь астероид и разрушит Землю, мы воссоединимся в космическом пространстве. Но нужно заранее подготовиться: всю музыку, которую человечество написало, надо сделать такие спутники, чтобы они ее бесконечно транслировали, чтобы эта музыка фигачила и фигачила. И мы, ставшие единым организмом, будем просто летать вокруг растаявшего облачка нашей планеты и наслаждаться плодами, которые создали наши великие композиторы.

ИК К какому направлению в искусстве вы сами себя относите? Как вы определяете это направление?

ВММ Знаете, я не хотел бы к какому-то направлению себя относить. Я скорее универсальный художник, который готов, в принципе, в любом жанре себя попробовать, и пробую, и занимаюсь разными видами искусства. Не могу себя определить, поймать — я такой Колобок, который постоянно убегает от определения, чтобы не быть пойманным и распятым.

ИК Что в искусстве больше всего интересует вас в настоящий момент?

ВММ Сейчас у меня сложная задача, колоссальная. Я погружен в эту работу, она очень большая, это чуть ли не целая жизнь, сейчас не буду об этом рассказывать. Думаю о том, какую технику выбрать, то ли воспользоваться плодами технического прогресса или опять холст-масло — слишком колоссальный размер задуман...

ИК Что вам необходимо для работы?

ВММ Необходима любовь, любовь тех, кто тебя окружает, тех, с кем ты вместе работаешь. Если этого нет, ничего не складывается и не происходит. Только дружеские, теплые отношения близких по духу людей создают среду, в которой рождается искусство. А вот, например, театр, куда я сейчас пытался окунуться... Если бы я в свое время пошел работать в театр, то с ума бы сошел. Все эти производственные отношения, когда ты ненавидишь, к примеру, Офелию, а играешь Лаэрта и должен изображать, что ты ее любишь... Это такая машина обесчеловечивания, уничтожения личности, которая попадает в эти жернова.

ИК Какие выставки, художественные события из тех, в которых вы участвовали, вам кажутся наиболее значительными и интересными?

ВММ Наверное, «Территория искусства» в Русском музее в девяностом году. Тогда был такой дух ожидания чего-то. Ну и, конечно, «Россия» в Гуггенхайме, мне очень понравилось, что спираль музея заканчивалась моим видео со Штирлицем.

ИК Какой ваш любимый музей?

ВММ Много разных. Любой из великих колоссальных музеев академического искусства — Дрезденская галерея, Лувр, Эрмитаж. Хотя, пожалуй, на том же уровне меня поразила выставка Джеффа Кунса в Версале.

ИК Ваше любимое занятие?

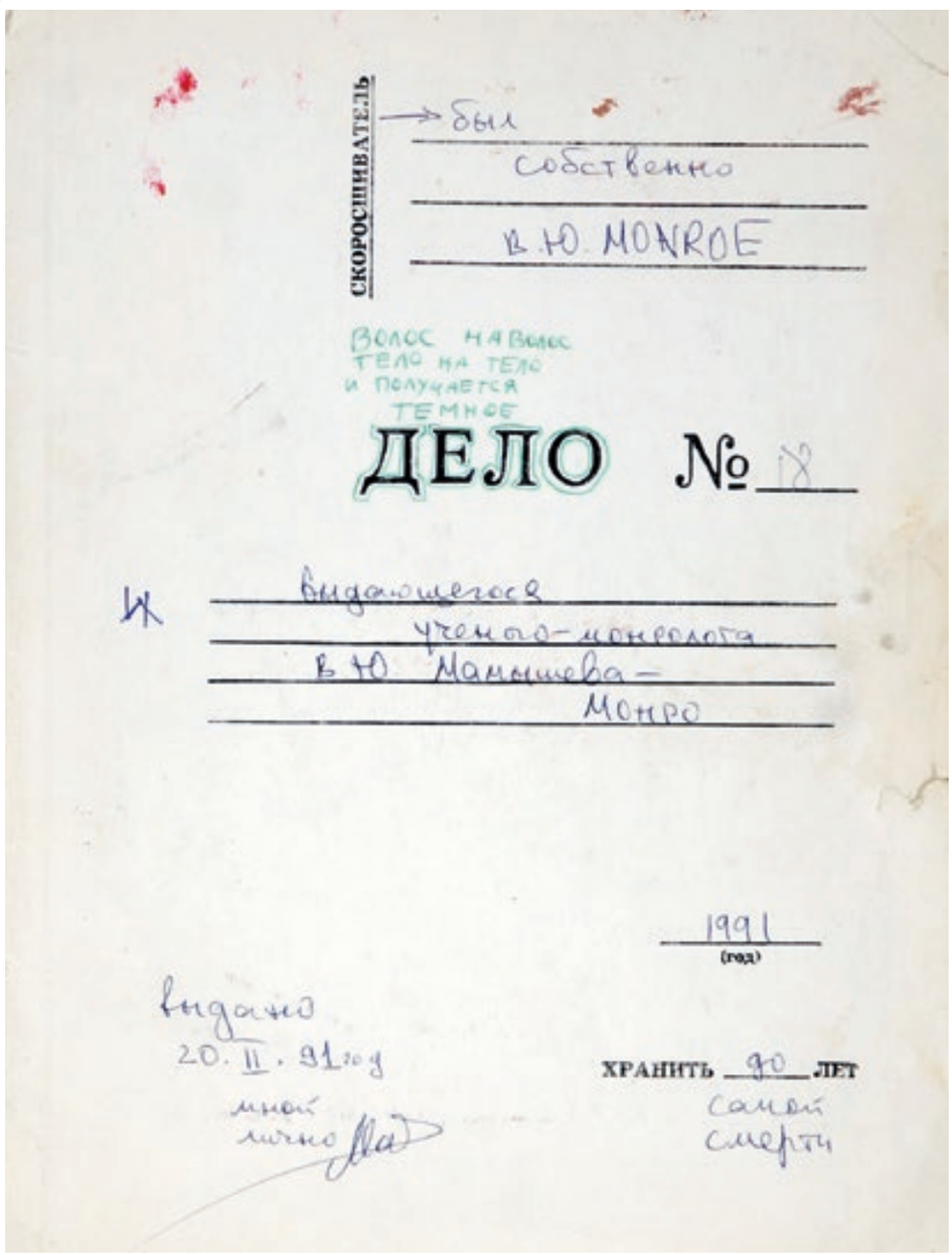
ВММ Краситься, смотреться в зеркало, рисовать у себя на лице — это прям хлебом не корми. Я за последние дни столько нарисовал — скоро увидите.

ИК Что вас больше всего раздражает?

ВММ Тупость. Когда другие не понимают, когда я говорю, что я — и Гитлер, и Монро, я имею в виду, что мы все — одно целое, просто потому, что они не понимают языка, на котором я говорю, потому что у них другие коды. Вот наличие этих других кодов раздражает больше всего.

———————————————————

1



1 Обложка папки. Архив Владислава Мамышева-Монро

Кристи Ланге

Перевод с ангийского статьи, опубликованной журналом «Frieze»: http://frieze-magazin.de/archiv/features/was-gibts-zu-sehen/?lang=en

Что мы видим?

Петер Пиллер сортирует фотографии, пока они не обретут смысл

Петер Пиллер. Из серии «С земли красивее», 2002–2004. Цифровая C-Type печать. B. Bild-Kunst, Бонн, архив Peter Piller & Capitain Petzel, Берлин

Петер Пиллер недавно вспомнил свое детское хобби: наблюдение за птицами. Это занятие требует настойчивости, внимания и огромного терпения. Пиллер считает, что человек, ожидающий появления птиц, в их отсутствие намного более осознанно воспринимает пространство. Красивая метафора для, казалось бы, пустых пространств, которых немало в его фотографических сериях.

Пиллер – фотограф, но он редко выставляет собственные работы. Вместо этого он отыскивает в разных фондах когда-то обладавшие новостной ценностью, порой банальные фотографии из местных газет или корпоративных архивов. Подбирая и обрабатывая их, он составляет из старых снимков новые серии. В результате они смотрятся совсем иначе, обретая новые смыслы. Уже более 20 лет Пиллер просматривает архивы нашего перенасыщенного визуальной информацией мира, обнаруживая вещи удивительные, пугающие, абсурдные, типичные и противоречивые. Его творчество перекликается с типологической традицией

немецкой фотографии (среди ее самых известных представителей Август Зандер, Бернд и Хилла Бехеры, Ханс-Петер Фельдман) и в то же время с американским концептуализмом (здесь вспоминаются прежде всего книги Эда Руши). Его творческий подход предвосхитил также организацию визуальных образов, которая нам теперь знакома по тамблерам и мемам в Интернете.

Пиллер в начале 1990-х годов приехал в Гамбург, где поступил в Высшую школу изобразительных искусств. Он учился у Франца-Эрхарда Вальтера, но большую часть времени проводил в библиотеке. «Библиотекарша оказала на меня большое влияние, – рассказывал мне Пиллер, когда я гостил в его гамбургском доме (где сразу замечаешь, что кроме фотографий он живо интересуется и другими вещами: книгами, картами, перьями, футбольным клубом «Барселона»). – Она рекомендовала мне массу книг, причем ее рекомендации были намного более ценными, чем нынешние советы “Амазона”».

Пиллер, прежде изучавший географию, всегда интересовался географическими картами. Так, чтобы лучше познакомиться с Гамбургом, он иногда садился в автобус, ехал до конечной остановки и обследовал там окрестности. Цель таких экскурсий была, по словам Пиллера, в том, чтобы «найти собственный подход к окраине города, к ландшафту». В своей первой книге «Вагон-ресторан в Вендехаммере» (speisewageninwendehammer, 1997), он поместил подборку фотографий и довольно коряво нарисованные от руки по памяти карты-схемы маршрута по Рурской области длиной 337 километров, который прошел пешком. Благодаря «походам по периферии» (он их совершает по сей день) возникает своего рода субъективная география, зафиксированная глазом художника, пропускающего очевидное, фокусируясь при этом на пустых пространствах и неброских деталях, обычно не замечаемых.

В студенческие годы Пиллер зарабатывал на жизнь в гамбургском медиаагентстве «Карат». Сидя один в каморке по 20 часов в неделю, он вырезал из газет определенные объявления, а остальное выбрасывал в корзину. «Мне было скучно, – рассказывает Пиллер, – и за мной никто не присматривал». В какой-то момент он обратил внимание на то, что между фотографиями на страницах разных газет и снимками, которые он делал во время своих экскурсий по окраинам Гамбурга, есть определенное сходство: на них не видно ничего особенного, нет никаких достопримечательностей, ничего такого, за что бы мог «зацепиться» глаз.

Пиллер стал сортировать свои находки. Первой рубрикой стала серия «Пространства, ждущие рабочих». Идею подсказала подпись под фотографией в одной из газет: «Пока ничего не видно». Пиллер сгруппировал снимки площадок и участков, о которых в текстах говорилось, что здесь вскоре должно или может что-то возникнуть. «На футбольном поле в Зюдервальдзее будет построен павильон для барбекю». Компиляция Пиллера – ряд пустырей, каждый из которых связан с обещанием, что там что-то должно возникнуть, показывает, как можно художественно выразить «пустоту» или «ничто» с помощью ее противоположности.

Пиллер больше десяти лет работал в медиаагентстве и собрал за это время тысячи фотографий, которые затем рассортировал по более чем сотне рубрик. На этой основе была создана вышедшая в издательстве «Revolver» серия альбомов «Архив Петера Пиллера», в 2007 году обобщенная в энциклопедическом издании «Zeitung» («Газета»). Спектр рубрик разнообразен – от абсурдных до абсолютно серьезных: «Девочки едят мороженое», «Смотрят в яму», «Танец перед логотипом», «Прикасаются к автомобилю», «Формы протеста», «Наводнение», «Человек и огонь». В действительности это емкие, очень выразительные заголовки, придающие, в общем-то, банальным фотографиям форму, силу и глубину. На мой вопрос, как он формирует рубрики, Пиллер отвечает: «Могут пройти месяцы и даже годы от первой найденной мною фотографии до подборки других снимков, которые к ней подходят... Фотография интересна тогда, когда она тебя не отпускает».

Мой личный фаворит – серия «Вандализм», где сквозит ироничное отношение к типично немецкой склонности благородно возмущаться проступками других людей, когда, например, негодующие граждане указывают на сломанный забор или разбитый фонарь. Другие серии, такие как «Протест стоя», «Горящие автомобили» или «Нацисты», бросают мрачную тень на необычные ситуации. Некоторые серии свидетельствуют о болезненном интересе к тривиальным местам преступлений – «Дома, где совершены преступления». Простое сопоставление черно-белых фотографий таких домов создает эффект выравнивания эмоций, которые вызывают у зрителя снимки таких жутковатых мест.

Группируя изображения под такими очень общими рубриками, как «Нерасследованные дела», Пиллер идет еще дальше: ставит под сомнение значимость любой категоризации, в том числе собственный проект. «Архив» Петера Пиллера, – это, вообще-то, коллекция того, чего фотографии нам не сообщают или не могут сообщить, такие серии, как «Полицейские ищут» или «Смотрят в яму» не могут фиксировать то, чего нет.

«Архив Петера Пиллера» интересен и спустя 20 лет после его основания, потому что он затрагивает множество дискурсов, определяющих характер современного искусства (реди-мейд, архив, найденные фотографии). Но самый очевидный мостик в современность – это не столько само искусство, сколько методы, с помощью которых в Интернете обрабатываются и сортируются огромные массивы изображений – в списках, тамблерах и мемах. Самая известная работа Пиллера «С земли красивее». Пиллеру достался большой архив негативов и отпечатков таких фотографий от коллеги отца, его галериста. Тот, в свою очередь, получил его от фирмы, которая с маленького самолета снимала индивидуальные жилые дома, чтобы потом продать снимки владельцам этих домов. «Я два года разглядывал фотографии из этого архива – каждый снимок по пять-шесть раз, – рассказывает Пиллер. – Когда я листаю книгу, мне прежде всего бросается в глаза типовой, однообразный вид домов, снятых с высоты птичьего полета». Но Пиллер расположил фотографии в таком порядке, что фотографии отличаются друг от друга лишь определенными деталями, такими как рисунок плиточных дорожек в саду, бассейны, люди с газонокосилками и следы, оставленные газонокосилками на траве, игровые площадки в саду, стройки, школы, парковки, зонты, кучи земли, неожиданно много людей, моющих автомобили, садовые шатры.

«Просмотр этих снимков стал для меня своего рода путешествием в собственное прошлое», – рассказывает Пиллер. Частота повторения определенных мотивов многое сообщают о времени, в которое эти фотографии были сделаны. Поколение родителей Пиллера воспринимало послевоенное восстановление Германии как первую обязанность гражданина, а если человек располагал достаточными средствами, то строительство собственного дома было частью этой обязанности. Пиллеру удалось составить из фотографий безликих, банальных коттеджей архив, удивительно точно отражающий дух времени, что никак не входило в планы фотографов, которые эти снимки делали. Он расставляет в серии неожиданные акценты – например, «грязное облако» или производящий анахроничное впечатление снимок истребителя в воздухе. Он говорит, что эта фотография напоминает ему о том, как в местности, где он вырос, постоянно разбивались американские самолеты Ф-104 «Старфайтер», один из них даже упал рядом со школой, в которой он учился.

Такое столкновение – в данном случае в буквальном смысле слова – военной мощи с обыденной жизнью стало важной темой в творчестве Петера Пиллера. «Интерес к домам породил интерес к бомбам», – объясняет он. Это видно, например, в серии «Деко + боеприпасы» («Deko + Munition», 2008), вышедшей на открытках. Здесь странным образом встречаются подержанные кухонные гарнитуры и безупречные ракеты, отражены мнимая безобидность чудаковатого коллекционера аксессуаров времен

Фотография интересна тогда, когда она тебя не отпускает.

Петер Пиллер. Из серии «Смотрят в яму». 2000–2006. Пигментная печать. B. Bild-Kunst, Бонн, архив Peter Piller & Capitain Petzel, Берлин

Второй мировой войны и страстный интерес к военной технике, таящий в себе серьезную угрозу.

Пиллеровская серия «Обложки» («Umschläge»), показанная в 2012 году в Берлине в галерее «CapitainPetzel», а в 2013-м – в галерее Эндрю Крепса (GalerieAndrewKreps), состоит из обложек журналов «Армейское обозрение» («Armeerundschau») из ГДР. Пиллер нашел этот журнал в военной библиотеке и потом приобрел несколько номеров через «eBay». На лицевой обложке всегда красуется фотография с маневров, а сзади – портрет актрисы или танцовщицы. Пиллер с удивлением обнаружил, что оба мотива согласованы друг с другом в соответствии с принципами графического дизайна, хотя объекты съемки – девушка, сидящая на ветке дерева, и снайпер, целящийся в противника, очевидно, никак друг с другом не связаны. В серии «Обложки» представлены найденные фотографии, воспринимаемые зрителем как явный анахронизм и в то же время достигающие определенного эффекта за счет переклички образов поп-культуры и военного дела. Серия демонстрирует, как запечатленные на фотографиях персонажи превращаются в плоские графические образы. Деархивация этих изображений позволяет снова разглядеть различия между ними.

Новые серии Пиллера, которые зимой 2014/2015 гг. были показаны в Музее фотографии в Винтертуре и женевском Центре фотографии, также посвящены сопоставлению гражданской и военной жизни. «Полевая разведка в Афганистане» («AfghanistanFieldResearch», 2014) – это расположенные в форме квадрата девять фотографий, найденных Пиллером в географической библиотеке Гамбургского университета, находящейся напротив его дома. Автор одной из немногих книг об Афганистане, которые он там обнаружил, немецкий биолог, путешествовавший по этой стране в 1990-е годы. В обрамлении ботанических снимков нежных и неожиданно ярких растений, пробивающихся через трещины в граните, Пиллер помещает центральный мотив – ладонь с ягодами, кроваво-красный сок которых растекается по руке. Эмоционально-суггестивный образ посреди научных иллюстраций.

Для Пиллера, который, как уже говорилось, увлекается наблюдением за птицами, фраза «пока ничего не видно» могла бы стать девизом его творческого метода. Он научился вылавливать из ничего нечто значимое, выращивать смыслы на почве несущественного. В итоге то, что нам поначалу вроде бы ничего не говорит, обретает значение и смысл.

———————————————————

Галина Козяр, Вероника Нуркова

Какие воспоминания мы выбираем?

Когда Джона Бергера спросили: «Что занимало место фотографии до того, как она была изобретена?», он ответил: «Вы ожидаете от меня ответа – графика, живопись. На самом деле точным ответом будет – память».

Джон Бергер. Способы видения

Уже более 170 лет человечество буквально одержимо изготовлением и коллекционированием фотографии. Ради чего мы готовы тратить немалые деньги и лишать себя непосредственного проживания важнейших моментов жизни, помещая между собой и миром объектив фотокамеры? Допустимо ли предположить, что это ведет к утрате того, ради чего фотография создавалась и что вызвало такой энтузиазм у фотолюбителей?

Ее открытие шло как бы не в ногу с синхронными процессами научно-технического прогресса. Фотография однозначно выбивается из этого ряда, она, в отличие от иных изобретений середины XIX века, находится вне контекста расширения физических возможностей человека. Фотография – производитель субъективного и в этом смысле в высшей степени романтическое изобретение, отвечающее на ясно сформулированный в рамках романтизма тезис о примате внутреннего мира человека над грубой эмпирикой действительности.

Фотография – инструмент идеального, орудие памяти. Замысел ее изобретения предназначен оживлять в сознании события прошлого, но ее механика – аналог одной из подсистем памяти*.

Внутренняя логика совершенствования технического средства вызывала мощный рост новых культурных практик. За счет фотографии человек приобрел немыслимые прежде возможности стабилизировать и трансформировать свою телесную идентичность (визитная и кабинетная фотография); конструировать новые физические (микро-, макро-, рентген-, УЗИ-фотография) и социальные миры (историческое событие, групповая фотография, семейный альбом); символически потреблять роскошные или опасные объекты (туристическая, рекламная, порнографическая фотография) и т.д. Таким образом, культурные практики, основанные на фотографии, оказались средством, преобразующим социум и личность, источником возникновения и распространения в культуре не существовавших ранее потребностей, форм познания, деятельности и общения.

Самые кардинальные антропологические изменения вызваны интервенцией фотографии в сферу автобиографической памяти: обеспечение доступа к воспоминаниям, которые не могут быть извлечены из памяти произвольно; процесс узнавания при обращении к фотографии дополняется и преобразуется в активное воспроизведение. Личные фотографии – средство для упорядочения и структурирования собственной истории, источник формирования и трансформации идентичности.

Фотография используется не только для сознательного и произвольного доступа к различным воспоминаниям, но и для организации деятельности по переосмыслению и организации субъективной картины прошлого.

Но фотография отнюдь не двойник воспоминания. Автобиографическое воспоминание – не стоп-кадр, в нем представлен сюжет, имеющий внутреннюю динамику. В этом смысле статичность фотоснимка, казалось бы, вступает в противоречие с потоком воспоминаний. Однако здесь мы открываем удивительную взаимодополняемость памяти и фотографии. За счет фрагментарности фотография проникает в ткань воспоминания, не разрушая, а преобразуя и организуя его. Психологически она позволяет субъекту войти в соответствующие пласты материала, скрыто хранящегося в его автобиографической памяти.

В этой связи динамичные способы фиксации реальности — кино- и видеосъемка терпят фиаско в решении задачи овладения индивидуальной памятью. Парадокс в том, что видеозапись используется в быту практически так же, как фотография, не становясь принципиально новым средством организации памяти, но обслуживает те же социальные и индивидуально-психологические функции. Видео лишает одного из главных удовольствий: воссоздания прошлого внутри настоящего без ущерба для него. Барт предпочитает фотографию фильму, так как «фотография не может сказать, что мы должны увидеть дальше». Видеозапись не позволяет включить фантазию, она дублирует временной аспект событийной реальности.

Казус любительского видео подталкивает нас к мысли, что внутренняя логика развития технического средства не всегда совпадает с логикой его психологического функционирования. Часть инноваций оказывается избыточной по отношению к потребностям человека.

Фотодело проявило потенциал интенсивно развивающейся технологии, но произошла ли смена психологического механизма?

Эксперименты подтверждают, что при отсроченном обращении к фотографиям существует разрыв между уровнем мнемического эффекта, обеспечиваемого аналоговой и цифровой камерами. Воспоминания, которые актуализируются в ответ на демонстрацию аналоговой фотографии, отличаются широким временным и закадровым охватом, воспоминания, следующие за предъявлением цифровых фотографий, сжимаются по времени.

Прогресс в технологии создания средств регуляции памяти не означает большей психологической эффективности нового изобретения. Уверенность в точном совпадении того, что человек полагает в качестве оптимальных параметров орудия будущего воспоминания, субъективно избавляет его от необходимости кодирования дополнительной информации. Однако зачастую мы оказываемся недостаточно компетентны в отношении реальных механизмов работы наших психических функций, в частности памяти. Наивное отождествление изображенной на фотографии статичной сцены и динамичного сюжетного воспоминания приводит к тому, что вместо целостной истории события прошлого возникает описание изображения. Акт памяти подменяется актом восприятия. Причем мнемическая ущербность подобного регрессивного использования фотографии плохо рефлексируется самим вспоминающим и становится явной только в контексте коммуникации. В связи с этим фотография понимается как парциальный фрагмент комплексного действия запоминания, включающего также мысленное проговаривание сюжета, его соотнесение с предшествующими и последующими событиями, локализацию во времени, внимание к незрительным аспектам ситуации и т.д. В результате воспоминание, опосредованное аналоговой фотографией, приводит к конструированию истинного воспоминания — хорошо вербально оформленной истории целостного события прошлого.

Так что вместе с фотокамерой определенного типа скрыто приобретается и способ запоминания. Несколько утрируя результаты представленного исследования, можно заключить: если вы хотите иметь совершенные фотографии, выбирайте цифровую камеру, но если вы хотите иметь совершенные воспоминания, доверьте их старой доброй пленке.

———————————————————

* Иконическая память была открыта Дж. Сперлингом в 1960 году. Ее рассматривают как хранилище визуальной информации с очень большой емкостью и малым (250–5000 мс) временем удержания. Основная ее функция – буферное хранение поступающей стимуляции для обеспечения возможности распознавания и восприятия. Иконическая память работает автоматически вне зависимости от нашей воли. Прекратить ее работу можно, только остановив поток информации, например, закрыв глаза. Забывание связано с угасанием или вытеснением вновь поступающей стимуляцией.

Полностью статья была опубликована в журнале социально-гуманитарных исследований «Лабиринт» № 4, 2012

Диана Мачулина

Цифровой Паноптикон, или Глупый Аргус

1

Интернет как гигантский всемирный архив различного типа изображений требует анализа как явление. Слишком многие трактуют Интернет как пространство свободы доступа к информации, инструмент глобальной демократизации, но так ли это на самом деле?

В октябре 2014 года на конгрессе Международной ассоциации искусствоведов в Корее выступал профессор Калифорнийского университета Лев Манович. Он, в частности, указал, что при просмотре изображений мы работаем с такими древними интерфейсами, как полоса прокрутки, слайд-шоу, реже карта: они делают наш взгляд ведомым, контролируемым, так же, как репрессивное пространство традиционного музея, где нам указывают, на что смотреть, а что-то скрывают.

Манович считает в целом возмутительным, что пользователь ограничен при поиске информации только своими знаниями и умением сформулировать вопрос и, задавая его, получает только ответ на него и ничего больше. Он сравнивает это с ситуацией, при которой мы вынуждены были бы вместо пуантилистской картины видеть только одно пятнышко на ней. Его заботит, что мы ищем и находим лишь иголку в стоге сена, но не видим формы самого стога. Тут он, как и многие адепты новых технологий, не задается вопросом, зачем человеку сено, если он искал именно иголку. Однако Манович настаивает на том, что пользователь должен иметь возможность воспринять сразу все и одновременно из опубликованного в Интернете, и разрабатывает инструменты, которые помогут нам превратиться в тысячеглазого Аргуса, чтобы наблюдать и сортировать миллионы картинок.

Например, в проекте «Selfiecity» предусмотрен анализ селфи, сделанных в нескольких столицах мира. Но что же мы узнаем как результат? Например, женщины Сан-Паулу в своих селфи наклоняют голову чуть энергичней, чем в Москве или Берлине. Причем машина иногда ошибается, принимая за селфи фото картины Герхарда Рихтера, на которой изображен рулон туалетной бумаги. Аргус не только неумен, но еще и посдлеповат.

Манович «демократически» не делает различий между типами визуальной информации и применяет к музейным коллекциям те же методы, что и к мусорному пользовательскому контенту. Из его инфографики можно узнать, сколько в том или ином собрании произведений вертикального формата, а сколько – горизонтального или сколько натюрмортов, а сколько – пейзажей. Это напоминает бюрократический, мещанский подход, опись имущества: «–Куртка замшевая – одна штука, магнитофон импортный – одна штука, портсигар отечественный – одна штука...» Бывают и более сложные структуры, как, например, сайт фотоархива MoMA (Нью-Йорк), где можно получить информацию, кто из фотохудожников в какие годы где путешествовал, в каких проектах принимал участие, с какими художниками и группами был связан. Или сравнить, в какие периоды превалировала ретушь, добавляющая детали, а в какие – убирающая их. Но понять, почему так, никакая программа не способна. Чтобы копаться в этих сведениях, нужен не просто досужий интерес, а профессиональная цель. Та самая иголка, которая пронзит все это смыслом.

На том же конгрессе берлинский куратор и арт-критик Элиза Руска выступила с критикой Интернета. В ее интерпретации Сеть приобретает зловещий характер Паноптикона, идеально прозрачной тюрьмы, где каждый пользователь – вовсе не наблюдающий Аргус, но сам находится под наблюдением. Свобода поиска – лишь иллюзия, и глобальные корпорации в сотрудничестве с правительствами с помощью Интернета заносят в свой архив и классифицируют самих юзеров, выдают каждому информацию по вкусу, изолируя от встречи с альтернативными идеями и помещая в кокон собственных предпочтений. Руска сравнивает Интернет с телевидением, имевшим успех, потому что «потакало свойственным человеку лени и пассивности», чтобы отвлечь от проблем реальности. Сокровища цифрового архива мешают нам создавать ответственный архив современной жизни офлайн. Здесь Руска вспоминает пример из истории ТВ: возможность смотреть телевидение Западной Германии делало жизнь в Восточной Германии более приемлемой. По статистике, попытки покинуть области ГДР, не покрытые вещанием ФРГ, намного превышали те, в которых оно было доступно.

Эта критика Интернета в целом относится и к самому обсуждаемому на данный момент сетевому архиву искусства – Google Art. Николас Серота, директор лондонской галереи Тейт, приветствует его появление, говоря, что мы наконец готовы не только «обладать», но и «делиться». Но критики проекта обращают внимание на то, что в нем показывают только то, что команда Google Art сочла нужным, то есть экспозицию цензурируют. И это действительно продуцирует душевную и физическую лень, что

1 Вариация интернет-мема на тему «Траволта в растерянности». 2015

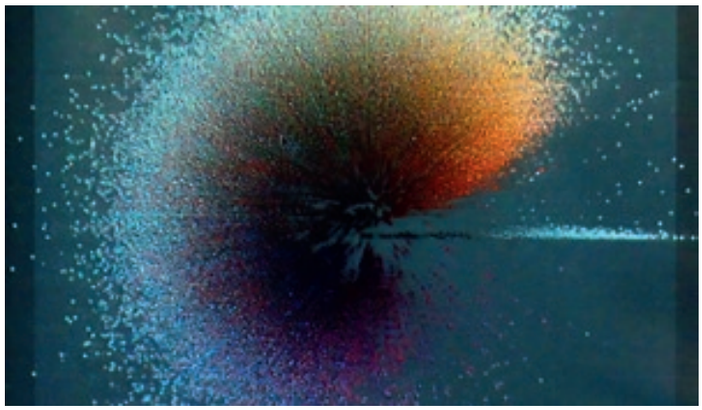
журналиста «The Guardian» Аластера Соока не устраивает: «Google Art собирает для нас вишенки, но я предпочел бы вишенки, которые я собрал сам». Азарт изыскателя заменяется поглощением. Серота описывает волшебство цифрового архива: «Сидя в интернет-кафе в Сан-Паулу, ты можешь рассматривать работу Ван Гога «Звездная ночь», которая находится в экспозиции МоМА в Нью-Йорке». Любопытно, что так же, как и Льву Мановичу, Николасу Сероте приходит на ум Сан-Паулу, возможно, не только потому, что это самый большой город в Южном полушарии, но и подсознательно потому, что он являет собой пример пространственно-социальной сегрегации, и Google Art по-своему продолжает ее, отвлекая жителей подобных городов от мыслей о невозможности позволить себе увидеть оригиналы: мы будем вас развлекать виртуальными богатствами, только чтобы вам нравилось у вас дома и вы не вздумали приехать и претендовать на наше материальное благосостояние.

Особый упор в Google Art делается на высокое разрешение представленных фотографий произведений: мы можем увидеть фактуру мазка, недоступную невооруженному глазу. Против этого и восставал Лев Манович: нам предлагают уткнуться носом в пятнышко на картине вместо взгляда на всю картину. Еще пять лет назад достоинством Интернета считалась свободная циркуляция некоммерческих изображений и видео низкого разрешения, предполагающих при этом и в связи с этим свободу высказывания в них. Берлинский кинематографист и теоретик Хито Штайерль считает, что этот «люмпен-пролетариат в классовом обществе картинок» создает «новую аудиторию и новые дискуссии, теряя в визуальной субстанции», но делает возможными альтернативные системы ценностей, где важно не визуальное или материальное качество, но обмен оригинальной информацией. Но Google Art вновь все приводит к стандарту качества картинки.

Надежда на Интернет как на неотфильтрованный мейнстримом архив живых свидетельств современности не оправдывается. Большинство выступавших на конгрессе подчеркивали, что любительская арт-критика в соцсетях и на форумах наводит владельцев изданий на мысль: зачем платить кому-то за то, что делается бесплатно? Однако даже высокого уровня рецензии и фоторепортажи в том же Фейсбуке невозможно отслеживать и архивировать, а в тематических коммьюнити в зону внимания попадает пост, вызвавший больше комментариев, хотя он, возможно, будет самым скандальным или глупым, а сообщение о действительно важном событии пройдет никем не замеченным. А большинство постов – копирование официальной информации от организатора не более чем бесплатная реклама. В целом генерирование сообществ по интересам и вкусам работает на усиление атомизации, отсутствие видимой фильтрации оборачивается интоксикацией от управляемой вседозволенности. Цифровой архив – это архив, в котором можно увидеть почти все, но ничего не понять.

———————————————

6 Пример классификация фотоархива. Из презентации к докладу Льва Манович

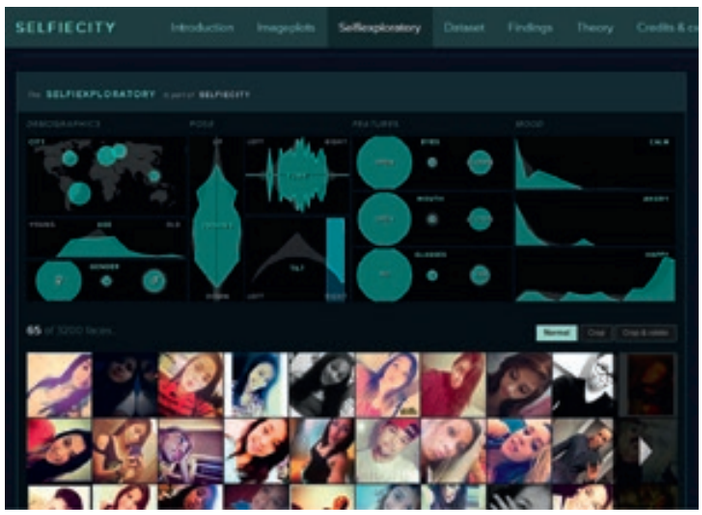


2

5 Навигация по фотоархиву на сайте МоМА, Нью-Йорк

3

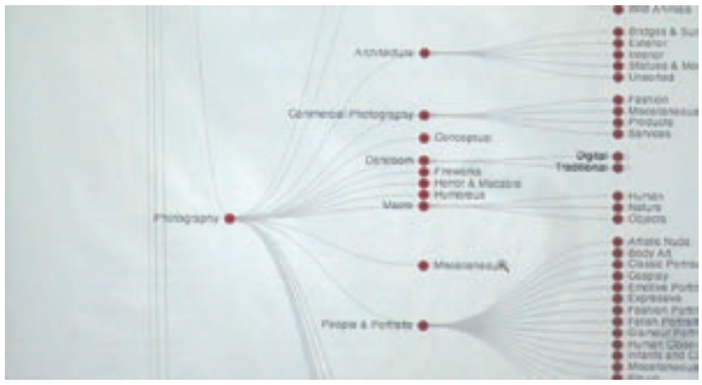
4 Лев Манович и Software Studies Initiative. Параметры анализа селфи. Проект «Selfiecity»



4

2, 3 Лев Манович и Software Studies Initiative. Примеры медиавизуализации. Проект «Selfiecity»

5



6

15

московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

Правительство
Москвы
Департамент
культуры
города
Москвы
Российская
академия
художеств
Московский
музей
современного
искусства

ОДНО ВНУТРИ ДРУГОГО

Искусство новых
и старых медиа
в эпоху
высокоскоростного
интернета

Мария Агуреева
Кирилл Гаршин
Евгений
Гранильщиков
Евгения Мачнева
Дмитрий Окружнов
и Мария Шарова
Ростан
Тавасиев
Ян Тамкович
::vtol::

Кураторы:
Андрей Егоров
и Анна Арутюнян

Московский
музей
современного
искусства
Петровка, 25
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

Официальный партнёр ММОМА

SAMSUNG

ПЕТРОВКА 25
16.12.15 — 13.3.16

Конец истории не в том, что она кончилась, а в том, что история полностью подавлена архивом. Помимо архивных работников (хранителей, классификаторов, реставраторов, систематиков), есть и поэты, мистики, политики, мистификаторы Истории. Антиинтеллектуализм стал столь завораживающе эффективен. Никаких теорий, только факты. …Мы оказались в мире историй. История стала Вымыслом.

Валерий Подорога
К философии архива

66 Георгий Кизевальтер, художник-архивариус. Юлия Матвеева, Анна Чукина

72 Александр Петрелли, «ласковый паразит». Интервью с художником

Имена

Юлия Матвеева,
Анна Чукина

Мы продолжаем знакомить читателя с авторами и их произведениями из коллекции Московского музея современного искусства.

Георгий Кизевальтер, художник-архиварius

Георгий Кизевальтер. Без названия. Из проекта «Ответ Казимира Малевича Марселю Дюшану». 2015. Фото: Валерий Айзенберг

Художник, фотограф, эссеист Георгий Кизевальтер многие годы проявляется в гуще процессов, определяющих пути развития актуальных художественных практик, сформировавших классику отечественного современного искусства. Он один из составителей Московского архива нового искусства, активный участник апт-арта, Клуба авангардистов — КЛАВА, автор сборников и статей по истории искусства. Его книги «Коммунальное тело Москвы», «Эти странные семидесятые, или Потеря невинности», «Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР», содержащие аккуратно и бережно собранные воспоминания, свидетельствуют о столь же скрупулезном «архивировании» историй людей и событий.

Документацию явлений жизни и искусства как способ их постижения и гарантию развития, познание и фиксацию окружающего мира Георгий Кизевальтер возводит в ранг искусства. Такого «летописца» пожелало бы иметь каждое художественное явление. Тонким, умным, деликатным взглядом без какого-либо навязывания не одно десятилетие фиксирует он жизнь и творчество московских художников концептуального круга.

В 1980-е годы были сделаны два известных его фотоальбома «По мастерским» (первый том в соавторстве с В.Захаровым в 1982 году и второй в 1985-м) и проникновенная серия «Любишь меня, люби свой зонтик» (1989), для которой Кизевальтер сфото-

графировал художников со своими зонтиками[1]. В результате перед современным зрителем предстает действительно «мифология художественного подполья, завершенная незадолго до того, как все его персонажи стали великими, богатыми и знаменитыми[2]. Благодаря Кизевальтеру этот круг стал более известным и узнаваемым, талант фотографа позволил передать индивидуальность каждого.

Постепенно архивирование перестает быть служебной функцией, приобретая (и это симптоматично) самостоятельную ценность, из вспомогательной деятельности становится главенствующей. Мы не только видим героев художественной жизни глазами того, кто нам их показывает, но и получаем информацию систематизированную, с расставленными акцентами.

Кизевальтер, кажется, касался всех важнейших путей развития неофициального искусства, всех существенных аспектов его становления – квартирные выставки, работа с самиздатом. Вместе с Андреем Монастырским и кругом единомышленников он основал группу «Коллективные действия» и долго оставался не только их неизменным участником, но и вдохновителем и популяризатором. Акции «Коллективных действий» – центральные события российского концептуального искусства.

Издания КД «Поездки за город» сопровождены подробной

документацией, ставшей неотъемлемой частью каждой акции: графики, рисунки, таблицы, копии раздаваемых или собираемых писем, а также фотографии и тексты Георгия Кизевальтера.

Практика московского концептуализма основывалась на погруженности в контекст. Именно он позволял понять повторяющиеся символические действия и их смысл.

Справедливо наблюдение очевидца ряда событий Эндрю Соломона: «Повторение истории составляет неотъемлемую часть любого... ритуала... Каждая акция служит для подтверждения и оправдания того, что было, и для подготовки грядущего. Я видел, как Георгий Кизевальтер в прохладный день переплывает узкую речку, другие же зрители видели продолжение повествования, которое до некоторой степени было частью их собственной жизни. Более того, они подтверждали свое членство в группе не только тем, что были приглашены на акцию, но и тем, что понимали ее, на непосвященный взгляд, бессмысленное действо, которое разворачивалось перед ними. Каждый воспринимал что-то свое и по-своему, но каждый помнил об этой системе ссылок, напоминаний о том, о чем они или слышали, или в чем сами участвовали»[3].

Калейдоскоп лиц и событий, собранный Георгием Кизевальтером, иногда может заслонить самостоятельное худо-

Георгий Кизевальтер. Без названия. Из проекта «Проект Новой Атиографии», 1985–2001. Фотобумага, фотомонтаж, цветная фотопечать, ретушь. Собрание ММОМА

жественное творчество автора. Между тем его проекты были в гуще процессов неофициального искусства. Его работы в значительной мере определяли формирование современного московского искусства, начиная с проекта, представленного в рамках программы апт-арт, первого художественного сквота в Москве, сделанного для специфического пространства коммунальной квартиры «Музей Васи (Белова)».

Создавая инсталляцию, показанную в своей комнате коммунальной квартиры, Кизевальтер руководствовался идеей «персонального музея» ординарного человека, персонажа по имени Василий Белов. Выставка изобиловала текстами и псевдодокументами, рассказывающими его биографию, его мысли и планы, поданные с почти соц-артовской лапидарностью. Структура представления материалов и их организация в пространстве сближали экспозицию с тотальными инсталляциями Ильи Кабакова. А диптих 1976 года «Живопись для медитации» Георгий Кизевальтер посвящает И. Кабакову.

При подаче материала художник часто использует характерные приемы московского концептуализма. Это и «постепенное исчезновение» изображения (И. Кабаков), и «прорывы» и паузы композиций (Э. Булатов и О. Васильев), и апроприация эстетики дорожного знака. Но они всегда даны дистанцированно.

Из действий каждого он умеет извлечь историю, показать личный поиск в сонме других индивидуальных практик и представить реальную духовную атмосферу времени. Темы памяти, частной истории человека на фоне исторической и политической данности присущи многим проектам Кизевальтера.

На картине 1984 года «Восемь ферзей» изображен типичный московский двор (увиденный из окна мастерской Э. Булатова), частично перекрытый квадратами развернутой на зрителя плоскости. Основой для сюжета композиции стала шахматная задача – расставить на доске восемь ферзей таким образом, чтобы ни один из них не находился «под боем» другого. Для выполнения этой задачи используют фигуры пешек (поскольку восьми ферзей не может быть в шахматном наборе). В картине Георгия Кизевальтера эти шахматные фигуры замещены простыми (как статус пешки) бытовыми предметами. Элементарные, но необходимые вещи отражают мир обывателя, одного из жителей этого двора, его экзистенцию, составляя матрицу взаимодействия с окружающим миром и социумом.

В отдельных работах, в частности, в таких живописных сериях, как «Разрушенные мечты и надежды», автор использует в качестве основы для живописных произведений листы с графиками, цифрами, таблицами. Но эти компоненты присутствуют в авторской картине как бы случайно, вплетаясь в ткань картинного повествования исподволь, не претендуя на роль смыслового акцента. Они создают контекст и условия восприятия изобразительного мотива. Так, в картине «Шестая рыбка» из серии «Разрушенные мечты и надежды» (собрание ГЦСИ) чертежи и графики, казалось бы, не имеют отношения к теме, заявленной в названии, но вынуждают искать рациональное объяснение их присутствию. Зашифрованные псевдотекстовые знаки заставляют выявлять причинно-следственные связи, активизируют восприятие зрителя. Другие работы этой серии биографичнее. Посвященные профессии геолога (им был отец Г. Кизевальтера), они вполне недвусмысленно говорят о дистанции, отделяющей романтический образ, в котором было принято представлять эту профессию, от реального положения дел. Эти произведения в той же степени и про сложность языка коммуникации, поскольку обильное включение в изобразительное поле текстов узкопрофессиональной лексики вместо пояснения ситуации затрудняет ее считывание.

Фонд «Фотографии» Московского музея современного искусства обладает фотоколлажами художника из «Проекта новой агиографии», показанного на одноименной выставке в 2011 году. Концептуальный проект состоит из «трансвременных» фотоколлажей, снимков архитектурных элементов старых домов, закрытых окон и дверей, инсталляции «Река Лета», из писем из семейного архива художника и его рисунков, вдохновленных этими письмами.

Проект основан на документальных свидетельствах 1910–1930-х годов, переписке родственников Георгия Кизевальтера, живших в России, США, Латвии и Швейцарии. Письма повествуют о драме разделения и распаде большой семьи, болезненной смене жизненных устоев, переездах в другие страны, многочисленных потерях, арестах, ссылках и других жизненных коллизиях. Письма воссоздают картину, которая оказалась для автора настолько глобальной и тактильной, что художник испытал экзистенциальный шок. Это потрясение со временем трансформировалось в выставочный проект.

Литературная часть проекта представляет собой семь текстов – снов автора, погружающих зрителя в семейные истории, из которых складывается картина эпохи во всех деталях, житейских подробностях, настроениях людей.

Вот как о своем проекте пишет художник: «С точки зрения содержания данный агиографический проект пытается перекинуть мостик из времени нынешнего во время, давно прошедшее и отчасти позабытое, но сыгравшее большую роль в формировании теперешнего этноса на территории России и ее современной культуры. Речь о практически стертом в бурные времена революции и Гражданской войны поколении российской интеллигенции, дворян и «разночинцев», которые и образовывали вплоть до означенных событий стержень научной, культурной и социальной жизни в России. На смену вытесненным из страны, уничтоженным и раздавленным в лагерях в ближайшие после революции десятилетия носителям русской культуры, высокоодаренным и духовно богатым людям пришло иное, «новое» племя, имевшее совершенно другое воспитание, малопонятное образование, а главное, другие жизненные критерии»[4].

В проекте можно усмотреть четыре пласта для размышлений. Первый связан с семьей, с ее историей, которая переплетается с историями тысяч других семей, трагически потерявших родных. Это еще и история о том, как истончалась культура, существовавшая веками. Пластически эта тема выражена через «вымаранные» лица на групповых портретах. Заштрихованные

Работа с архивом предстает как способ осмысления истории, частные судьбы – как общественные процессы, а семейные фото – эффективный инструмент взаимодействия со зрителем.

Георгий Кизевальтер. Без названия. Из проекта «Проект Новой Агиографии». 1985–2001
Фотобумага, фотомонтаж, цветная фотопечать, ретушь. Собрание ММОМА

лица – это утраты того поколения, которое «вычленялось и замещалось».

Еще одна тема – разрушение города, места, где жили эти люди. Их истребляли или выселяли, дома сносили или реконструировали. Это еще и тема потери, ухода старой Москвы, ее «преображения» до неузнаваемости.

Четвертый пласт проекта – работа с архивом. Поток писем шел из Петербурга родственникам в США в первые послереволюционные годы, о чем подробно написано в брошюре, изданной к выставке. Но еще была работа с воспоминаниями, с представлениями, полученными в ходе работы над письмами.

Фотоколлажи проекта сопоставляют эпохи, культуры, традиции, лица людей и события. Представлены большие семьи в нарядных одеждах, на отдыхе, на даче. Или выпускники Петербургского университета дореволюционного времени, их художник сравнивает с людьми советского времени – рабочими, пионерами, комсомолками. Эти изображения вызывают размышления о путях развития отечественной культуры.

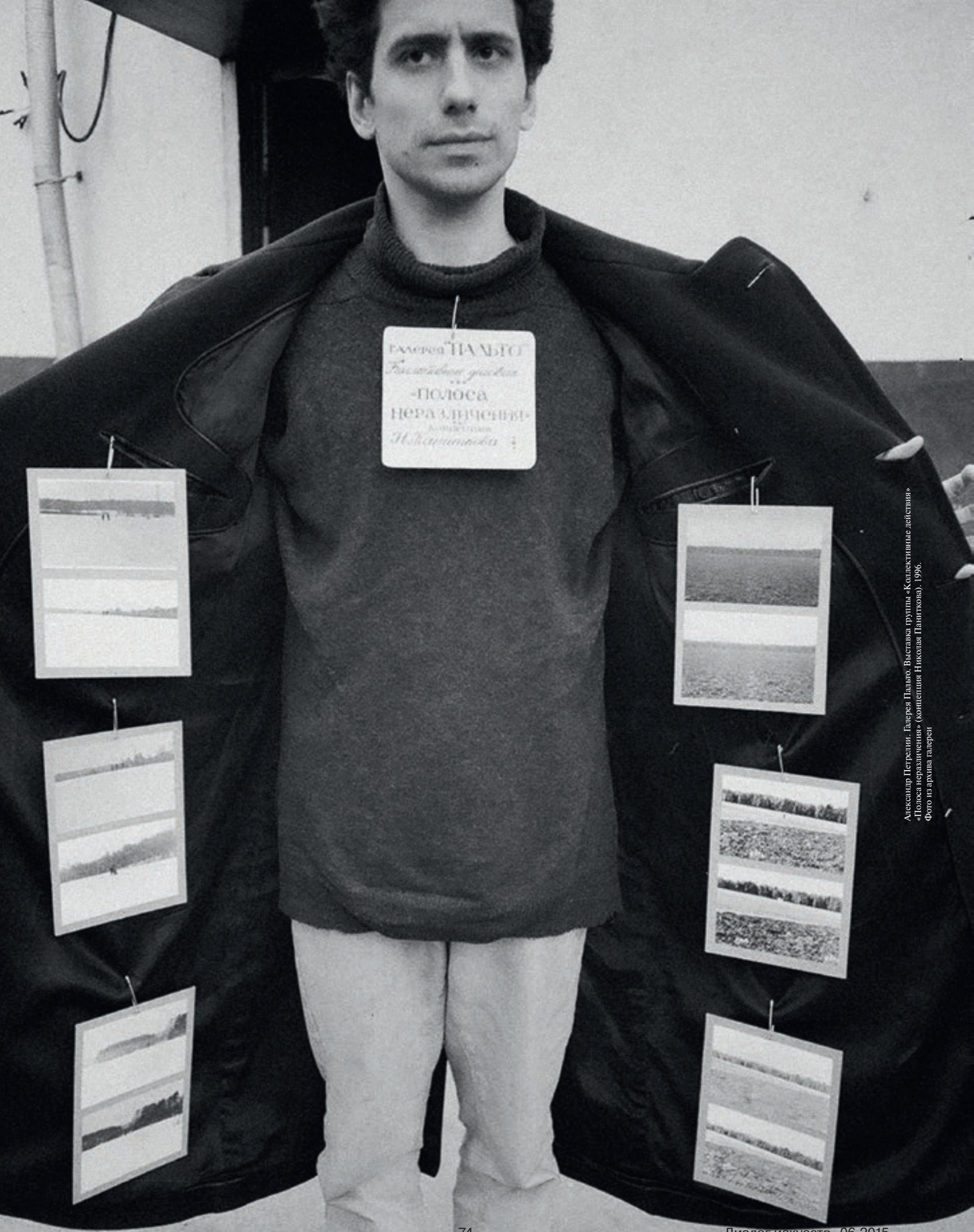
Работа с архивом предстает как способ осмысления истории, частные судьбы – как общественные процессы, а семейные фото – эффективный инструмент взаимодействия со зрителем. Эти приемы оказались востребованными, о чем свидетельствуют выставки Луиз Буржуа, Вадима Захарова, Ирины Наховой.

Выразительность коллажей усиливают снимки архитектуры, предельно конкретные, безупречные по композиции и торжественные.

Заколоченные окна, вымаранные лица «врагов народа» – метафоры сворачивания культуры. Георгий Кизевальтер, как художник работая с архивом, создает многозначные образы и пространство, побуждающие зрителя испытывать сильные эмоции.

———————————————

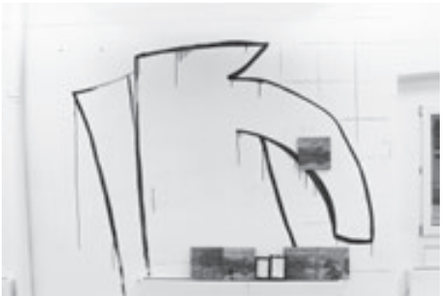
Примечания
1 Большинство этих фотографий можно было увидеть в 2015 году на выставке Георгия Кизевальтера «Инсайдер» в музее современного искусства «Гараж».
2 *Деготь Екатерина, Тарханов Алексей.* Фотограф пришел на помощь художнику// Коммерсант. 1993, 4 мая.
3 *Соломон Эндрю.* The Irony tower. С. 84.
4 *Кизевальтер Г.* Проект Новой Агиографии. – М., 2011. С. 14.

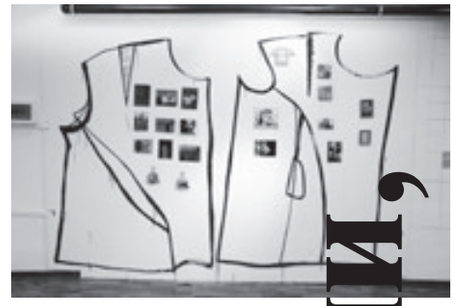


Александр Петрелин. Галерея Пальто. Выставка группы «Коллективные действия» «Полоса неразличения» (концепция Николая Паниткова). 1996.
Фото из архива галереи

Александр Петрелли, «ласковый паразит»

На вопросы ДИ отвечает Александр Петрелли, художник, один из создателей галереи «Пальто» и группы «Ди Папл под фанеру» (существовала до 2004 года).





Фрагменты экспозиции юбилейной выставки галереи «Пальто» в Музее Москвы

ДИ На выставке, посвященной двадцатилетию галереи «Пальто» в Музее Москвы, нам очень понравилась идея с выкройками. Отличная идея, очень органично все получилось.

Александр Петрелли

Это идея Константина Ларина. Хотя я тоже думал нарисовать выкройки в боксах, но метался, что выбрать – их или собственно пальто. На выставке был один бокс с пальто Сергея Калинина. Но Костя предложил сделать более сухо – выкройки и не в боксах, а прямо на стенах.

ДИ А почему галерея «Пальто» никогда не представляет художника Александра Петрелли?

АП Это стало бы нарушением правил игры. Изначально задумывалось, что не надо выставлять самого себя, иначе это не галерея, а оригинальный способ экспонировать свои работы. И называлось бы тогда это иначе – мастерская «Пальто», или воркшоп «Пальто». В галерее же важны галерист, художник, коллекционер. Зритель тоже важен, но все же галерея – коммерческая структура. Поэтому зритель как бы для славы, а для дела – коллекционер. Галерея выбирает художника или художник – галерею, и когда случается стыковка автора и галериста, должно произойти некое чудо, вспыхнуть искра. А если я выставляю свои работы, эта искра не предполагается в принципе.

ДИ А у Петрелли-художника нет ревности к Петрелли-галеристу?

АП Есть, конечно. Но я с этим вынужден смириться, потому что, к стыду своему, малопродуктивен как художник. И если у любого человека из художественного сообщества спросить, кто такой Петрелли, разумеется, скажут: галерея «Пальто». У автора всегда есть ревность по отношению к другим авторам. Каждый раз, когда я выступаю в «Пальто», я в каком-то смысле наступаю на горло собственной песне, потому что показываю, какой замечательный вот этот автор, кто там у меня в данный момент. Я-то что, а вот посмотрите, что там у меня в «Пальто», какой прекрасный художник! И в этом смысле, конечно, ревность ужасная. Но, может, у меня такая кармическая задача – прийти к смирению в христианском понимании.

ДИ А я сейчас подумала, что на самом деле и по отношению к галерее «Пальто» ты выступаешь в роли автора длящегося на протяжении вот уже двадцати лет перформанса. Но твоя фигура сама по себе, как вирус, внедряющийся в организм.

АП Паразит самый натуральный. И всегда об этом говорил. Я же не создаю своих событий, кроме этой выставки в Музее Москвы, а паразитирую на состоявшихся. Но берегу своего носителя – не вступаю в конфронтацию, не создаю конкуренцию. Я ласковый паразит. Я как рыба-прилипала. Она паразитирует на крупных рыбах, но в то же время чистит их. Или птички, которые выковыривают остатки пищи у крокодилов из зубов и чистят им зубы. Да это и не паразитизм, а симбиоз. То есть я составляю дополнительный обертон в выставке. На это можно посмотреть как на событие, которое не было задумано. Но я бы возразил по поводу того, что я – автор. Там нет моей авторской позиции. Если я и автор, то автор-куратор. Куратор использует для высказывания работы других художников. В своем роде реди-мейд. И автора как создателя меня там нет.

ДИ Но в этом качестве ты выступаешь в рамках группы «Новые нормальные», куда кроме тебя входят Константин Звездочетов и Алена Иванова-Йохансон. Ваши фильмы и фотосессии, в которых участвуют и другие приглашенные вами художники, это веселые, дурашливые вещи. И еще вы постоянно заигрываете с авангардом. Отсюда вопрос: по отношению к чему вы новые и нормальные?

АП «Новые нормальные» подразумевает такое же обширное явление, как, например, «Новые дикие», то есть течение в искусстве. Но мы переносим это на жизнь, на действительность, в которую погружены. И в этом заключена прежде всего ирония. Нормальным то, что происходит вокруг, с медицинской точки зрения назвать нельзя. Скорее это ненормально, дико. Но одновременно мы наблюдаем, что это, черт возьми, нормально, здорово! Тут всплывает важная категория – идиотизм. Идиотизм в каком-то смысле становится нормой быта. К сожалению, идиотизм неотрефлексированный. Если проследить, как люди говорят по телевидению, на улице, то есть что происходит с речевыми, поведенческими, мыслительными нормами. Какие жесты, поступки люди себе позволяют, полагая их нормальными... Идиотизм «Новых нормальных» есть осмысление новой реальности.
И обращение к авангарду – фиксация этого нового. Ну и само по себе слово «новое» ласкает слух – всегда приятно осознавать себя чем-то новым по отношению к старому.

ДИ Однако классический авангард не столько фиксировал настоящее, сколько выстраивал перспективу будущего

АП То же делаем и мы. Наша проекция в будущее – это проекция нормального, отрефлексированного идиотизма. Во всех наших высказываниях речь идет и об идиотизме как таковом. Идиотизм как несостоятельность человека в глобальном масштабе. В принципе, это очень веселое, очень забавное явление, и оно может в каком-то смысле улучшить нашу жизнь.

ДИ В рамках «Новых нормальных» ты делаешь короткие скетчи. А представляешь, что снимаешь полнометражное кино?

АП Я предпочитаю краткие высказывания. У нас самая большая «короткометражка» на сегодняшний день – четыре минуты сорок секунд. Что же касается полнометражного высказывания, у меня есть давний замысел сделать новую интерпретацию «Весны священной». Это произведение я очень люблю. Смотрел много постановок. Но каждый раз возникала неудовлетворенность хореографией, слишком серьезным отношением. Не знаю, насколько сам Стравинский серьезно к этому относился. Не уверен, что без ироничной дистанции. Хотя, может, это моя интерпретация через опыт иронии, характерной для всего двадцатого века. То есть мы уже не можем воспринимать культуру без возможности ироничного отстранения.
И я бы хотел вот такими скетчами поставить «Весну священную».

ДИ В сказке о «Снежной королеве» Каю в глаз попала льдинка, поэтому он на все смотрел спокойно,

1

4 Выставка Аркадия Насонова. «Бессонник Насонова», 2010. Фото: Игорь Макаревич

2

3 Выставка Олега Петренко-Перца. «Внешние дела». 2006. Фото из архива галереи

3

2 Выставка Олега Кулика «Вглубь России»

4

1 Александр Петрелин. Галерея Пальто.
Выставка Дмитрия Булныгина. «Temples» 2013. Фото: Дмитрий Булныгин

5

8 Выставка Евгения Семенова. «Психоделический символизм». 2013. Фото: Евгений Семенов

6

7 Выставка Георгия Кизевальтера. «Репортаж с выставки в аду».1996. Фото из архива галереи

7

6 Выставка Сергея Браткова. «Шарторолская резня». 2005. Фото: Сергея Браткова

8

5 Выставка Сергея Шутова. «Петушки и другие сахарные головки». 2015
Фото: Дмитрий Смирнов. Предоставлено пресс-службой ММОМА

9 Выставка Елены Елагиной, Игоря Макаревича «Как выжить на летнем снегу». 1996. Фото из архива галереи

10 Выставка Аркадия Насонова. «Эти глаза напротив». 2009. Фото из архива галереи

11 Выставка Маруфа Искандера. «Штиблеты». 2012. Фото: Константин Календарев

12 На 6-й Московской биеннале современного искусства. 2015. Фото: Евгения Веселова

13 Выставка Александра Сигутина «Пружина народного гнева». 1997. Фото из архива галереи

14 Выставка Алексея Каллимы. «Путевые заметки». 2006. Фото из архива галереи

15 Выставка А.Виноградова и В.Дубосарского. «Легкость бытия-2». 2006

16 Выставка Сергея Калинина. «Трагедия». 2015. Фото: Игорь Дремин

безразлично. А тебе смешинка попала. Все же зависит от характеристик оптики. Кстати, есть ощущение, что сегодня все смотрят назад. Этакая ретроспекция мышления. С большим успехом прошла серия выставок-реконструкций. Какие-то нескончаемые воспоминания. Даже о том, непосредственными свидетелями чего мы не были. При этом, что любопытно, мы вспоминаем футуристические времена.

АП Это проблема поколений, как мне кажется. Если оглянуться на двадцатый век, несложно заметить, что новые поколения художников боролись с предшественниками. Мы тоже были охвачены этим настроением: мы наш, мы новый... Каждое поколение бунтарей шло со своим высказыванием, как со знаменем. Они могли дружить со старшими, но тем не менее находились с ними в полемике. А сейчас почему-то это пропало. Мне кажется даже, что сегодняшнее протестное движение связано с внутренним желанием повторить романтизм мам и пап. А это уже позиция согласия.

ДИ Но вы же в девяностые тоже повторяли европейские шестидесятые.

АП Наши девяностые – рефлексия на их шестидесятые. И в этой рефлексии уже были ирония и дистанция. Как, например, наш «Ди Папл под фанеру» девяносто шестого года: ну, давайте наконец уже сыграем! Девяностые – искусство чистого драйва, там, кроме драйва, ничего не было. Я имею в виду, что бунт можно повторить по-разному. А сегодня бунтуют не против старшего поколения, они идут в сферу политики. Это бунт не мировоззренческий, а социальный. Они критикуют не культурное явление и находятся в диалоге не с ним, а с властью. Полемика ушла из зоны культуры в зону взаимоотношений с властью. Какие фундаментальные открытия могут ждать нас на этом пути? Там нет лакун, где могли бы прятаться новые смыслы. Думаю, в стремлении в зону неконструктивную по отношению к искусству сказывается тоска художников по вниманию зрителя. Когда в семидесятые и восьмидесятые годы происходило какое-то нонконформистское событие, каждый зритель чувствовал свою сопричастность к чему-то значимому. Там был нерв, потому что мир был стабильно биполярен: есть советская модель и есть западная. Все «устаканено». Все, что неофициально, то протестно. Контекст благоприятный. А сейчас в зоне внимания людей политика. И художник мчится в ту зону – посмотрите на меня! Но это чужое поле, и ты заведомо там проиграешь. Это, конечно, моя личная позиция. Меня никогда не привлекало политическое искусство, потому что все политические высказывания плоские. В них нет задника. Но политическое высказывание и должно быть таким, чтобы быть понят-

ным всем. Да, с этим можно поиграть, можно использовать штампы, ходы как материал, но важно самому не стать материалом для политических высказываний. Вот, например, Толик Осмоловский стоит на противоположной позиции. Был забавный случай. Мы участвовали в одном проекте в Риге. Сначала я держал слово и высказал что-то в этом духе. Потом Толик вышел к микрофону и начал свою речь с того, что «конечно же, сказать, что политическое искусство неинтересно, мог только очень глупый человек». Меня это очень повеселило. Но вот то, что делает Толик – не плоско. Он находит в политике какие-то зоны, которые превращает в культурные высказывания. И даже эстетические. Взять хотя бы его гигантские хлебные мякиши...

ДИ То, что художники заходят в зону политики или же делают какие-то социальные проекты в русле эстетики взаимодействия – вопрос о нужности искусства. Зачем оно сегодня?

АП Это глобальный вопрос, любой художник сталкивается с ним: вот я делаю нечто, а кому оно нужно? И нет ответа. И не будет. И в этом и счастье художника, и его же бич.

ДИ Ты сейчас напомнил мне о размышлении об абсурде Альбера Камю в «Мифе о Сизифе»: «творчество есть по преимуществу абсурдная радость». Художника можно сравнить с Сизифом у подножия горы.

АП «Новые нормальные» – тоже об этом. Только в пластическом плане более буквально – более театрализовано. Отсюда отсылки к биомеханике Мейерхольда. Наша первая выставка в галерее XL называлась «Начало века». Имея в виду начало двадцатого столетия, выставку открыли в начале века двадцать первого. Если ты обратила внимание, в наших видео где-нибудь на фоне обязательно присутствует коробочка с фонемами. Крученых, Хлебников, обэриуты работали с фонемами. Но у нас они имеют отношение скорее к ритму, нежели к повествованию.

ДИ Никогда не помышлял о карьере актера?

АП Я был актером. Артист миманса сцены Одесского академического театра оперы и балета. Звучит громко, но миманс – это то, что в кино статист.

ДИ И долго ты служил Мельпомене?

АП Лет пять – с восемьдесят четвертого по восемьдесят девятый. Я учился в музыкальной школе по классу кларнета. Меня и моего близкого на тот момент друга Михаила Вильшанского в театр устроил наш педагог. Он предполагал, что мы будем поступать в музыкальное училище и это нам поможет. Вообще, было интересно. Я играл и пикадора, и контрабандиста, и спартанца, и римлянина. Много, много ролей было... После школы Миша поступил в музыкальное училище, а я на этом закончил свою музыкальную карьеру. Хреновый музыкант был, честно скажу.

ДИ А как ты оказался в пространстве современного искусства?

АП Мы с Мишей были панками, «на районе» нас двое, никаких единомышленников. И как-то на концерте группы «Карнавал» мы познакомились с Олегом Петренко, который Перец. Он тоже был панком. Мы нашли друг друга. Постепенно у нас, как говорится, группа по интересам образовалась. Причем мы ничего не производили, просто собирались на пустыре, слушали музыку, обсуждали возможности государственного переворота и т.д. Лето восемьдесят второго года: у власти Брежнев, мне тринадцать лет. К нам в школу и домой приходили люди из Комитета государственной безопасности. Я чувствовал себя героем. Потом через Перца познакомился с Лейдерманом, Ануфриевым, Войцеховым, Милой Скрипкиной и остался с этой компанией. Я понял, что это мой мир.

ДИ А как ты воспринимал их искусство?

АП Я ничего не понимал, но для меня это было очень привлекательно. Именно непонятность привлекала, то, что люди говорят о таких вещах, которые у тебя в дальних уголках сознания только зреют. Ты не понимаешь, как об этом говорить, на каком языке. И тут оказывается, есть люди, у которых эти высказывания уже сформулированы, оформлены в некие образы, которые можно обсуждать.

ДИ Первое твое произведение?

АП Я наляпал гуашью на альбомном листе полную ерунду, ну, типа абстракцию. Я не понимал, как к этому относиться, но мне очень хотелось быть художником. И тут Ануфриев сыграл положительную роль. Он был тогда очень важным связующим звеном между Москвой и Одессой. И я, естественно, понес ему это показывать. Сережа – гениальный педагог. Он меня похвалил, сказал: «Молодец! Очень хорошее начало, продолжай». Я был на седьмом небе от счастья. Следующая работа полуабстрактная – портрет какого-то китайца, иероглиф, висюльки какие-то. В общем, нечто ньювейвовское. Для меня было важно еще мнение «Перцев», которые отличались язвительностью. И я понес эту картинку им. «Перцы» сказали: «Этой работой Карман переплюнул Лешу Музыченко», был такой художник в Одессе. Для меня тогда это стало очень лестной оценкой.

ДИ Почему Карман? Это как-то корреспондирует с «Пальто»?

АП Нет. В нашу бытность панками мы

1

2

3

4

5

1 «Новые нормальные». Кадр из проекта «Группа «Выделения». На фото: Александр Петрелли и Алена Иванова-Йохансон
2 Кадр из проекта «Поэт и муза». На фото: Александр Петрелли и Рита Новак

3 Кадр из проекта «Умные люди». На фото: Александр Петрелли, Игорь Бурый и Константин Звездочетов

4 Кадр из проекта «Группа «Выделения». На фото Константин Звездочетов

5 Кадр из проекта «Группа «Выделения», «Фольклор» На фото: София Израель, Игорь Бурый, Алена Иванова-Йохансон и Наталья Бурая

давали друг другу прозвища. У меня в тот момент на джинсах был порван задний карман, и Олег Перец определил: будешь Карманом. От фонаря, что называется. И «Пальто» ведь тоже инициировано «Перцами», потому что я тогда носил гробоподобное пальто – синее, драповое, пятидесятых годов. «Перцы» как-то говорят: «Что ты просто так по вернисажам ходишь в этом пальто, давай там галерею откроем». Вспомнили спекулянта из фильма «Иван Васильевич меняет профессию»... Но это я забежал вперед. В восемьдесят четвертом году я впервые услышал «Золотой диск» группы «Мухомор» и под этим впечатлением сделал перформанс «Таз». Тогда я еще дружил со всякими неформалами и хотел как-то совместить эти две свои ипостаси – панк и художник. Предложил друзьям выпить пива с условием, что нельзя мочиться, после чего отправиться в дом к художнику Геннадию Подвойскому. По дороге я вырвался вперед и встретил всех уже там в красных трусах. Во дворе стоял таз, раскрашенный под мухомор. Я предложил всем желающим в него наконец облегчиться. После того как это было сделано, я вылил на себя содержимое таза. Акция, которую я посвятил группе «Мухомор». Это стало своего рода инициацией, жест уже осмысленный. До этого я не понимал, что делаю, зачем это делаю. Что-то надо сделать, а что и как, непонятно. А тут и боди-арт, то есть отношения с миром через тело, и панковская акция, и посвящение уже состоявшемуся явлению, и чисто подростковое нарушение табу. Благодаря этой акции я познакомился и подружился с Костей Звездочетовым, братьями Мироненко.

ДИ И как часто тебя потом посещали идеи подобных акций?

АП Идей было много, а вот с их реализацией из рук вон плохо. Ну, например, один из нереализованных проектов. Восемьдесят четвертый год. Я с мамой и сестрой на вокзале. Прибыл поезд из Ленинграда. Пассажиры вышли из вагонов, и весь перрон оказался заставлен упаковками. Такое торжество консюмеризма. И я подумал: вот бы каким-то образом все это выставить. Приблизительно в это же время в Америке появился симуляционизм – Хаим Стейнбах, Джеф Кунс. Я в то время ничего подобного не видел, только какие-то альбомы по поп-арту. Я впечатлился этим видом реди-мейда и даже представлял, как это можно было бы выставить... Понятно, чистые фантазии, потому что ни о каком выставочном зале не могло быть и речи. Еще я играл в панк-группах. Тоже реализация.

ДИ А в Москву ты переехал за компанию с товарищами?

АП У Одессы всегда была связь с Москвой. Думаю, в неофициальном искусстве больше, чем у Питера. Обе столицы оспаривали первенство, а Одесса всегда понимала свою маргинальность по отношению к Москве и воспринимала себя ее окраиной. Как дальнее Жулебино. Поэтому переезд был логичен. Все важное для меня вдруг переместилось в Москву, в метрополию. Здесь больше событий, больше людей, которым можно показать то, что делаешь, обсудить. Это не было погоней за деньгами, в тот период ни о каких финансах речи не шло, продавать работы не предполагалось.

ДИ А когда ты комфортнее себя чувствовал, когда только переехал в Москву, в девяностые, или же сейчас?

АП Сейчас мне веселее. В те годы я был дезориентирован и не очень понимал, чего хочу, куда стремиться, что мне действительно интересно. Сейчас для меня жизненно важный вопрос – вопрос веры. Это определяет, как ты смотришь на мир и как ты его проговариваешь.

ДИ А ты остался панком?

АП Думаю, да.

ДИ А как это сочетается – панк и верующий человек? Панк – это бунт, а христианство проповедует смирение. Это скорбь.

АП Сегодня панк – это стиль, уже не бунт. Бунт, как мне кажется, сегодня приобрел совершенно комические формы и ни с каким молодежным движением не сочетается. Этот бунт мне не интересен, а панк как стиль – да, я ему верен в каком-то смысле. Это же можно назвать нью-вейвом. По-моему, Уорхол сказал про панк-культуру в целом, что она имеет шанс никогда не выйти в тираж. Ну, например, хиппи – тоже молодежное движение, тоже бунтующее, тоже связанное с музыкой, но они серьезные, они хотели изменить мир, изменить себя. А панки, хоть и романтики в определенной степени, но это уже более циничное и ироничное явление. Панки изначально воспринимали себя как стиль. А как это сочетается с религией – вопрос действительно интересный. Но как-то сочетается. Как-то это возможно.... Тут сложная задача – как одновременно быть смиренным и выпендриваться.

ДИ Скорбным и ироничным.

АП Еще, как выяснилось в беседе со Звездочетовым и Бартом, галерея «Пальто» вообще на грехе построена, на соблазне. Я прихожу, распахиваю пальто – посмотрите, что у меня тут есть, чем я обладаю! Показываю и соблазняю – чистый грех.

ДИ И каково это?

АП Мучаюсь.

ДИ Но ты же понимаешь, что для тебя занятие искусством как продолжение себя. Это твоя сущность. Ты не сможешь иначе.

АП Не смогу.

ДИ Ты не играешь. Это есть ты.

АП Какая-то часть меня. Человек – многозначное существо. В нем есть и животное, и божественное. И я не исключение. Говоря словами «мухоморов», мне хочется верить, что я лучше, чем мои произведения. Да, это сложно, это борьба. Но человек, как известно, и есть место борьбы дьявола с Богом.

ДИ А искусство можно назвать вещью дьявольской?

АП Безусловно. Потому что в нем есть как искренность, так и неискренность, а еще и лицемерие, и лицедейство. И конечно же, это все от лукавого. Как-то нужно найти баланс. И в этом сложность. Но это и заставляет жить. Дает внутренний нерв. Как бы так наерничать, чтобы не очень-то оплошать. Здесь та же сложность, что и с подцензурной культурой, когда не впрямую о чем-то сообщаешь, а создаешь игровую зону, которую можно неоднозначно интерпретировать.

ДИ Как относишься к институализации искусства? Когда ты начинал, ничего такого не было и наверняка появилось ощущение свободы. Маргиналы всегда чувствуют себя свободнее.

АП Ты имеешь в виду, не душит ли система искусства само искусство? Конечно нет. И нельзя сказать, что тогда было свободнее. Драйва больше, потому что твое высказывание, пусть даже мелкое, вступало во взаимодействие с нечеловеческой государственной махиной. Но ведь институализация так и не произошла. Галереи – это игра в галереи. Музеи – да, более или менее сформированы. Институции нужен инструмент выбора, она должна пользоваться какими-то критериями. Она выбирает художников, которые находятся в рамках чего-то уже понятного, это заведомо не инновационные вещи. Игра в институциализацию породила огромное количество институциональных авторов, изначально встроенных в институциональные рамки. В Европе очень развита такая категория художников – стипендиаты в законе. Они умеют офигенно заполнять всякие бланки, формуляры и получать гранты. Их искусство в девяносто восьми случаях из ста крайне неинтересное. Но, как показывает практика, они тоже нужны. Все, что происходит, должно происходить. Я не знаю, правильно ли это, но такова данность. То есть с институциями надо жить и взаимодействовать. А уж как – вопрос выбора. Хочешь формуляр заполнить грамотно или сделать офигенную выставку?

ДИ А если и то и другое?

АП Ты видела когда-нибудь такое? Я нет. Похоже, что это вещи взаимоисключающие.

———————————————

Архив — это не проблема нашего прошлого, не проблема концептуализации еще нам доступного или уже недоступного прошлого, т.е. архивирующей концепции архива, но проблема нашего будущего, пожалуй, центральный вопрос будущего, вопрос об ответе, обещании и ответственности за будущее.

Жак Деррида. Архивная лихорадка

80 Арсеналы мира. Круглый стол «Концепция культурной конверсии и ответственность за прошлое»

84 ЗИП, ЗИП, УРА! Сергей Хачатуров

88 Павел Кузнецов. «Парижские комедианты». Игорь Сорокин

Кирилл и Дмитрий Александровы. Крылья. 2015. Красноярская музейная биеннале

Ракурс

Интерьер Арсенала в Нижнем Новгороде. Фото: Вячеслав Ефимов

Весной этого года в нижегородском Арсенале Волго-Вятский филиал ГЦСИ, при поддержке Евросоюза, организовал Асамблею арсеналов, на которой представители семи европейских культурных институций из Амстердама, Берлина, Софии, Копенгагена, Меца, Лиссабона и Таллина рассказывали о своем опыте приспособления зданий бывших военных объектов под новые функции.

Арсеналы мира

Самый известный исторический Арсенал, ставший культурной площадкой – венецианский. Но есть и множество других: Мистецкий в Киеве, культурный центр в Массачусетсе (Arsenal Watertown), выставочные залы Арсенала Синявских во Львове. В нью-йоркском Арсенале в Центральном парке находятся разного рода институции и организации, в том числе и художественная галерея. В софийском будет открыт музей современного искусства. Арсенал в Меце, во Франции – это концертный зал. Судьба некоторых еще решается, это Арсенал Франца Иосифа I в Вероне и Арсенал Неаполя.

Традиционный путь культурной конверсии этих объектов – создание военно-исторических музеев (арсеналы во Львове и Вене, Королевская оружейная палата Великобритании). В арсеналах располагаются исторические археологические музеи (Вильнюс, Варшава). Арсенал в Милане не имеет никакого отношения к историческим военным объектам, это театральная площадка, арсенал, в данном случае, только метафора.

На Асамблее арсеналов в Нижнем Новгороде обсуждалось, как работать с темой исторической памяти, как ее интерпретировать. Какова концепция культурной конверсии? Почему культура, двигаясь вперед, осмысливает прошлое?

Эта встреча положила начало созданию сети творческого взаимодействия арсеналов. Все участники отметили, что новый взгляд современного искусства на прошлое открывает актуальные смыслы и новые перспективы даже для традиционных музеев.

В программе асамблеи состоялись презентации, лекции, круглые столы, обсуждения выставки «Музей великих надежд», аутентичное концертное исполнение сохранившихся фрагментов оперы «Победа над солнцем» (1913) Михаила Матюшина.

Мы публикуем фрагменты круглого стола «Концепция культурной конверсии и ответственность за прошлое».

Участники:

Россия

ГК Галина Козлова, координатор региональных проектов «Россия и Центральная Азия» фонда Фридриха Науманна, член ассоциации политических экспертов и член экспертного совета программ «Культурные столицы» и «Культурные центры Европы», эксперт Института толерантности (Москва).

МГ Михаил Гнедовский, директор Института культурной политики, эксперт Совета Европы и Еврокомиссии (EENC), член правления Европейского музейного форума (EMF) (Москва).

НК Наталья Копелянская, музеолог, эксперт творческой группы «Музейные решения» (Москва).

АС Алиса Савицкая, начальник отдела выставок Волго-Вятского филиала ГЦСИ, куратор выставки «Музей великих надежд»

АЮ Алексей Юдин, директор Центра социокультурных проектов РГГУ (Москва)

ЕЦ Елена Цветаева, директор Балтийского филиала ГЦСИ.

ЕС Евгений Стрелков, художник, куратор (Нижний Новгород)

АГ Анна Гор, директор Волго-Вятского филиала ГЦСИ, эксперт конкурса фонда В. Потанина «Меняющийся музей в меняющемся мире» и программы «Первая публикация», кавалер ордена Искусств и литературы (Франция), почетный член РАХ

РС Роман Сундуков, философ, преподаватель Нижегородского государственного университета им. Лобачевского

НБ Наталия Бахарева, кандидат философских наук, начальник информационного отдела Волго-Вятского филиала ГЦСИ

Нидерланды

ЮС Юст Схоккенброек, главный куратор академических программ Национального морского музея, профессор кафедры морской истории и наследия в Свободном университете Амстердама, президент нидерландской ассоциации морской истории, член Национального правительственного консультативного совета по политике в области культурного наследия

ГК Подходят ли европейские музейные практики российскому посетителю, российской публике? На любой международной конференции, симпозиуме и тем более дискуссии встает вопрос, а подходит ли немецкий камзольчик русскому характеру, русской душе?

МГ Вопрос должен стоять скорее так: годятся ли они для профессионалов? Если да, то, конечно, они подойдут и для публики. По-моему, сейчас нет границ в профессиональном развитии, это поле давно стало международным, как и музейная сцена. Завоевание в какой-то локальной точке становится известным и дальше адаптируется в других местах. Именно адаптируется, а не переносится напрямую. В две тысячи втором году, когда мы говорили о творческих кластерах, в частности в Англии, нам возражали: ну, это у них там в Англии. В две тысячи пятом году в Москве возникло сразу пять творческих кластеров на бывших фабриках. Так происходит с любой инновацией. Она становится международным достоянием. Но играют роль и особенности культурной истории того или иного места. Например, на европейской территории России есть много усадеб и соответственно много краеведческих музеев, которые в них размещаются. В Сибири усадеб нет, потому там нет таких музеев.

НК На больших музейных конференциях в Европе и Америке регулярно обсуждается один и тот же вопрос: что же такое современный музей? Что такое качественный современный музей? Это открытый вопрос, который, по-моему, не предполагает однозначного ответа.

АС Для нас важную роль играет партнерство с другими музеями и институциями, а также с разными городскими культурными инициативами, с разной аудиторией. Не только с теми, кто непосредственно интересуется современным искусством, но и с другими социальными группами. Выставка – это нечто статичное, она существует в течение полугода, в то время как жизнь вокруг нее динамична. И мы решили, что мероприятия программы выставки «Музей великих надежд» будут формироваться в соответствии с поступающей к нам информацией. Мы постоянно думаем, что еще нужно сделать для того, чтобы человек, посетивший эту выставку, пришел еще раз и привел своих друзей.

НК В такой экспозиции, как «Музей великих надежд», есть место для мнений нижегородцев, которые тоже могут быть своего рода экспертами собственной истории и ее переосмысления. В экспозиции кроме информационных, краевед-

ческих, исторических материалов и собственно произведений современного искусства должен каким-то образом прозвучать голос жителей города, адресатов этой выставки.

ЮС Когда мы предоставляем информацию нашей аудитории, то стремимся учитывать нюансы, характерные для конкретного сообщества, проводим опросы, как это было сделано в Амстердаме.

МГ Важный момент этой выставки – выбор героев. В нашей истории, особенно в истории двадцатого века, очень много имен, достойных того, чтобы их вспомнили. Политика формирования памяти была очень пристрастной и искаженной, за бортом остался огромный пласт людей, безусловно, выдающихся, часто с трагическими судьбами, профессиональным биографиями. Необходимо вытаскивать из небытия недавнюю, еще не остывшую историю. По поводу предложения Юста обратиться к людям с вопросом, о ком они хотят услышать. У нас проводятся подобные опросы по радио и на телевидении. Результаты предсказуемы: Сталин, Петр I, Брежнев и Иван Грозный. Это гипноз большой истории и известных имен. Нужно как-то расколдовать этот огромный советский нарратив, все еще довлеющий в обществе. И мы своей выставкой пытаемся сделать именно это. Во многом нам это удалось.

АЮ Тут звучало слово «утопия». Утопия – то, что не может воплотиться, но что подается как оптимальная политическая модель, которая формирует некие социальные стратегии, поведенческие практики. Я порой веду себя как актор той несбывшейся утопии, всю жизнь борюсь с этой социальной, политической, культурной индивидуальной шизофренией. Во многом этот проект Арсенала расколдовывает и меня.
В наших дискуссиях звучат слова с приставкой re- (rethinking, redefine, reevaluation). У этой приставки двойное значение: «повторение» и «возвращение к чему-то». И мне кажется, она является семантически важной для понимания современного культурного контекста. Ключевский когда-то сказал, что, возможно, история magistra vita, мать жизни, но она ничему не учит и вместе с тем не прощает невыученных уроков. Похоже, то, что мы пытаемся сделать в этом повторении, и есть попытка все-таки выучить уроки, чтобы не случилось что-то еще более неприятное и страшное.

ЮС Музей, связанный с темой оружия или военного дела, вовсе не должен сводиться к военным историям. В любом случае главная тема музея – это язык, культура, люди. В военном музее можно рассказывать о мире как антониме войны. Все коллекции необходимо выставлять в широком контексте.

МГ Это формула полной свободы творчества. А в действительности работа музейщика всегда чем-то ограничена. Но настоящая креативность как раз и возникает в ответ на ограничения, потому каждый культурный институт должен иметь стратегию и понимание, в каком направлении двигаться, а не быть всем и для всех.

ЮС Это первый очень скромный, но очень важный шаг навстречу к разным категориям публики, к взаимодействию с ней, что должно усилить влияние музея

1

2

3

4

5

6

7

8

9

1 Датский Королевский музей в Арсенале, Копенгаген. Построен в период с 1596 по 1640 год, это одно из самых старых зданий в исторической части Копенгагена. В 1930-х годах его превратили в музей истории вооружений.

2 Музей «Летная гавань» Эстонского морского музея, Таллин. Здание построено в Первую мировую войну как гавань гидросамолетов и база для морской и авиационной техники. Проект здания принадлежит датским архитекторам. В советское время армия использовала его как склад. В 2010 году ангары начали переделывать в музейное здание по проекту известного в Эстонии бюро «КОКО архитекторы». Экспозиция музея разделена на три части: подводная и вагранлиния рассказывают об истории морского дела, надводная посвящена самолетостроению.

3 Нижегородский Арсенал, Россия, построен в 1843 году по проекту архитектора А. Лера и инженера П. Готмана в стиле позднего классицизма. 160 лет служил военным целям. В 2003 году передан Приволжскому филиалу ГЦСИ. Восстановление и реконструкция заняли 11 лет. Архитектурная концепция и реализация: проект – мастерская «Архитекторы Асс», реставрация – архитектор А. Епифанов. В 2011 году введена первая очередь реставрации (около 1700 кв. м). В 2015-м состоялось открытие второй части. Общая площадь здания 7 000 кв. м, экспозиционные залы 2 000 кв. м, медиатека и библиотека, киноконцертный зал, детский центр, аудитории, студии новых технологий, резиденции, репетиционные помещения, бары, двор – kunstplatz.

4 Оружейный склад в Берлине, Германия. Одно из самых известных зданий архитектуры барокко. На нем 22 замковых камня, которые представляют головы гигантов и несколько скульптурных композиций. В 1695 году состоялась закладка первого камня. Проектирование заняло 30 лет. Последним архитектором был Жан де Болт. С 1730 года здание использовалось для демонстрации коллекций военных трофеев. При императоре Вильгельме выставки была открыта для публики. До разрушения склада в 1944–1945 годах, он был одним из самых значимых военных музеев Европы. Реконструкция продолжалась до 1967 года. С 1950 года – официальный музей истории Германии. В 1999– 2004 годы интерьер перестроен для постоянной экспозиции немецкого исторического музея. После реконструкции в башне будет 1 900 кв.м. В 2006 году филиал получил также пространство мансарды (1 400 кв.м).

5 Провиантские склады, Москва, Россия. Памятник архитектуры русского ампира. Строился для хранения фуража и продовольствия, в 1930-е переделан в гаражи. В 2006 году передан Музею Москвы. Три корпуса складов планируется реставрировать поэтапно. Над проектом работает мастерская «Архитекторы Асс».

6 Башня «Кронпринц», Калининград, Россия. Часть немецкой казармы, входившей во второй вал оборонительных сооружений Кенигсберга, строилась с 1843 по 1849 год для гренадеров королевского полка по проекту берлинского архитектора генерала Людвига фон Астера. В 2003 году передана Балтийскому филиалу ГЦСИ. Над проектом приспособления здания под новые цели работали архитекторы Юрий Забуга, Михаил Миндлин, Михаил Хазанов, Антон Наговицын и Александр Епифанов.

7 Арсенал Мец, Франция. С 1989 года принадлежит организации «Metz en Scenes», которая занимается проведением музыкальных мероприятий по всему Мецу, ей также принадлежат бывший готический монастырь, где проводятся концерты джазовой и экспериментальной музыки, и Music Box, где проходят концерты поп-музыки. Открытие концертного зала «Арсенал Мец» состоялось в сентябре 2014 года, архитектор Руди Риччиотти. Арсенал состоит из двух концертных залов (главного и эспланады для камерной музыки) и губернаторской студии, которая используется для проведения мастерских, репетиций, небольших концертов и выставок фотографий.

8 Арсенал, или Адмиралтейство, Амстердама, Нидерланды. Здание в стиле классицизм построено в 1658 году, архитектор Даниэль Сталперт. Здесь производилось от 500 до 600 кораблей в год. Арсенал – часть большого архитектурного комплекса, связанного с морским делом. В нем находится Национальный морской музей.

9 Софийский Арсенал, Болгария. Здание построено в XIX веке. Передано музею современного искусства. Первый этап реставрации завершен в 2011 году. Архитекторы проекта братья Казиновы. Музей является частью большого Национального музейного комплекса, в который входят Национальная художественная галерея, Национальная галерея иностранного искусства, Музей христианского искусства и Музей социалистического искусства.

на сообщества Нижнего Новгорода, найти связь между прошлым и настоящим, между людьми, которые живут вокруг Арсенала.

НК Когда мы говорим о сообществах, о мнениях потенциальных посетителей, то имеем в виду опросы, проводимые СМИ. Но нужны более сложные технологии, позволяющие услышать также и вопросы, ответы на которые хотят получить посетители. Абигайль Хаузен разрабатывала для MoMA стратегию visual thinking. У нее пять этапов. Сначала вы с посетителем обсуждаете простые вопросы: что это? какие чувства вызывает? Основная же, цель, к которой стремится музейный просветитель – «стадия передумывания».

АС «Музей великих надежд» находится в цепочке проектов, которые должны связывать современное искусство с прошлым, но это не так. И с художниками этого проекта мы не говорили о прошлом, только о будущем. К прошлому, к конкретным историческим персонажам и историческим событиям мы обращались для того, чтобы понять и сравнить, как строились проекты будущего пятьдесят, сто пятьдесят, двести лет назад и насколько они реализовались или оказались на поверку утопическими. Каким образом с помощью современного искусства, не имея других средств, эту архитектуру, например, можно все-таки взять в будущее? Удачных примеров иллюстрирования прошлого с помощью современного искусства без размышления о завтрашнем дне с ходу я вспомнить не могу. Хотя наверняка они существуют.

НБ Очевидно, что в последние сто лет происходило рождение и развитие новой парадигмы человеческой цивилизации. Она еще плохо описана и только формирует свой язык. В центре парадигмы Древнего мира была природа, и искусство выражало отношения человека и природы. В Средневековье центр парадигмы занимал Бог, и искусство выражало отношения человека и Бога. В Новое время начиная с эпохи Возрождения его сменил homo sapience, человек разумный. Он провозгласил себя разумным, но стал ли разумным, вот вопрос. И наша парадигма сопровождалась появлением не только новых формальных языков, техники, но и таких явлений, как психоанализ, например. Теперь стали обращать внимание не только на разум человека, провозглашавшийся движущей силой человеческой жизни, но и его бессознательное, которое, на мой взгляд, в значительной степени выражается в искусстве Новейшего времени. Все эти культурные формы продолжают оставаться актуальными и современными. И мне кажется, что не нужно противопоставлять и отрицать предыдущие культурные формы, они все современные и живые. И для той парадигмы, что сейчас рождается, важно найти какое-то соотношение с по-прежнему живыми и актуальными формами культуры.

ЕЦ Работая с городским пространством, мы не знали заранее, какие именно истории из прошлого могут проявить художники, создавая объекты паблик-арта. Вот, например, проект о кенигсбергской брусчатке, которую снимали с дорог. Художники обратили внимание на нее как часть исторического наследия. Михаил Гулин, художник из Минска, сделал интервенцию в город и на каждый камень брусчатки трафаретом нанес надпись, что он стоит два евро, таким образом материализуя этот объект культурного наследия. И власти побоялись дальше относиться к нему как к чему-то бесхозному. Арсенал художника позволяет влиять на восприятие наследия.

РС Музей не должен терять свой статус, потому что попытка коллаборации приводит к тому, что музей начинает растворяться в повседневности, в этой public history. Современное искусство позволяет конкретные предметы лишить напластований, посмотреть на предмет как на таковой, толкает нас к тому, чтобы мы разоблачали их значения, чтобы реверсивно приходили к их истокам. Мы можем использовать современное искусство для того, чтобы утвердить эту реверсивность, утвердить работу со значением, инициировать иное отношение к вещам, предметам, которые экспонируются в музее.

ЕС Хочу подчеркнуть еще раз значение слова «арсенал», все-таки это очень техногенная среда. Современное искусство позволяет переводить любую тематику на новые языки. Согласен, что музей не должен становиться музеем всего. Может быть, у Арсенала одной из таких собственных задач будет как раз перекодирование с использованием различных техник. Как сказал Малевич, их тела летают в самолетах, а их практики остались еще в Средневековье. Арсенал располагает бездной возможностей для перекодировок.

АГ Мне приходилось видеть разного рода арсеналы. В Граце, например, в Арсенале выставлены латы, доспехи, шлемы. И все это выглядит как страница из учебника или исторический фильм. Но когда в такой экспозиции появляется современное искусство, меняется оптика. Сами по себе вещи этого не умеют, умеют только художники. Они обладают оптикой Кассандры, ставя перед выбором, как реагировать на это предсказание, как к нему относиться. Прислушаться или нет? Функция предсказания позволяет музеям – мемориальным, художественным, историческим и т.д. (теперь музеефицировать можно абсолютно все) – ставить сложные вопросы.

———————————————————

Сергей Хачатуров

ЗИП, ЗИП, УРА !

Группировка ЗИП состоит из самоотверженных, вовлеченных в активный процесс художников нового поколения. Не имея никакой поддержки, они смогли переформатировать ситуацию художественной жизни целого города – Краснодара и благодаря своему искусству занять место в ряду наиболее интересных мировых трендов последних лет. Начнем по порядку.

Центр и периферия. Метаморфозы приоритетов

Полагаю, что признанная с древних исторических времен исключительность положения столицы, традиция противопоставления ее регионам (провинции, периферии) более не отвечают реальности. Например, уже несколько лет назад куратор из Екатеринбурга Арсений Сергеев высказался за отмену номинации «Региональный проект» в главной нашей государственной премии в области современного искусства «Инновация». Арсений Сергеев сформулировал так: «Она позорная и дискредитирует все арт-сообщество, особенно наиболее многочисленную и наиболее безответственную московскую его часть». В самом деле, постыдно априори делать сегрегацию на центр и периферию и принимать за аксиому мысль, что столица – это то ли начальник, то ли образец. Во многих странах мира такого давно нет. В частности, в самой престижной в Британии премии Тернера 2014 года все финалисты были не из Лондона. Трое из них (Кьяра Филиппс, Триш Вонна-Мичел, победитель Дункан Кэмпбелл) получили художественное образование в Шотландии. В России же пресловутая централизация столетиями консервирует иерархию, в результате провинцией в мировом контексте выглядят не только регионы, но и сама столица.

В то же время в силу колоссальной географической протяженности уникальность жизни искусства, не вписанного в столичный арт-конвейер, в разных областях России способна проявиться максимально рельефно. Но не стоит такие достижения в искусстве объяснять региональностью. Это просто хорошее искусство, сформировавшееся в силу ряда причин. Удаленность от столицы – лишь одна из них. Более того, как показывает опыт, самое интересное происходит тогда, когда искусство в регионах не изолируется от общезначимых процессов в мире, не пестует свою особость, а живет в тесном взаимодействии (снова вспоминается известное определение «эстетика взаимодействия» философа культуры Николя Буррио) с разными институциями в стране и за ее пределами. Преодолеть разобщенность и «региональность», понятую как провинциальность, России помогает, конечно же, деятельность Государственного центра современного искусства и Московского музея современного искусства. Вопреки сложившимся взаимоотношениям столицы и регионов они утверждают приоритеты открытых границ, равноправного партнерства и творческой свободы. Благодаря этому в сфере contemporary art совсем не как провинция живут сегодня города Урала, Поволжья, Сибири, а также Калининград.

Параллельно происходят процессы формирования самоорганизующихся сообществ, занятых проблемой утверждения современного искусства как базовой культурной ценности. Применительно к ним можно говорить о смене культурных приоритетов: они создаются на местах уже не благодаря поддержке государственных институций, а чаще в конфронтации с ними. Традиционные организации культуры (союзы, музеи, училища) занимают охранительную «региональную» позицию. В данном ракурсе уместно вспомнить опыт Воронежа, Ростова-на-Дону и, конечно, Краснодара.

Так ситуацию в Краснодаре очертила искусствовед Анна Толстова: «Первый расцвет современного искусства в Краснодаре пришелся, как и повсюду в закатном СССР, на перестроечные годы. В конце 1980-х краснодарский андеграунд вышел из подполья на улицу, и ветер перемен вскружил ему голову. В еще не достроенном фонтане перед зданием крайкома партии устроили выставку «отверженных» союзовским начальством. В городском саду по выходным без всякого ценза выставлялись и продавались творения всех, кто назвался художником, как это происходило в Москве на Старом Арбате или в Ленинграде возле Екатерининского сада. В начале 1990-х в городе сложились неформальные объединения “Белый дракон” и “Солнечный квадрат“, ныне распавшиеся или дрейфовавшие в сторону салона. А в 1994 году произошло самое яркое событие в “дозиповской“ истории краснодарского искусства: местных авангардистов пригласили работать в переданном Художественному музею имени Коваленко особняке на улице Красной. Легендарную выставку “Фасад”, состоявшуюся там, составили возникающие буквально на глазах зрителей инсталляции и перформансы, а атмосфера безграничной и отчаянной свободы напоминала московские сквоты в Фурманном и Трехпрудном или же царскосельские фестивали “КукАрт”. Но через несколько дней по указу сверху выставка была закрыта. По свидетельству Владимира Мигачева, участника “Фасада”, не уехавшего из Краснодара и не расставшегося с современным искусством, тот разгром имел катастрофические последствия для художественной сцены: одни, как Владимир Григ, покинули город, другие сменили род занятий на иконопись, салонную живопись или вовсе ушли из профессии».

В Краснодаре есть официальные, государственные адреса искусства. Первый – улица Красная, 13. В необарочном особняке конца XIX века, доме железнодорожного инженера Батырбека Шарданова, расположен старейший на юге России Краснодарский художественный музей имени его основателя, известного коллекционера второй половины XIX – начала XX века Федора Коваленко.

Два других официальных адреса художественной жизни города, Краевой выставочный зал на улице Рашпилевской, 32, и галерея поддержки и развития изобразительного искусства «Арт-Союз» (улица Октябрьская, 51) знакомят с творчеством живописцев и графиков из Союза художников: влажные городские пейзажи, цветы, ню, портреты современников.

Из поездки в Краснодар запомнился воссозданный в 2006 году по инициативе губернатора Александра Ткачева стараниями скульптора Александра Аполлонова памятник Екатерине Второй – реплика на работу Михаила Микешина 1907 года (памятник был разрушен в 1930-е). Кстати, микешинская школа пластики в Краснодаре продолжается трудами учеников отличного скульптора Владимира Жданова, в частности, благодаря работам Миграна Арутюняна.

Имеется в городе и версия постмодерна. Ее предлагает Валерий Пчелин,

1 Группировка ЗИП. Протестная аэробика. 2015. Max Liebermann Haus, Берлин. На фото: Евгений Римкевич, Эльдар Ганеев, Василий Субботин

1

несколько его работ стали любимыми неофициальными символами Краснодара. Одна из них – бронзовый рельеф «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Картина Ильи Репина воспроизведена в мельчайших подробностях, вплоть до узнаваемых картинок на колоде карт, кружечек, фляжечек, причесок волос к волоску. К столу казаков может присоседиться каждый прохожий и почувствовать себя внутри живой истории искусств.

У одного из брандмауэров главной улицы Красная установлена композиция Пчелина «Собачкина столица». Владимир Маяковский, побывавший в 1926 году в Краснодаре, оставил нам очень вкусное стихотворение, которое завершается строкой «гуляет мостовыми всякая собачка». Валерий Пчелин создал скульптуру двух толстомордых собачек, одетых по-нэпмански. Автор так прокомментировал свое творение: «Я их одел, чтобы подчеркнуть второй план, чтобы было ясно: это не собаки». Занятный пример социально ориентированной пластики. Горожане эту скульптуру обожают, на счастье трут бронзовым собачкам носы, отчего те сверкают самоварным золотом (при мне романтического вида бородач даже поцеловал мохнатых героев).

Такой вариант памяти места города в принципе существует везде: и в Италии, и в Дании, и в Англии.

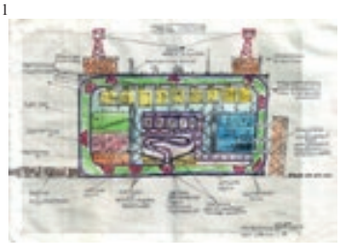
В качестве инъекции авангарда в самом центре города стоит шуховская водонапорная башня, возведенная в 1929–1932 годах. Именно она стала арт-площадкой группы ЗИП.

Как в такой узнаваемо штильной среде вдруг возникла энергия сопротивления? Этот вопрос еще требует исследования и, наверное, точный ответ не будет дан до конца. Вероятно, одна из причин возникновения группы – жизнь в 1990-е тогда еще разобщенных художников contemporary art: Владимира Мигачева, Елены Суховеевой, Виктора Хмеля, Сергея Луценко (трио фотоконцептуалистов «Хмели-Сумели»), а также Владимира Колесникова, Виктора Линского, других мастеров. Вторая причина, возможно, взаимодействие краснодарских художников нового поколения со столичными институциями, галереями, проведение негосударственных конкурсов на звание лучших молодых мастеров. Благодаря этим контактам (в частности, кубанской премии «Молодая палитра», поддержанной фондом Олега Дерипаски, и московской галереей M'APC) активно стал расширять свою деятельность дуэт «Recycle», ныне фигурирующий во многих международных выставочных программах. Третья вероятная причина – частная инициатива культуртрегеров, приезжавших в 2000-е в Краснодар и делавших там свои выставочные программы: Евгения Березнера, Ирины Чмыревой, Пьера Броше, Евгения Барабанова, Марата Гельмана.

Однако это не все причины появления ЗИПов. Для себя я определил успех жизни ЗИП, курируемого группировкой Краснодарского института современного искусства (КИСИ) в сложных условиях российского социума, несколькими тезисами.

Дайджест успеха

Первый: огромная и бескорыстная творческая энергия не только создания работ и выставок в режиме нон-стоп, который можно сравнить с деятельностью «работника культуры» Дмитрия Александровича Пригова, но и дружелюбное вовлечение в процесс максимального числа заинтересованных людей. Снова обращусь к историографии ЗИП, сделанной Анной Толстовой: «Основной принцип их поэтики – открытая мастерская, цеховая солидарность, непрерывное культурное производство и понимание искусства как социального творче-

1


2

3

4

5

6

7

8

5, 7 Из проекта «Утопический скелет» в XL-галерее. 2014. Москва
8 Из проекта «Post-observation». КИСИ, Краснодар

ства – соответствует главным институциональным потребностям Краснодара. Этот фабрично-заводской принцип был им, что называется, на роду написан. Возникшая в 2009 году группировка ЗИП (нынешний состав – Степан и Василий Субботины, Эльдар Ганеев, Евгений Римкевич, ранее в группу входили Денис Серенко и Константин Чекмарев) взяла имя у Завода измерительных приборов (ЗИП), крупнейшего предприятия подобного профиля в СССР и первого промышленного гиганта Краснодара, ныне превратившегося в безнадежную постиндустриальную руину. В 2009-м Краснодарский завод измерительных приборов предоставил молодым художникам города выставочные площади и мастерские: здесь поселились образованная годом ранее группа “Recycle” (Андрей Блохин и Георгий Кузнецов), группировка ЗИП, Бен Папян и многие другие. С 2010-го на заводе заработал КИСИ, самопровозглашенный Краснодарский институт современного искусства (среди наиболее деятельных активистов Юлия Капустян, Татьяна Стадниченко, Виктор Линский)».

Одной из главных визитных карточек деятельности ЗИП в Краснодаре стал фестиваль «Может!». В 2015 году он прошел в четвертый раз. Фестиваль уникален по нескольким причинам. Во-первых, у него нет бюджета. Все, что создается на многих площадках Краснодара, делается на общественных началах. Во-вторых, его главный принцип – вовлечение. Художники работают сообща, налаживая связи со многими общественными институциями России и мира. На площадках «Может!» собираются друзья из разных городов со своими программами. Принцип вовлечения предполагает и максимально интенсивный контакт со зрителем, подразумевает ситуацию сотворчества, соучастия.

В-третьих, фестиваль бережно и талантливо защищает тему site-specific. Краснодар – удивительный город с многослойной вязью культурного текста. Помочь расшифровать эту вязь, обратить внимание на гений места Краснодара, тем самым заставить любить его и беречь – задачи, которые успешно решает фестиваль «Может!»

В-четвертых, во время арт-праздника торжествует принцип импровизации и экспромта. Приветствуются проекты экспериментальные, не отяжелевшие, не погрузневшие в своем перфекционизме и дороговизне воплощения. То, что царит на «Может!», сродни этюдам, боццетто, эскизам. Это искусство легкое и общительное, податливое к личному пониманию и индивидуальной интерпретации.

Наконец, в-пятых, у фестиваля ну совсем нет священной в нынешнем арт-мире фигуры куратора. Вдохновители и организаторы братья Василий и Степан Субботины никакой общей идеи не формулируют, в рамки не загоняют. Приглашают каждого осуществлять свою идею и помогают в ее реализации собственным трудом и трудом многочисленных энтузиастов-друзей. На первой странице сайта фестиваля можно прочесть, что организаторы принимают заявки от художников со всего мира, которые не должны быть сложными для воплощения. «Воплощать идеи будут своими силами краснодарские художники», – написано в программе.

Суть второго тезиса о причинах успеха стратегии ЗИП в том, что команда наделена удивительной отзывчивостью к лучшим перформативным стратегиям мирового искусства как прошлых лет, так и настоящего времени. В этом контексте горизонты очень широки, от «Искусства позиции» движения «Флюксус» до стрит-арта и социально ориентированных практик «оккупай». На 4-й Московской молодежной биеннале 2014 года группировка ЗИП в макете смоделировала целый район партизанского вторжения в центр Краснодара. С помощью установок, напоминающих авангардные агиттрибуны и киоски, активисты занимают оборону на самых выгодных точках карты города. Деревянные нары – «убежища», координационные вышки обеспечивают поддержку главному объекту – будке одиночного пикетирования – Б.О.П. Эти будки одновременно и защитный бункер, и «танк», из щелей которого выдвигаются бесстрашные лозунги. Зиповцы реально опробовали работу «Б.О.П.» в городском пространстве. На стенке «Б.О.П.» наклеили распечатку из Конституции РФ о разрешении проведения одиночных пикетов. Продолжением социально ориентированных проектов ЗИП стала проходившая летом 2015 года в галерее XL на Винзаводе выставка «Режим ожидания». Экспозиция выстроена как археологический лабиринт: низкий потолок и леса, между которыми собраны артефакты. Нехарактерно для ЗИП: артефакты воспринимаются зловеще и макабрически. Не жизнеутверждающий воркшоп, а лаборатория, где ставят эксперименты, катастрофические для социума и нормальной в нем жизни. Травматичность переживания пространства на этой выставке почему-то помогла вспомнить фильм Шахназарова «Город Зеро» с многоуровневым музеем отечественной археологии, с инфернальным гидом в великом исполнении Евгения Евстигнеева, с оживающими манекенами от эпохи Ивана Грозного до времен Гражданской войны, с вертящимися фонтанами «дружбы народов» и «альтернативной культуры».

Третий тезис, объясняющий успех ЗИП: точно выстроенный диалог с меценатами, Николаем Морозом и Евгением Руденко. Приведу слова самих владельцев главного выставочного пространства ЗИП и КИСИ – «Типография». Николай Мороз подчеркивает, что в общих планах было создание не просто выставочного зала, а именно культурного центра с лекциями, кинопоказами, хостелом. Евгений Руденко говорит так: «Зипы очень позитивные... Они просто делают то, что им нравится, и тем самым вовлекают других. Кто не вовлекается — пожалуйста, у вас своя жизнь. Никакого насилия — только силой личного примера они притягивают сюда хороших людей. Мне такие нравятся. Я решил, что хочу быть здесь, что должен участвовать. Мы для себя вырабатываем направления,

4 Проект «Третья лагуна» на выставке «Одно место рядом с другим», в программе 4-й Московской международной биеннале
6 Из проекта «В пути». 2015

1 Группировка ЗИП. Завод «Утопия». 2011
2 Из проекта «The Raft». 2011
3 Из проекта «Этот цех борется за звание образцового». 2012

9

которые не вызывают у нас самих внутреннего противоречия».

Наконец, четвертый тезис – обоснование успеха: активное взаимодействие с различными институциями в России и мире, профессиональное общение, позволяющее преодолеть пресловутую «региональность». Не случайно группа ЗИП в непрерывном диалоге с лучшими галереями и фестивальными программами в России и мире, включая международные биеннале, галерею XL (Москва), GRAD (Лондон). Надо вспомнить и государственное признание: победу во Всероссийском конкурсе госпремии в области современного искусства «Инновация» за 2013 год.

В связи с данными характеристиками вспоминаю проходивший летом на московском заводе «Кристалл» фестиваль «Форма». В контексте однодневного хипстерского фестиваля, конечно же, требовалось расшевелить публику хепенингами, вовлечь ее в процесс веселого сотворчества, раззадорить яркой импровизацией. Эту миссию блестяще выполнили хедлайнеры «Формы», группировка ЗИП. Они долго добирались до Москвы на старом синем фургоне. По пути из Краснодара заезжали в Ростов-на-Дону, Воронеж, Липецк. Загодя оповещали о своем приезде институции современного искусства. Ставили свой зип-мобиль на площадь. Раскладывали выставку, напоминающую силуэтом рупор агитпропа эпохи конструктивизма. Собирали народ. Вели разговоры. Дарили брошюры «В пути», в которых с отменным чувством юмора и стиля показывали механизм функционирования совриска в России, а также краткую историю искусства в отличных комиксах. Такой ненавязчивый образовательный проект ЗИП представили и на «Форме». Из их зип-мобиля выдвинулся рупор из досок. На нем полочки и ящички с текстами, игрушками, рисунками и найденными объектами. Вся программа предоставляла возможности создания самоорганизующихся арт-сообществ в любых условиях на любых территориях. Именно ЗИП доказал своим примером, что путь этот честный, добрый и надежный.

———————————————————

9 Группировка ЗИП на Молодежной биеннале 2014 года у «Будки одинокого пикетчика» (Б.О.П.) во дворе Музея Москвы. На фото: Эльдар Ганеев, Степан Субботин, Евгений Римкевич, Василий Субботин

Игорь Сорокин

Павел Кузнецов. «Парижские комедианты»

Москва последних десятилетий почти забыла Павла Кузнецова. Большая выставка Государственной Третьяковской галереи «Сны наяву» стала поводом заново открыть творчество этого художника. Павел Кузнецов цикличен, он отрабатывает мотив до последнего, до совершенства. Его фонтаны, рождения, утра, стрижки баранов, миражи и дожди в степи, строительства, цветения и сборы урожая очень важны и затвержены. Но есть темы, только однажды привлекшие его. Одна из таких работ – «Парижские комедианты».

В 1923 году командировку в Париж на полгода получили супруги Павел Кузнецов и Елена Бебутова. Выехав из Москвы в первых числах месяца, в середине июля они были во Франции. Короткую остановку сделали в Берлине. Обобранная по Версальскому договору и падающая в пропасть долгов Германия, первой признавшая Советскую Россию единой и неделимой, в конце 1922 года приняла в Берлине и огромную выставку живописи – первый факт прихода искусства Советской России в Европу. На ней экспонировались и работы Кузнецова. Нескольких дней художникам вполне хватило, чтобы увидеть и почувствовать трагизм положения страны, пережившей, как и Россия, войну и революцию. Германия находилась в глубокой депрессии – совсем близко уже маячила настоящая катастрофа. Огромнейшее впечатление произвели картины железнодорожной поездки через страны Западной Европы – «потрясаемый классовыми боями Рур и измененные промышленным взрывом пейзажи Бельгии» (Кузнецов-Бебутова). Уже 14 июля они были в Париже.

Первое впечатление – нескончаемый праздник. «На бульваре des Batignolles расположились фургоны со странствующими балаганами, которые продвигались по бульварам, охватывающим кольцом Париж, давая этим развлечения каждому району. Эти балаганы чрезвычайно интересны, и зрелище их доставило нам много удовольствия. Их крайней выразительности и стремлению к гротеску может позавидовать любой западный театр» (Павел Кузнецов. Париж. Красная нива, 1924, № 27, С. 652). Целых три дня город праздновал день взятия Бастилии. После дороги по разгромленной Европе, после стачек-демонстраций оккупированного Рура, после нищих Берлина – пир во время чумы!

Кузнецов был хорошо знаком Парижу по выставкам десяти-пятнадцатилетней давности, совсем молодая Бебутова явилась Парижу сюрпризом. Кузнецов был «из низов», Бебутова же – настоящая княжна, из древнего армянского рода. Но главное – оба художника искрометно талантливы!

Еще одним эффектным приемом был выход в свет в 1923 году роскошного журнала «Русское искусство». Журнал издавался на русском, немецком, французском и английском языках. 500 элитных экземпляров каждого номера печаталось на бумаге верже. В редакции собрались ведущие искусствоведы своего времени. В редакционной статье заявлялось: «журнал полагает свою миссию именно в том, чтобы содействовать скорейшему преодолению замкнутости русского искусства и взаимодействию его с искусством Запада». Всего, увы, вышло три номера. Последний номер открывался статьей Абрама Эфроса «Юбилейный эпилог. Павел Кузнецов. Пять фрагментов к двадцатилетию его искусства». Выход совпал с открытием парижской выставки.

Именно Эфрос поделил «голуборозовцев» на мистиков и мистификаторов и щедро припечатал: «там была группа Павла Кузнецова, Уткина, Бромирского, здесь – Сапунова, Судейкина, Милиоти; первые, если взять пушкинское выражение, «вдохновенно бормотали», вторые лукаво шаманствовали, одни юродствовали, другие прикидывались»; «Кузнецов был мечтателем, его друзья были забавниками. Он видел, они сочиняли. Он чувствовал, они играли. Он смотрел внутрь, они – наружу. Мысль о маске по отношению к нему упорно колебалась. Гримаса – да, она была очевидна и несомненна»; «Кузнецовская кривость была убедительна и органична».

Кузнецов и Бебутова приехали в Париж, когда гастроли Камерного театра были на исходе. Павел Кузнецов был художником первой таировской постановки – «Сакунталы», принесшей новому театру громкую славу. Известно, что до желаемого конца работа не была доведена – началась война, театру необходимо было немедленно заявить о себе – и у обоих мастеров были взаимные претензии. Однако это не отменяло их эстетической близости. Они оба не признавали никаких законов, «кроме законов внутренней гармонии, рожденной ритмом». Таиров считал кузнецовские костюмы «Сакунталы» большим успехом – «одним из удачнейших разрешений костюма за последнее время, потому что здесь главная роль отводилась телу актера, а костюма почти не было». Таиров тогда, в 1914-м, работал с художником в тесном контакте – он привез для него зарисовки из Британского музея, куда специально ездил перед началом работы над постановкой. Можно предположить, что обсуждения декораций и костюмов не раз выходили за рамки собственно постановки, становились предметом споров и размышлений – о пластике вообще. Пластика – ключевое понятие и для театра Таирова, и для живописи Кузнецова. В записках режиссера можно найти заметки о костюмах комедии дель арте. Таиров видел бессмертие костюмов Арлекина и Пьеро «в том, что они органически слиты со своими сценическими образами и что стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу».

Париж любит стиль, пробрать его пропагандой невозможно. Кузнецов – над схваткой, он мог одинаково быть воспринят как новаторами формы, так и принят традиционалистами. Целостная картина мира давала ему право быть самим собой. И чувствительный Париж улавливал это. Многим был памятен его первый приезд в составе грандиозной дягилевской выставки 1906 года. Тогда критики отдали должное молодому живописцу. Он был избран societair'ом (то есть членом) Осеннего Салона, а с 1908 года стал членом его жюри. За парижским не замедлил успех общеевропейский – в 1910-е Кузнецов выставлялся кроме ежегодного «Осеннего салона» в Венеции, Берлине, Мальме. Париж действительно помнил всегда неожиданного Кузнецова и потому его появление осенью 1923 года из потрясенной революциями и гражданской войной страны в знаменитой галерее

1 Павел Кузнецов. Парижские комедианты (Национальный праздник в честь Дня революции). 1925. Холст, масло. ГТГ

Павел Кузнецов. «Сны наяву». 4 сентября – 13 декабря 2015 года. Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский, 17

1

«Барбазанж», с обширной, в 40 больших полотен, выставкой, оказало ожидаемое воздействие.

Сквозь миражи киргизской сюиты и взлеты Бухары все тверже проступала тема красоты свободного труда – Кузнецов нащупывал созвучную времени тематику («Жница», «Труд»). Для чувственного Парижа то, что этот, по выражению Эфроса, Иванушка-дурачок русского искусства, у которого «глаз в животе», продолжает полет – знак того, что там, в России, есть воздух.

Неунывающий Париж. Он поет о свободе – «о свободе... есть, пить и любить на Монмартре». Более всего поражали клоуны на костылях и акробаты со следами увечий. «У подножия Эйфелевой башни, – вспоминала Бебутова, – собирающей на свой радиотелеграф сообщения всего мира, дающей возможность слушать концерты на тысячу верст, внизу на берегу Сены сидят и лежат на солнце полуодетые бесприютные люди, перебирают и сушат свои грязные лохмотья, закусывают сухим хлебом и тянут из бутылки дешевое вино. <...> Встречаешь бесконечное количество людей с искусно сделанными протезами. С наступлением вечера город заливается электричеством и газом, горят, светятся и вертятся рекламы и вывески. Люди, кончившие свои дела, жадно набрасываются на развлечения...».

Маяковский: «После нищего Берлина – Париж ошеломляет. Тысячи кафе и ресторанов. Каждый, даже снаружи, уставлен омарами, увешан бананами. <...> Вокруг фонтанов площади Согласия вальсируют бесчисленные автомобили <...> В Майолях, Альгамбрах – даже во время действия, при потушенных люстрах – светло от бесчисленных камней бриллиантщиц. Ламп одних кабаков Монмартра хватило бы на все российские школы. Даже тиф в Париже (в Париже сейчас свирепствует брюшной тиф) и то шикарный: парижане его приобретают от устриц».

Кузнецов и Бебутова «посещали Осенний салон, поразившую их выставку негритянского искусства, экспозиции и лавки маршанов» (Русакова), встречались с художниками – Ларионовым и Гончаровой, Добужинским, Яковлевым, посещали мастерские Дерена и Пикассо.

Сойтись с Пикассо оказалось легко. У него много связано с Россией в последнее время: русские друзья, русская жена Ольга, русский Дягилев. Отдыхающий гимнаст кубизма тренировался в ту пору на натуре. Кузнецов отметил: «Кубизм дал ему гигантскую мощь кисти <...> Пикассо и сейчас время от времени пишет кубистические картины, как хороший атлет всегда упражняется с гирями, чтобы не стать рыхлым». Оба художника не признавали никаких истин, кроме «истины художественной лжи» (Гоген). У обоих – молодые жены. Они тезки, их имена – имена великих художников. За плечами у них Веронезе, Гоген, Сезанн.

Вернувшись, Павел Кузнецов опубликовал в журнале «Русская нива» четыре иллюстрации к статье «Париж»: два своих рисунка – «Эйфелева башня (Безработные у подножия Эйфелевой башни)», «Праздник 14 июля в Париже (В кафе на бульварах)», а также два воспроизведения картин Пикассо – «Мать и дитя», 1922 и «Сидящий Арлекин», 1923.

Выставка была открыта 3 ноября 1923 года в галерее «Барбазанж» (Барбизон) на Елисейских полях. На ней было представлено сорок картин Кузнецова, двадцать шесть станковых работ Бебутовой и около семидесяти ее театральных эскизов. «Превосходно организованная выставка прошла с успехом, получила хорошую прессу» (Русакова). День ее закрытия почти совпал с днем рождения Павла Кузнецова – ему исполнилось 45. Никто еще тогда не мог предположить, что художник проживет долгую жизнь в 90 лет, и что эта выставка – середина его жизни, центральная точка.

Традиционное искусствоведение привыкло делить творчество Павла Кузнецова на периоды, выделять циклы. Так есть циклы фонтанов, утр и рождений периода символизма, киргизская и бухарская сюиты восточного периода. Есть и парижский цикл 1923 года – он мал и почти не известен широкому кругу, но, тем не менее, чрезвычайно важен в жизни и творчестве мастера.

Однако есть несколько работ, которые стоят вообще особняком – они будто сами по себе. Вне циклов. И, даже если принадлежат какому-то периоду, на самом деле – обозначают границы. Таков «Дворик в Саратове» и «Натюрморт с японской гравюрой». Первый – о городе детства, второй – о Мусатове. Это картины какого-то мощного переживания, картины-квинтэссенции, жизненные вехи. Таковы и «Парижские комедианты» (Праздник 14 июля в Батиньоле). 1924-1925.

Эту картину нельзя отнести ни к предыдущему творчеству – сказать, что она есть итог развития, ни к творчеству последующему – разве только семя, вовсе не похожее на плод. Его не с чем сравнить внутри линии развития творчества художника. Она есть некая вершина, по которой проходит граница между всем дореволюционным творчеством, и всем, что будет после.

Осторожный снисходительный Пьеро – благородство, злой насмешник Арлекин – деятельность. Оба устали. Наигрались, готовы присесть, отдохнуть. Смех над слезами и смех над смехом, высмеивающим слезы. Готовность Арлекина все превратить в комедию и фарс нужна, чтобы пережить трагедию. Кузнецов создает «картину, пронизанную печалью, иронией и той двойственностью, олицетворение которой – Арлекин» (Русакова). Белый и малиновый. Розовый и голубой. Острые носы, колпаки, туфли. Дробится и повторяется буквально все, вибрирует, оставаясь при этом удивительно цельным. Белые колпаки, изумрудно-голубые скрипки, пляшущие кубики и клетки. Инструмент со смычком в руках Арлекина, что это – ружье солдата? Трость господина? Палочка слепца? Или задранный костыль, похожий на ружье? В игрушечном театре как в детстве – все может превратиться во все. И стать чем угодно. Образы в образах – двойное преображение. Куда они бредут с закрытыми глазами, с улыбками? Нет сил после праздника? Отвоевались на карнавале? Образы сливаются, перетекая: кому из них принадлежит рука со смычком?

Первое впечатление от Парижа – спустя год – воплотилось в формулу «Парижских комедиантов». Эта небольшая работа, как ни странно, стала центральной точкой творчества – магическим кристаллом, сквозь который проступает прошлое и настоящее.

1

1 Павел Кузнецов. Эскиз афиши парижской выставки. 1923. © Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

14.09.2015 – 06.06.2016

Эрик Булатов. Свобода есть свобода. 1997-1998.
Из коллекции ГЦСИ

ПО ПОНЕДЕЛЬНИКАМ И СРЕДАМ
МАЛЫЙ ЗАЛ ГЦСИ, 19:30

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВ

ЦИКЛ ЛЕКЦИЙ В ГЦСИ

ИСТОРИЯ ВСЕХ ВИДОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИЗВЕСТНЫХ ЛЕКТОРОВ

МОДУЛЬ 4
/18.01 – 28.03.2016/
ОЛЬГА ТУРЧИНА: Отечественное искусство с конца 1950-х гг. по настоящее время

МОДУЛЬ 5
/20.01 – 10.02.2016/
КАТЯ ГАНЮШИНА: История современного танца

МОДУЛЬ 6
/17.02 – 23.03.2016/
КАРИНА КАРАЕВА: История видео- и медиа-арта

МОДУЛЬ 7
/04.04 – 23.05.2016/
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ: История художественной фотографии XX века

МОДУЛЬ 8
/30.03 – 20.04.2016/
ЛИЗА МОРОЗОВА: История перформанса

МОДУЛЬ 9
/27.04 – 25.05.2016/
ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ: История современной музыки

МОДУЛЬ 10
/30.05 – 6.06.2016/
БОРИС КЛЮШНИКОВ: Система институций современного искусства

16+

Москва, ул. Зоологическая, д. 13, стр. 2
+7 (499) 254-06-74 / NCCA.RU

ГЦСИ-NCCA
NCCA_Moskva
ncca_moscow

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ:

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА:

ВЕСНА 2016

КЁКЕН ЭРГУН
РАШИД ДЖОНСОН
ТАРИН САЙМОН
ВИКТОР ПИВОВАРОВ
МАУРО РЕСТИФФ

ПРИСОЕДИНЯЙТЕСЬ
К ПРОГРАММЕ ЛОЯЛЬНОСТИ
МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА «ГАРАЖ»

МУЗЕЙ «ГАРАЖ» — МЕСТО, ГДЕ ВСТРЕЧАЮТСЯ ЛЮДИ, ИДЕИ И ИСКУССТВО, ЧТОБЫ СОЗДАВАТЬ ИСТОРИЮ

Фото: Яков Хрущкий

GARAGE

МУЗЕЙ «ГАРАЖ» В ПАРКЕ ГОРЬКОГО
КРЫМСКИЙ ВАЛ, Д. 9/32
+7 495 645 05 20
WWW.GARAGEMCA.ORG

#МУЗЕЙГАРАЖ @GARAGEMCA

0+

Лишь когда сохранение старого оказывается технически возможным и цивилизационно укорененным, пробуждается интерес к новому. Создание тавтологичных и эпигонских произведений, повторяющих то, что уже давно содержится в архиве, становится избыточным. Таким образом, требование нового начинает восприниматься как положительное и перестает представлять опасность только в тот момент, когда посредством технических средств и медиа — а не посредством мнимого постоянства истины — сохраняется и становится общедоступной тождественность традиции.

Борис Гройс.
О новом. Опыт экономики культуры

94 Под защитой паука. Ирина Кулик
98 Аниш Капур – объект толерантности. Беседа Зельфиры Трегуловой и Нормана Розенталя
102 Мир дан нам в ощущениях. Интервью Анны Дорофеевой с художниками Эвелиной Домнич и Дмитрием Гельфандом
106 Стратегии шока и шоу. Ирина Решетникова
110 Музейная биеннале Красноярска. Сергей Ковалевский
114 Кинооптика катастрофы. Интервью с режиссером Александром Миндадзе
116 Сосредоточенно-рассеянный художник. Сергей Хачатуров
122 Парадоксальная выставка-инсталляция в залах

Обзоры

1

1 Луиз Буржуа. Паук. 1997. Сталь, гобелен, дерево, стекло, ткань, резина, серебро, золото и кость. Коллекция The Easton Foundation. Фото: Максимилиан Гойтер, © The Easton Foundation / РАО, Москва

2 Луиз Буржуа внутри инсталляции «Логово на шарнирах» (коллекция Музея современного искусства, Нью-Йорк) в 1986 году. Фото: © Питер Беллами. Инсталляция: © The Easton Foundation / РАО, Москва

Ирина Кулик

Под защитой паука

Среди ранних работ Луиз Буржуа, представленных на проходящей в МСИ «Гараж» ретроспективной выставке художницы, есть картина «Женщина-дом», написанная в середине 1940-х. Это одно из немногих живописных произведений Буржуа, прославившейся прежде всего как одна из величайших скульпторов

XX века, содержит тем не менее ключ ко многим ее последующим произведениям. Женская фигура со зданием, скрывающим голову подобно огромной маске, – одновременно и тело, и строение, кариатида и химера, она находится и в убежище, и в ловушке. К образу «женщины-дома» Луиз Буржуа вернется в 1990-е годы, изваяв лежащую обнаженную фигуру, спрятавшую голову в маленький (размером с кукольный) домик из мрамора. Мрамор, самый традиционный в скульптуре материал, ассоциирующийся с идеальным телом, делает камерную «Женщину-дом» 1990-х особенно пронзительной: даже здание, в которое фигура прячет голову, кажется состоящим из трепетной плоти. Тело становится уже не клеткой для души, но убежищем.

ющего над прошлым. Впрочем, кукольный на вид домик на самом деле сделан из мрамора, и его уязвимость так же обманчива, как и возможность укрыться внутри, сбежать в прошлое, в детство от взрослых тревог.

Некоторые «Клетки» ассоциируются с обнесенными решетками надгробиями с мраморными изваяниями – например, с парой переплетенных кистей, напоминающих посмертные слепки рук. Впрочем, этот мрамор словно на глазах наполняется новой жизнью. И торчащие из гранитной глыбы полупрозрачные уши нездешней, какой-то эльфийской или фавновой формы кажутся трепещущими, и можно поверить, что того и гляди из камня выберется наружу чудное живое создание.

2

Вынесенное в название выставки в Гараже слово «Клетки» – название цикла, а точнее, жанра (тяготеющего скорее к инсталляции, нежели к скульптуре, объекту или ассамбляжу) работ, которые Луиз Буржуа создавала в 1980–2000-е годы. Художница объясняла, что «клетки» для нее – это отнюдь не тюрьмы и ограничение свободы, что она вовсе не страдает клаустрофобией, напротив, ей спокойнее осознавать границы своего пространства и изолировать проблемы, чтобы решать их. «Клетки» – микромиры, в которых можно спрятаться и обрести уют, даже осознавая всю хрупкость этого убежища. Как в работе «Choisy» (1990–1993), где над спрятанным за решеткой маленьким домиком – копией дома, в котором прошло детство художницы, нависает нож гильотины – метафора настоящего, нависа-

Выставка Луиз Буржуа – замечательная история эволюции жанров современного искусства, демонстрация того, как на смену скульптуре и объекту приходят инсталляции и энвайронменты. А на смену произведениям, с которыми зрителю предстоит соприкоснуться, столкнуться, разделить общее пространство, приходят собственно сами пространства, заманивающие в себя зрителя. Скульптурные тела у Луиз Буржуа часто имеют мужские, фаллические формы. Таковы были ее первые скульптурные работы рубежа 1940–1950-х годов – тонкие, почти лишенные объема, устремленные вверх «Персонажи». Самая, наверное, традиционная из представленных на выставке скульптур – бронзовая «Истерическая дуга» (1993): мужское тело выгибается в позе, характерной для болезни, некогда считавшейся женской.

1 Луиз Буржуа. Завладел ли день ночью или ночь завладела днем? 2007. Алюминий, нержавеющая сталь, сталь и диоды. Коллекция Hauser & Wirth и Cheim & Read
Фото: Максимилиан Гойтер © The Easton Foundation

2

3

4

2 Красная комната (Ребенок). 1994. Дерево, стекло, нить, металл и резина. Коллекция Монреальского музея современного искусства. Фото: Максимилиан Гойтер © The Easton Foundation

3 Клетка III (фрагмент). 1991. Окрашенное дерево, окрашенный металл, мрамор, сталь и стекло. Коллекция фонда Glenstone. Фото: Максимилиан Гойтер © The Easton Foundation

4 Клетка VII. 1998. Металл, стекло, ткань, бронза, сталь, дерево, кость, воск и нить. Частная коллекция, предоставлено Hauser & Wirth. Фото: Кристофер Берк © The Easton Foundation

Чем объемнее становится скульптура, тем амбивалентнее мужское и женское. Так, одна из самых знаменитых работ Луиз Буржуа – недвусмысленный и весьма физиологичный латексный фаллос полуметровой длины – называется «Маленькая девочка». Давая своей скульптуре такое название, Луиз Буржуа хотела наделить ее уязвимостью и беззащитностью. Разбухая, обретая объем, все эти «органы без тела» превращаются в нечто вроде миниатюрных ландшафтов, а в переломной работе 1974 года «Разрушение отца» это уже окончательно обретает жанр инсталляции.

Чтобы получить доступ в пространство-убежище, нужно разрушить доминирующую, агрессивную мужскую фигуру. В автобиографической истории Луиз Буржуа отец – фигура враждебная, тиран и мачо, открыто изменявший жене с гувернанткой и не считавший нужным скрывать своего разочарования по поводу того, что Луиз родилась не мальчиком. Собственное творчество Луиз Буржуа описывала как своего рода самотерапию и рассказывала, что начала заниматься искусством, потому что оно отгораживало ее от тяжелых обеденных разговоров, когда отец рассуждал, какой он добрый и замечательный. Маленькая Луиз брала белый хлеб, смачивала его слюной и лепила фигурку отца. Когда фигурка была готова, она начинала отрезать ее руки и ноги ножом. «Расчлененное» тело отца превращается в первую инсталляцию – пещеру с фаллическими сталактитами.

Но потом «клетки»-убежища Луиз Буржуа становятся все более и более уютными. Мирки, куда может заглянуть (но, к сожалению, не зайти) зритель – с кукольными домиками, истончившимися гобеленами, ветшающими кружевами, пустыми флаконами, тряпичными игрушками и сломанными куклами, – кажутся хорошо знакомыми, в том числе по разнообразным хоррорам и страшным сказкам. Это миры девичьи и старушечьи, детские и женские, миры заговора бабушек и внуков против взрослого, подвластного мужчинам мира. Миры, которые хочется назвать ведьминскими, потому что они ближе к той грани, что отделяет явь от ночных кошмаров, реальность от волшебства, и потому, что их обитательницы и владычицы лучше знают, как справляться с этими кошмарами.

Знаменитые пауки Луиз Буржуа, один из которых на время обосновался перед зданием Гаража в парке Горького – на самом деле не пришельцы из этой страны кошмаров, но стражи, оберегающие нас от вторжения с той стороны, или, точнее, стражницы. Паук у Буржуа – символ матери (мать художницы занималась реставрацией шпалер, и поэтому ее инкарнацией стала Арахна – ткачиха, обращенная в паука разгневанной Афиной). И паук этот, а точнее, паучиха – не скульптура, а инсталляция, пространство, в которое можно войти, почувствовав себя в безопасности среди восьми бронзовых ног и заодно рассмотрев спрятанные в брюшке гигантского существа яйца, из которых однажды вылупится новая когорта защитников.

———————————————————

«Луиз Буржуа. Структуры бытия: клетки». 25 сентября 2015 – 7 февраля 2016 года. МСИ «Гараж»

1

1

1 Аниш Капур. Мое тело – твое тело. 1993. Стеклопластик, пигмент. Фото: Дейв Морган
©Anish Kapoor, 2015

Еврейский музей и центр толерантности при поддержке Lisson Gallery (Лондон) в рамках 6-й Московской биеннале современного искусства представил первую в России персональную выставку Аниша Капура. Один из самых влиятельных художников, он изменил представление о современной скульптуре и способах ее репрезентации. Капур родился в Бомбее, с 1970-х живет и работает в Лондоне. В 1990 году скульптор представлял Великобританию на Венецианской биеннале, где был отмечен премией «Premio Duemila», а через год премией Тернера. В 2009 году Аниш Капур стал первым из ныне живущих художников, чья выставка прошла в лондонской Королевской академии художеств.

Аниш Капур — объект толерантности

В программе выставки состоялась встреча со зрителями директора Государственной Третьяковской галереи Зельфиры Трегуловой и главного куратора Королевской академии художеств Великобритании сэра Нормана Розенталя (public talk «Аниш Капур – объект толерантности»).

Аниш Капур. «Моя алая родина». 22 сентября 2015 – 17 января 2016 года. Еврейский музей и центр толерантности

Норман Розенталь

Выставка «Моя алая родина» названа по одной из представленных на ней работ. Красный цвет очень значим для художника, как и зеркала, отражающие пространство экспозиции. Они создают образы пустоты и бесконечности. Русский авангард тоже работал с этими темами. В этом смысле можно говорить о международном языке современного искусства, поскольку его язык универсален, хотя национальные темы и стили по-прежнему играют определенную роль. Так, Русский музей был создан в девятнадцатом столетии в эпоху национализма, тогда национализм имел более положительные коннотации, чем сегодня, но как с этими темами работать искусству в двадцать первом веке?

Зельфира Трегулова

Это интересный вопрос. Мы действительно живем в глобалистском мире, искусство разных стран сообщает людям одно и то же, оно является глобальным посланием, но в разных контекстах возникают дополнительные значения, как, например, в зеркальных работах Аниша Капура или его саморазвивающихся скульптурах, таких как «Моя алая Родина».

Основатель Третьяковской галереи видел свою цель в создании музея национального искусства, которое стало бы воплощением национальной культуры и служило народу, нации. Эту идею он понял и сформулировал еще до того, как она была осознана государством. Считается, что Третьякова вдохновила Национальная галерея в Лондоне, где он неоднократно бывал.

Достоевский на открытии памятника Пушкину в Москве говорил о специфике русского гения, который абсорбирует все, что есть интересного в мире, и создает нечто совершенно иное. Мне кажется, искусство сегодня должно быть национальным, потому что мы все продолжаем жить в своих национальных государствах. Все мы – продукты нашего времени, нашей страны, однако нам необходимо понимать не только то, что сегодня представляет собой Россия или Турция, но и весь мир. С моей точки зрения, должно быть сочетание этих вещей, я за искусство, которое обращается ко всему миру, а не ограничено рамками избранной аудитории или узким мышлением.

НР Проблема национализма сложна и многогранна. По происхождению Аниш Капур индийский еврей, в Англию он приехал в конце шестидесятых годов в возрасте двадцати одного года. Жил в Канаде, Израиле, всегда очень много путешествовал. Таким образом, он впитал в себя очень разные культуры, в этом ему повезло. Я мечтаю о мире, где люди смогли бы перемещаться туда, куда им захочется, возможно, тогда множество проблем просто бы исчезло. Понимаю, что этого не случится, по крайней мере при нашей жизни. Но мы живем в эпоху неизбежной миграции, и в связи с этим возникают огромные проблемы. Мне кажется, что Аниш Капур в своих произведениях постоянно к ним обращается. Конечно, он не дает никаких ответов, потому что искусство призвано задавать вопросы, а не отвечать на них. Но эти вопросы обращены к каждому человеку.

Мне представляется, что национализм в чистом виде должен остаться в определенном контексте, как Третьяковская галерея, как Лондонская национальная галерея, но отойти от ортодоксального национализма, конечно, придется. Думаю, есть большое различие между национальной критичностью и национализмом. Очень важно сочетание универсального и национальной идентичности, которая выражается посредством национального искусства.

ЗТ Перед открытием выставки в Москве Аниш Капур посетил Третьяковскую галерею, у него было только полчаса, и он хотел посмотреть средневековые русские иконы, то, что невозможно увидеть больше нигде в мире.

Я всегда считала, что Капур – индус, который приехал в Лондон и стал британским художником. Но когда я смотрю его работы, для меня совершенно не важно, индус он или еврей, британец или турок. Редко встречается художник такого масштаба, как Аниш Капур. Я сама – пример сочетания десяти разных кровей. Национализм – очень опасная вещь, он никак не связан с искусством. И это подтверждает то, что случилось во Франции с работой Аниша Капура «Грязный угол». Не думаю, что вандалы исходили из того, что их чувства, взгляды, понимание мира были как-то травмированы этой работой. Так же как и события в Манеже, когда искусство использовалось для выражения очень опасной тенденции современной политики, но не искусство стало причиной проявления вандализма. Произошедшее в Париже и Москве показывает, что искусство в опасности. Эти произведения передают очень сильные идеи, и они никак не связаны ни с порнографией, ни с чем-то близким к ней. Ужасно, что сегодня искусство используется экстремистами, и абсолютно все может стать объектом нападения.

НР Например, нынешняя ситуация в Сирии. Но это происходило и в середине шестнадцатого века, и в Германии и России в тридцатые годы. Всегда были вещи, которые выталкивали, изгоняли, подвергали цензуре. Настоящее искусство всегда обращено к универсальным категориям и трансцендентальным вопросам.

Реплика из зала. Конечно, у искусства много целей, но есть и социальная функция – создавать идентичность. Именно поэтому в девятнадцатом веке, когда страны конструировали свои идентичности, было важно стимулировать национальное искусство. Может быть, эти идеи сегодня несколько старомодны, но многие по-прежнему придерживаются именно такого понимания. Думаю, это актуально как в России, так и в Китае, Индии или на Ближнем Востоке. Когда Аниш Капур был здесь, я задал ему вопрос об инциденте в Версале, и он ответил, что не знает, почему люди это делают. Я спросил: может, потому, что люди видят идеологический аспект искусства, которого может и не быть в конкретной работе. Аниш говорит на языке тонкого взаимодействия между формой и пространством, его язык не политический, не идеологический. Но мне кажется, мы не можем изъять искусство из политического контекста. И его работа, находящаяся в центре Версаля, имеет политический аспект, отражает ситуацию в Европе и ближневосточный конфликт. Она стала символом раздражения, которое ищет выход и готово обрушиться на любые проявления инакомыслия.

НР Да, большие произведения искусства чаще всего связаны с политикой. И Версаль политически окрашен, и работа Капура оказалась политически окрашена. Некоторых оскорбило то, что брошен вызов классическому Версалю, для них

1 Аниш Капур. Убежище. 2007. Стеклопластик, краска. Фото: Дейв Морган ©Anish Kapoor, 2015

2 S-Curve. 2006. Сталь. Фото: Джошуа Вайт ©Anish Kapoor, 2015

3 Моя красная Родина. 2003. Воск и масляная краска, сталь, мотор. Фото: Ник Тенвинтенхорн

Фото предоставлены Еврейским музеем и Центром толерантности

это священное место французской мифологии. Необходимо понимать, что и выставка, и работа Капура, представленная в Версале, призваны не нести радость и гармонию, а скорее помогать ставить вопросы самим себе. Представьте эту работу на Красной площади. Наверное, она изменила бы восприятие привычного пространства, а это одна из основных задач искусства – изменение восприятия. Искусство необходимо для того, чтобы люди освобождались от стереотипов. Для меня искусство – это наука свободы.

Реплика из зала. Толлерантность – это еще и административная проблема. Ведь представлять новое слово в искусстве в институциях с уже сложившимися традициями тоже трудно.

НР Как профессионалу мне очень повезло организовать в залах Королевской академии две-три выставки, изменившие сложившиеся иерархии в искусстве. Самой важной для меня стала выставка «Новый дух живописи», куда впервые приехали немецкие художники, до этого показывавшие свои работы только в немецкоязычных странах. На ней также было продемонстрировано, что поздний Пикассо достаточно значим, потому что до того момента в мире считалось, что если бы Пикассо умер в пятидесятом году, то он был бы великим художником, а более поздние работы дискредитируют его. Такого же мнения придерживались двое моих коллег, курировавших со мной эту выставку. Особенно важно, что это происходило в Королевской академии. Если бы речь

шла о галерее Тейт, это была бы одна из многих выставок.

ЗТ Сегодня после ряда выставок великих художников, наших современников в Королевской академии уже сложно представить, насколько они были радикальны. В две тысячи девятом году, когда в Королевской академии шла ретроспектива Аниша Капура, во дворе была представлена наиболее привычная для меня и моих российских коллег скульптура из стекла и зеркал. А вот залитое красной смесью вазелина и воска пространство галереи вызывало удивление. Казалось, что это только портит стены и двери прекрасной Королевской академии. Как это можно было допустить?

НР Королевская академия – это академия художников, они ее создали, и свою роль академия воспринимает очень серьезно. Когда кто-то из семидесяти академиков умирает или доходит до определенного возраста, выбирают нового. Интересно, что, когда я работал над «Новым духом живописи», именно прогрессивные художники и искусствоведы, а вовсе не консервативные были против выставки, считая, что я предаю иерархию британского искусства, и даже пытались не допустить некоторые работы на выставку. Меня обвиняли в коррупции, в сговоре с арт-дилерами. Мне кажется, единственное, что может сделать администратор музея для будущего искусства, это дать возможность будущему случиться, а большинство музеев слишком перестраховываются. Они исходят не из того, что происходит в культуре. Делать что-то необходимо сердцем и душой, я искренне верю, что нужно быть безумцем, чтобы идти впереди искусства. Мой герой – Дягилев. Его основная заслуга в том, что он помог музыкантам и художникам создать новое искусство сцены. Наша свобода зависит прежде всего от нас самих. В этом меня убедили члены Королевской академии, поддержавшие мои проекты.

ЗТ Сейчас стало своего рода брендом Королевской академии делать большие выставки культовых фигур современного искусства. Но, конечно же, существует огромная разница между Лондоном восьмидесятых и девяностых годов и современной Москвой. Наш музей во многих вопросах, и прежде всего финансирования, зависит от государства, и это означает ежедневный контроль. Но, думаю, что последние назначения директоров музеев говорят о необходимости перемен, сейчас разрабатываются проекты развития, чтобы наши музеи стали в ряду лучших в мире.

Полагаю, что такие музеи, как Королевская академия или Третьяковская галерея, не могут делать выставки начинающих художников. Статус требует выставок крупных, серьезных авторов. Мы хотим пригласить современных художников, чтобы они создавали проекты специально для Третьяковской галереи, связанные с нашей классической и современной коллекциями. Мне было бы очень приятно если бы мы могли представлять у нас работы таких художников, как Аниш Капур.

НР Музей должен быть в том числе и посредником между современным российским искусством и миром.

ЗТ Я согласна с тем, что российское искусство недооценено и что немногие наши современные художники известны на международном уровне. Биеннале не очень помогают. Грустно, когда приезжаешь на «Арт-Базель» и не видишь ни одной российской галереи. Но современное российское искусство есть, и оно очень высокого уровня. Хочу обратиться к недавней выставке Владислава Мамышева-Монро в Московском музее современного искусства. Я очень хорошо его знала. Мне кажется, мы потеряли одного из величайших художников.

НР Россия – удивительная страна, для меня огромная честь представлять в Москве произведения Аниша Капура, и, конечно, хотелось бы показать его творчество здесь в большем объеме.

———————————————————

2, 3

1 Дмитрий Гельфанд, Эвелина Домнич. Камера Люсида: звукохимическая обсерватория. 2003–2008. Инсталляция. Стеклянная сфера диаметром 60 см, электрическое оборудование

Мир дан нам в ощущениях

Выставка «Диалоги света и звука» состоялась этой осенью в ГЦСИ в контексте фестиваля «Видеть звук» — участника специальной программы 6-й Московской биеннале современного искусства. Соорганизаторами фестиваля выступили нидерландский фестиваль современной культуры «Todays Art» и объединение «Выставочные залы Москвы». Его тема — восприятие света и звука нашими органами

чувств. Художников всегда интересовала природа этих явлений, но лишь в последнее время появились интерактивные выставки, благодаря которым возникла возможность тестирования световых и звуковых эффектов, их совместного воздействия.

Нидерландские художники Эвелина Домнич и Дмитрий Гельфанд изучают физику и метафизику, геометрию, философию и космологию. Их работа «Камера Люсида» включает сложный и загадочный процесс сонолюминесценции – трансформации звука в свет. Позволяя нам стать свидетелями столь редкого явления, они также предлагают философское размышление о беспредметной природе искусства. Художники, как и ученые, постоянно ищут способы представить невидимое. Их работа – доказательство того, что в современном мире любое рассуждение о таких философских категориях, как звук, время, пространство, бытие или человеческое сознание, может существовать только на междисциплинарной основе искусства, философии, психологии, технологии и точных наук. Об этом с художниками побеседовала искусствовед Анна Дорофеева.

Анна Дорофеева

Чем вызван ваш интерес к превращению звука в свет и как воссоздавалось в работе «Камера Люсида» явление звуколюминесценции?

Дмитрий Гельфанд

Прежде всего хотелось увидеть морфологию звука в трех измерениях пространства или даже в четырех, если считать, что время и есть измерение пространства. Хотя это все-таки упрощение самого сложного вопроса, что есть время. Наши опыты над «Камерой Люсида» позволили проникнуть в микровремя, где вспышка света длится гораздо меньше одной миллиардной секунды, хотя повторяется примерно сорок тысяч раз в секунду. И потому мы воспринимаем свет как постоянную эмиссию. Рождением концепции «Камеры Люсиды» стало желание увидеть с максимальным объемом звуковые явления. Существует много исследований звукового поведения в двух измерениях, но уже с подросткового возраста меня интересовала звуковая физика и возможность освободить звук от подобного рода ограничений, увидеть его раскрепощенным именно в тех воздушных условиях, которые в какой-то мере можно услышать, но визуализировать эту сложнейшую морфологию не удается.

Эвелина Домнич

Нас интересует космогоническая и космологическая перспективы не просто творчества. Ведь можно соотносить себя с точкой пространства, где ты находишься, а можно с космической, планетарной системой. Звук – универсальный феномен, каждое явление оставляет после себя звуковые волны, шлейфы, которые в пространстве непрерывно распространяются. Желание увидеть эту морфологию, то, как ведет себя звук, двигало нами при задумке «Камеры Люсиды».

АД Как вы двигались к осуществлению этой идеи?

ЭД Два года мы занимались исследованием, каким образом можно сделать звук воспринимаемым в спектре человеческих органов чувств. Мы воспринимаем его акустически и в какой-то мере тактильно, но все-таки это большой вопрос – как именно. Хотелось освободиться от двухмерной плоскости и работать в трех измерениях. И вот после двух лет поисков мы узнали о звуколюминесценции, потом искали ученых, которые взялись бы за эту задачу. Все они в один голос говорили, что это невозможно сделать в масштабе человеческого зрения, потому что вспышки света слишком непродолжительны и очень тусклы. Но тем не менее нам посчастливилось встретить Вернера Лаутерборна (Werner Lauterborn), выдающего немецкого физика с очень интересной судьбой. После войны в возрасте двух лет он остался бездомным в Калининграде, прошел суровую школу выживания, пока Красный Крест не воссоединил его с семьей. Он первым сфотографировал фотоны света в полете, изобрел камеру, которая снимала со скоростью два с половиной миллиона кадров в секунду. Это именно те скорости, которые необходимы, чтобы сфотографировать звуколюминесцентный схлопывающийся пузырек на протяжении десяти кадров. Мы разбиваем время на такие тонкие промежутки времени. Вернер Лаутерборн – первый ученый, сказавший, что это возможно. Его огромный авторитет повлиял на исследователей в Японии, где мы в то время проходили арт-резидентуру, и они взялись нам помогать. Так была сделана первая версия нашей работы. У вас мы будем показывать шестую версию «Камеры Люсиды», которую постоянно совершенствовали.

АД Расскажите, что же происходит внутри сферы?

ЭД Диаметр сферы шестьдесят сантиметров, три встроенных ультразвуковых динамика излучают ультразвук, который проходит через воду и схлопывает естественные пузырьки газа. В момент схлопывания происходят вспышки света в ультрафиолетовом и видимом спектре, причем в определенных точках звуковой волны. Пузырьки выстраиваются по конфигурации звуковых волн, то есть мы видим не в целом звуковую волну, а ее движение. И если сделать фотографию с длинной экспозицией, то можно увидеть звуковые поля. Наш мозг складывает все эти отдельные промежутки времени в целостную картину.

ДГ Как и любая вибрация, даже самый элементарный бросок предмета в воду, рябь – тоже процесс, и если бы мы это снимали с определенной периодичностью со вспышками света, нам удалось бы увидеть узоры во времени. Но это отдельная тема, которая касается других работ, где в разных экспериментах мы пытаемся расширить также временную перцепцию, разрешение восприятия времени человеком.

АД Правильно ли я понимаю, что именно энергия трансформируется в свет?

ЭД В «Камере Люсида» рождение энергии происходит в какой-то степени из пустоты. Энергия вакуума или энергия пустоты – вообще очень занимательная тема в современной физике, потому что чем сильнее мы пытаемся создать вакуум, откачать всю плотность из пространства, тем больше там происходит флуктуаций — рождения частиц из ничего. Из ничего самозарождаются частицы, обладающие энергией и массой. Потом они аннигилируются, и это все происходит в очень коротких временных промежутках.

АД Наблюдение за звуколюминесценцией в вашей работе сравнивают с наблюдением за рождением звезды...

ДГ Такая мысль связана с гипотезой о возможности ядерного синтеза во время звуколюминесценции (ядерный синтез – это дыхание звезд), хотя микроскопические вспышки света в жидкой космической темноте кажутся новорожденными звездами.

АД Можно ли сказать, что вы получили определенные научные выводы?

«Диалоги света и звука». Мультимедийная интерактивная выставка. 9 октября –15 ноября 2015 года. ГЦСИ, Зоологическая, 13

1

1 Дмитрий Гельфанд, Эвелина Домнич. Камера Люсида: звукохимическая обсерватория. 2003–2008. Инсталляция. Стеклянная сфера диаметром 60 см, электрическое оборудование

ДГ Основная задача – исследование психофизики, а не проблем теоретической физики.

ЭД Мы очень гордимся тем, что дали возможность публике наблюдать звуколюминисценцию. Это уникальное явление не имеет пока еще практического применения и редко наблюдается даже учеными, которые знают о нем чаще теоретически. В то же время оно проливает свет на удивительные физические процессы, связанные с трансформацией энергии, звука в свет.

АД То есть вы погрузились в науку из-за искусства?

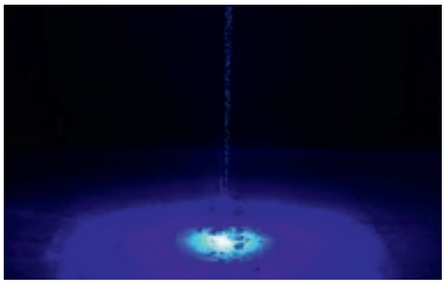
ЭД Мы хотим решать именно эстетические проблемы. Изначально нам хотелось работать с эфемерными материалами...

ДГ Вы можете взять кусок дерева или камня, сделать скульптуру и законсервировать ваше произведение во времени, но на самом деле это иллюзия.

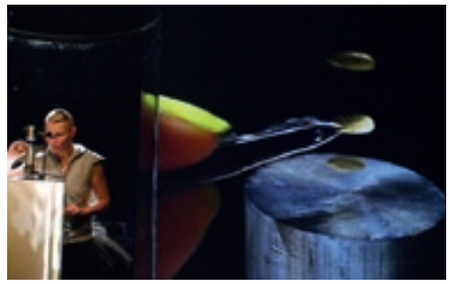
ЭД Реальность учит нас, что все течет, все меняется и что сознание – это нечто флюидное.

ДГ Нечто беспредметное.

ЭД И мы хотим приблизиться к пониманию таких вещей через искусство. Свет, звук, сознание... Как работает коммуникация на уровне природы, как информация передается в космосе? Как



2



3

4

художники мы работаем с человеческими чувствами. Мы хотели настройку органов восприятия соединить со знаниями, которые наработаны наукой. Глубокое погружение в науку нам необходимо, чтобы создавать такие работы. Но наша цель — не популяризация науки, а настройка органов чувств на более утонченное восприятие, и мы используем науку как средство достижения этих целей. Конечно, в процессе общения с учеными выяснилось, что они сверхтворческие личности, и в принципе любой удачный научный эксперимент – это произведение искусства. Оказалось, что с учеными у нас огромное количество общих методов, общих проблем...

ДГ Философских проблем, которые невозможно решить методами современной философии...

АД Какие философские грани открылись вам в процессе работы над «Камерой Люсидой»?

ЭД Физик Стивен Хокинг (Stephen Hawking) утверждает, что философы отстали, потому что не понимают современную квантовую физику. Я изучала философию и согласна с тем, что сегодня вопросы, что такое пространство, время, обсуждаются на гораздо более высоком уровне в современной физике, чем, скажем, в современной философии. Хотя есть очень интересные философы, например, Мануэль де Ланда (Manuel de Landa), который синтезирует знания из разных дисциплин на философском уровне.

В последнее время мы очень увлеклись различными эволюционными теориями и теориями зарождения жизни, познакомились с американским художником Адамом Брауном (Adam Brown). Он работает с микроорганизмами или простейшими химическими соединениями, пытаясь синтезировать жизнь, повторяя и развивая классические эксперименты синтеза аминокислот (эксперимент Миллера — Юри)... Он уже несколько лет растит колонию бактерий, которая питается токсичным для человека сульфидом золота, употребляет серу и выделяет золото как экскременты. Для него это уже не просто произведение искусства, а живой организм, симбиоз, который фактически член его семьи. Он не просто о них заботится, для него эти бактерии дороже, чем золото, которое они производят.

АД А такой фундаментальный вопрос, что такое сознание, как оно работает? Вы этим тоже занимаетесь?

ЭД Когда мы пользуемся языком, то передаем какие-то смыслы и символы, но коммуникация происходит и на беспредметном уровне, как, например, когда свет касается нашего тела, происходит обмен между нами и солнцем. Мы заинтересованы беспредметным в искусстве, поэтому в наших работах нет истории, нет рассказов о вымышленных героях или нашей собственной жизни. Мы пытаемся приоткрыть внесимволические пути получения знания, общения, коммуникации.

ДГ Для нас большие консерваторы — постструктуралисты. Постфрейдовский взгляд на работу сознания – это ограниченные мифы, которые уже устарели, пережеваны, переиграны... Работа сознания настолько многообразна, настолько многослойна... Например, только сейчас создается область квантовой биологии, когда раскрываются различные квантовые процессы в биоматерии.

ЭД Возвращаюсь к философии. В своем академическом прошлом я занималась теориями Эдмунда Гуссерля (Edmund Husserl). Одна из первых его программых статей была переведена на русский и напечатана в России еще до революции – «Философия как строгая наука». Он пытался сделать философию наукой, которая пользуется математически строгим языком. Гуссерль хотел подобные методы найти в философии, но делал это не на основе математического языка, а путем философского анализа, описанием ощущений собственного восприятия. Интроспективное самонаблюдение работы собственного сознания – в принципе очень интересная практика, близкая к искусству. Мы до сих пор какие-то из этих идей рассматриваем и преломляем в эстетическом опыте. Сейчас считается, что есть такое чувство, восприятие с помощью движения, чувство кинестезии, ведь движение, нахождение в пространстве – это сложная работа мозга, которая вычисляется по звуковым отражениям, по работе вестибулярного аппарата. Синтез опыта с сознанием – тема исследований в философии начала двадцатого века. Научная строгость познания, дисциплина интеллекта нужна для саморазвития сознания. Мы через искусство рефлексируем процессы, происходящие в науке. И для нас в науке главное не технология, не практическое использование, а именно процесс рефлексии над тем, что происходит в космосе и в человеческом сознании, а также аспект взаимодействия науки и искусства, науки и философии.

ДГ Мы пытаемся заглянуть в тайны времени и в пространства, в микропространства... Вновь сошлюсь на Гуссерля. Сознание – это тоже своего рода синтезатор времени, которым мы пытаемся структурировать его. Мы представляем время в основном языком пространственной геометрии.

ЭД Выработка таких шкал, линеек помогает нам строить картину мира.

ДГ Невесомость, флюидность знания и в итоге флюидность реальности в целом природы и есть то, что Малевич называл беспредметностью. Этот момент невесомости необходим не только для того, чтобы расширять сознание, но и чтобы задавать фундаментальные вопросы, что такое пространство и что такое время. Мы считаем, что большое будущее именно за невесомыми произведениями искусства.

———————————————————

2 Фотонный ветер. 2013

В Фотонном ветре бриллиантовая пудра в вакуумной камере левирует и направляется лучом лазера, создавая протуберанцевые звездные струи и тающие вихревые облака. Явление фотофореза (светоиндуцированного перемещения вещества) постулируется как один из механизмов формирования планет: космическая пыль, подталкиваемая светом, постепенно уплотняется в семена планет. Одновременно раскрывая замедленное движение рождения планеты и сверхстремительную динамику фотомолекулярных взаимодействий, фотонный ветер значительно расширяет ощущение пространственных и временных измерений.

3 Звуколевитация на Transmediale. Берлин. 2009. Фото: Луис Бустаманте

4 Звуколевитация. 2007
Звуковая волна с частотой 15 кГц отражается от плоской поверхности, создавая стоячую волну, на которой парят листочки золота. Воздух между динамиком и рефлектором кратно делится на чередующиеся области динамического акустического давления и вакуумные карманы. В этих пустотах с более низким давлением жидкости и твердые тела могут «зависать» и вращаться под действием окружащих звуковых полей. Парящие листочки золота модулируют частоту и громкость стоячей волны, которая заставляет их левитировать.

Сцены из оперы «Победа над Солнцем». Постановка Театра Стаса Намина
Фото предоставлены театром

Ирина Решетникова

Стратегии шока и шоу

«Победа над Солнцем». Постановка Театра Стаса Намина при участии Государственного Русского музея. Специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства. 26 сентября 2015 года. Кинотеатр «Ударник»

Пикассо боролся с предметным миром, правда, завяз в его осколках, но и это хорошо, мне уже легче было убрать мусор предметный и выставить бесконечность, не практичность, не целесообразность...

Казимир Малевич

Почему закрытый показ в кинотеатре «Ударник» был назван премьерой, сказать сложно, ибо «Победу над Солнцем» играют в Московском театре музыки и драмы Стаса Намина (режиссура Стаса Намина, Андрея Россинского) еще с 2013 года. Премьерным же выходом этой работы можно считать выставку «Малевич. До и после квадрата» (Государственный Русский музей. Корпус Бенуа. Санкт-Петербург. 5 декабря — февраль 2014 года): *«На выставке демонстрируется видеодокументация постановки оперы в 29 костюмах, воссозданных по эскизам Малевича. Этот проект был осуществлен летом 2013 года в Театре Стаса Намина»* (*Михайлов Вадим.* Победа над солнцем. Без легендарной оперы кубофутуризма не было бы «Черного квадрата». 2013. 5 дек. // The Art Newspaper Russia). *«Явление же миру «Черного квадрата» происходит (почти что буквально) на плазменной панели, где в режиме повторения крутится запись со свежайшей (2013) реконструкцией футуристической оперы "Победа над Солнцем" в постановке Московского театра музыки и драмы Стаса Намина»* (*Рухля Светлана.* Икона от футуристов//Новые известия. 2013. 17 дек.

Задача реконструировать футуристический шедевр, несомненно, сложнейшая, пожалуй, даже вообще невозможная для реализации, тем интересней понять причины скромного успеха, который случился в постановке Театра Стаса Намина...

Однако напомним читателям его предысторию.

«Победа над Солнцем» — футуристический спектакль-опера поэта Алексея Крученых, композитора Михаила Матюшина и художника Казимира Малевича, ставший одной из наиболее провокационных и нестандартных постановок прошлого столетия. В июле 1913 года на даче Михаила Матюшина в финском местечке Уусикиркко соавторы провели «съезд футуристов» — Первый Всероссийский съезд Баячей будущего, на котором и возникла идея создания оперы.

Ее актуальность в 1913 году диктовалась прежде всего контекстом, в котором был реализован этот сумбурный внешне, но рассчитанный, как математическая формула, вызов. Это уже не пощечина символизму, тогда царствовавшему в Европе, а бой «оплоту художественной чахлости», продуманное отрицание моды на красоту вкупе с утопическим содержанием, которые несли в себе идеалы ар-нуво. Если кратко, символизм уповал на красоту и внушал веру в моральный прогресс нового века, о чем говорит творчество ведущих художников того времени, например, идеалы мирискусников или «Русские сезоны» в Париже. Футуристам же эта установка казалась, с одной стороны, смешной, с другой – опасной, потому как мода на стиль словно укачивала сознание публики в красивостях гуманистической утопии.

Этому умонастроению и был брошен вызов.

Он шел по трем осям эстетического протеста: новая речь, новая образность и новое содержание. За слово отвечали поэты Велимир Хлебников и Алексей Крученых. Они продуманно создавали речь, ассоциирующуюся с языковым бредом, вначале частично, а затем и полностью отказавшись от основополагающих элементов естественного языка, заменив их построениями, по аналогии осмысляемыми как языковые. Восприятие подобной зауми по замыслу авторов предполагало не рациональное, а эмоционально-интуитивное начало. Так футуристы демонстрировали идею, что новое время заговорит на языке, понять который неподготовленный обыватель не сможет. Эту идею и поддержал Казимир Малевич, решивший создать человека будущего по лекалам «безумной» речи своих коллег. Формой своего радикального решения Малевич выбрал деформацию тела, нарисовав серию великих эскизов этого, если можно так выразиться, телесного умопомрачения. Фигуры («Будетлянские силачи», «Некий злонамеренный», «Новые») воплощали итог его анализа и ломки оптики. Эти гротескные формы были из картона и подсобного материала, *«актеры благодаря проволоко-картонным костюмам двигались как машины»* (*Ziegler R.* Briefe von A.E. Krucenyx an A.G. Ostrovskij. S. 9). Заметим, что деформация вовсе не означала осуждения жутковатых перверсий, наоборот, как раз в этих искажениях был дан оптимистический заряд футуризма: человек эпохи Рафаэля уродлив, а вот человек как технический монстр, как механизм красив, и ему будет законно принадлежать будущее (культ голливудских терминаторов и успехи «Матрицы» доказали верность этой интенции).

Искусство начала века было охвачено творческим энтузиазмом такого рода положительных искажений, вспомним хотя бы волшебные работы итальянского маэстро перверсий Умберто Боччиони.

Русский футуризм пошел дальше и был лишен налета такого вот эстетизма и красивости, которым отчасти грешил итальянский футуризм.

Музыка Михаила Матюшина (в том числе «скрежет», извлекаемый из расстроенного рояля, звучащие рожки, грохот пушек, шум работающего мотора и прочие звуковые эффекты) поддержала пафос исковерканной плоти и, хотя от первоисточника остались лишь фрагменты, отрывочность-незавершенность вполне идентична с общим замыслом задуманного шока.

Труднее пришлось с содержанием, здесь возникли проблемы.

Спросим себя: каким должен быть сюжет футуристической оперы, которая в максимальном искажении речи и установке музыки на шум и технический фон, механистичность изначально отказалась от содержания как скрепы человеческого смысла? Раз отрицается прежний человек и все его интенции, обнаружить футуристический смысл в новизне нового человека – задача абсурдная, ведь мы, утверждали Хлебников и Крученых, воспеваем бессмыслицу...

Как вспоминал Бенедикт Лившиц («Полутораглазый стрелец», гл. 6 «Зима тринадцатого года»), *«новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму <...> щупальцы прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом,*

сообщали ему жизнь.<...> Фигуры кромсались лезвиями фар, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежавшими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве». Художник, базируясь на оперном либретто, пожалуй, пошел на определенный компромисс, решив в «Победе над Солнцем» продемонстрировать природу новой реальности, как всего лишь затмение ложного прежнего классического круглого жизнеутверждающего солнца. Не будет прежней природы, внушал художник своими эскизами, на смену солнцу придет квадрат. Черный... Квадрат понимался Малевичем как оппозиция двум матрицам царившего символизма: кресту и кругу.

Здесь можно заметить перекличку установки художника с трактатом Л.К. де Сен-Мартена «О заблуждении и истине, или Воззвание человеческого рода ко всеобщему началу», изданном в России в 1785 году, речь о разделе «О превосходстве квадрата»: *«Все, что не принадлежит квадрату, есть временное и гибнущее. <...> знание квадрата может дать сведения о разрушении темных существ, временах года, прогрессии человеческой, сторонах света, мироустройстве и будущем»*.

Так в общих чертах обнаруживалась концепция оперы, впервые показанной третьего и пятого декабря 1913 года в петербургском театре «Луна-парк».

Что ж, спектакли, рассчитанные на скандал, на художническую провокацию, нашли благодатный отклик у публики и отрицательную реакцию в газетах «День», «Новое время», «Колокол», «Русское слово», «Речь», «Свет», в журналах «Театр и искусство» и «Театр и жизнь». *«Читал пролог А.Е. Крученых на фоне занавеса, сделанного из обыкновенной простыни, с намалеванными на ней «портретами» самого Крученых, Малевича и Матюшина. <...> ...занавес после пролога был не сдернут, а разорван пополам. Дальше пошла, с позволения сказать, “опера”. ...В конце концов это становилось скучным, и на помощь выдыхавшимся футуристам пришла сама публика. Почти после каждой реплики в публике раздавалось какое-нибудь остроумное словечко, и скоро в театре сделалось вместо одного два представления: одно — на сцене, другое в публике. Редкую “музыку” заменял свист, кстати сказать, очень гармонировавший с сумасшедшими декорациями и тем бредом, который раздавался со сцены»*. Когда же публика в конце спектакля принялась вызывать автора, хозяин Театра миниатюр на Троицкой Александр Фокин, присоединившись к возмущенным воплям, закричал из ложи: «Его увезли в сумасшедший дом!»

Итак, образ того спектакля, который до сих пор остается наиболее мощным футуристическим зрелищем XX века, являет собой гимн машине и машинному человеку, способному превратить солнце в сияющий квадрат и вообще отменить реальность как рухлядь, у которой исчерпался смысл.

Эту торжественно-мрачную установку гениев шока, постановщик сценической версии (о реконструкции далее) С. Намин понял, судя по его словам из интервью, как некую предтечу террора и зла, который накроет Россию и Европу своей властью: *«Солнце, которое Малевич представляет черным квадратом, в оригинальной постановке побеждает реальное солнце, но, судя по тексту Хлебникова и Крученых, почти однозначно речь идет не о философском мировоззрении супрематизма, а о каком-то социальном перевороте, о каких-то грядущих трагических изменениях в жизни России, где все встает с ног на голову и действительно реальное солнце превращается в черный квадрат, накрывающий страну. Думаю, авторы сделали черный квадрат символом наступающей советской эпохи, которая черным покрывалом закрывает Россию, лишая ее солнечного света»*. (*Намин С.* Солнце в виде черного квадрата / Сайт ruspioner.ru 2015. 26 сент.)

Малевич в подобном ракурсе стал почти невольным провидцем уже в 1910-х того антигуманного выхлопа истории... Увы, эта интерпретация совершенно не соответствует идеям художника и его сотоварищей, если говорить о правах оперной реконструкции. Если бы режиссер заявил о своем прочтении «Победы над Солнцем», можно было говорить только о недостатках и минусах конкретной работы, но перед нами заявка на реконструкцию, почти аутентичность, а это существенно отличается от театральной трактовки того или иного произведения.

Сцены из оперы «Победа над Солнцем». Постановка Театра Стаса Намина. Фото предоставлены театром

В чем же главная неточность посыла?

Стас Намин ставит оперу как шоу, то есть привносит в философию шока момент занимательности. Однако нелепо смотрится любая попытка станцевать, спеть или как-то выразительно изобразить голосом и руками в духе варьете это мрачное поношение человечества и мироздания. Иллюстрировать то, что принципиально восстает против иллюстрации, странно. Пластическое решение (хореограф-постановщик Екатерина Горячева) пританцовывающей оперы смотрится водевильно. Антиутопия становится комиксом. Костюмы придуманы Малевичем для того, чтобы человек обживал свое новое измерение, жил в теле, как в скафандре. Это новое страшное чувство телесности проходит апокалиптическое перерождение, метаморфозы. Так художник плечи в «одежде» будетлянских силачей сделал на уровне рта, головы в виде шлема из картона, оттого силачи и получились огромными.

Реконструкция предполагает честность работы с первоисточником. Проигрышная пластика увиденного зрелища есть итог трудного понимания природы и сути футуристического тела. Музыкально-голосовая погрешность (музыка Михаила Матюшина в интерпретации Александра Слизунова) идет от искаженных задач для актеров, обязанных в постановке С. Намина почему-то выговаривать нечто внятное и психологически осмысливать общение внутри речевого потока, который у футуристов строится на алогизме. Каждый актер изображает руками и голосом нечто такое, что за гранью оперы А. Крученых, не рассчитанной на шоу. Чего стоит только «вампирное» появление косматых дам, чуть ли не кусающих друг друга с аппетитом каннибалов.

Вспоминается спектакль Анатолия Васильева «Моцарт и Сальери», где режиссер показал новое звучание маленькой трагедии, когда каждый звук был преображен мощным эстетическим нажимом интерпретации, каждая согласная и гласная в слове в муках рождались на наших глазах. Эти же роды речи и лепка буквозвуков были задачей у Велимира Хлебникова и Алексея Крученых... Такой же была партитура света, задуманная Малевичем; реальность черного светопреставления, судя по всему, рождалась из направленных лучей прожекторов, никакой цветомузыки для танцевальной площадки не предполагалось. Речь в футуристической опере шла о Сотворении мира, не больше и не меньше, о создании бесконечности вне предмета, об убирании предметного мусора (см. эпиграф)... Впрочем, о чем тут говорить? С точки зрения идеалов 1913 года шоу С. Намина работает именно с трэшем.

———————————————————

Сергей Ковалевский

Музейная биеннале Красноярска

На церемонии открытия XI Красноярской музейной биеннале звучали слова из футуристической оперы «Победа над Солнцем», а революционный лозунг «И мы перевернем Россию!» из экспозиции бывшего музея Ленина стал частью тотальной инсталляции. Организаторы биеннале уже 20 лет развивают уникальный формат показа современного искусства в музейном контексте, но только в этом году решились разобрать скульптурную композицию «Старая Россия» — центральную часть ленинского мемориала и включить ее фрагменты в биеннальную экспозицию. Персонажи «Старой России» вступили в неожиданные диалоги с произведениями современных художников Александра Шишкина-Хокусая, Ольги и Александра Флоренских, EVOLa и других. «Практики соприкасания» – тема не только основной экспозиции биеннале этого года, она раскрывается и в специальных проектах, и в событиях разнообразной междисциплинарной программы, в которую вошли театральные постановки и премьера фильма режиссера Александра Миндадзе «Милый Ганс, дорогой Петр». Открылась биеннале музыкальным представлением для двух хоров и перкуссионистов (композитор Владимир Раннев). Произведение «Отделение связи» исполнялось перед зданием музея на обоих берегах Енисея. Идеальным местом для восприятия этого музыкального перформанса, наверное, могла бы стать середина реки, но и с берега было слышно, как звуки соединяются над водой, и это производило сильное впечатление.

О двадцатилетней истории биеннале и ее перспективах мы попросили рассказать ее куратора Сергея Ковалевского.

2 Александр Шишкин-Хокусай. Очередь. Инсталляция

1 Вид экспозиции Леонида Тишкова «Взгляни на дом свой». Специальный проект Красноярской музейной биеннале

XI Красноярская музейная биеннале «Практики соприкасания». 30 сентября – 30 ноября 2015 года

Символично, что в 1993 году биеннале предшествовал Всероссийский фестиваль современного искусства, придуманный и реализованный командой молодых искусствоведов под руководством Леонида Бажанова, работавших тогда в Министерстве культуры РФ. Первым городом этого передвижного проекта стал Красноярск. В то же время рождалась новая концепция красноярского музея, в разработке которой принимали участие передовые музеологи Михаил Гнедовский, Николай Никишин, Владимир Дукельский. Они предложили вариант конверсии музея Ленина в Культурно-исторический центр (КИЦ), превращение идеологического бункера в площадку искусства, открытую коммуникациям с городом и миром. И первым проектом в реализации этой идеи стал фестиваль «Новые территории искусства». Тогда, в КИЦ была развернута большая экспозиция произведений ныне весьма известных художников, в том числе Ильи Кабакова... Именно на этом фестивале молодая группа архитекторов и художников «Арт-бля» создала один из первых паблик-арт-объектов в России. Их «Сфинкс» стал сенсацией для города и вошел в историю современного российского искусства. (В том же году параллельно создавались первые паблик-арт-объекты на фестивале «АртКлязьма».)

С этого момента начал развиваться сюжет очень увлекательной истории. Через два года РОСИЗО передало часть работ с той выставки в КИЦ в музейные фонды, так формировалась наша коллекция современного искусства. В нее вошли произведения Валерия Кошлякова, Юрия Аввакумова, Александра Бродского, Леонида Тишкова и других авторов, которые теперь регулярно показываются в разных контекстах.

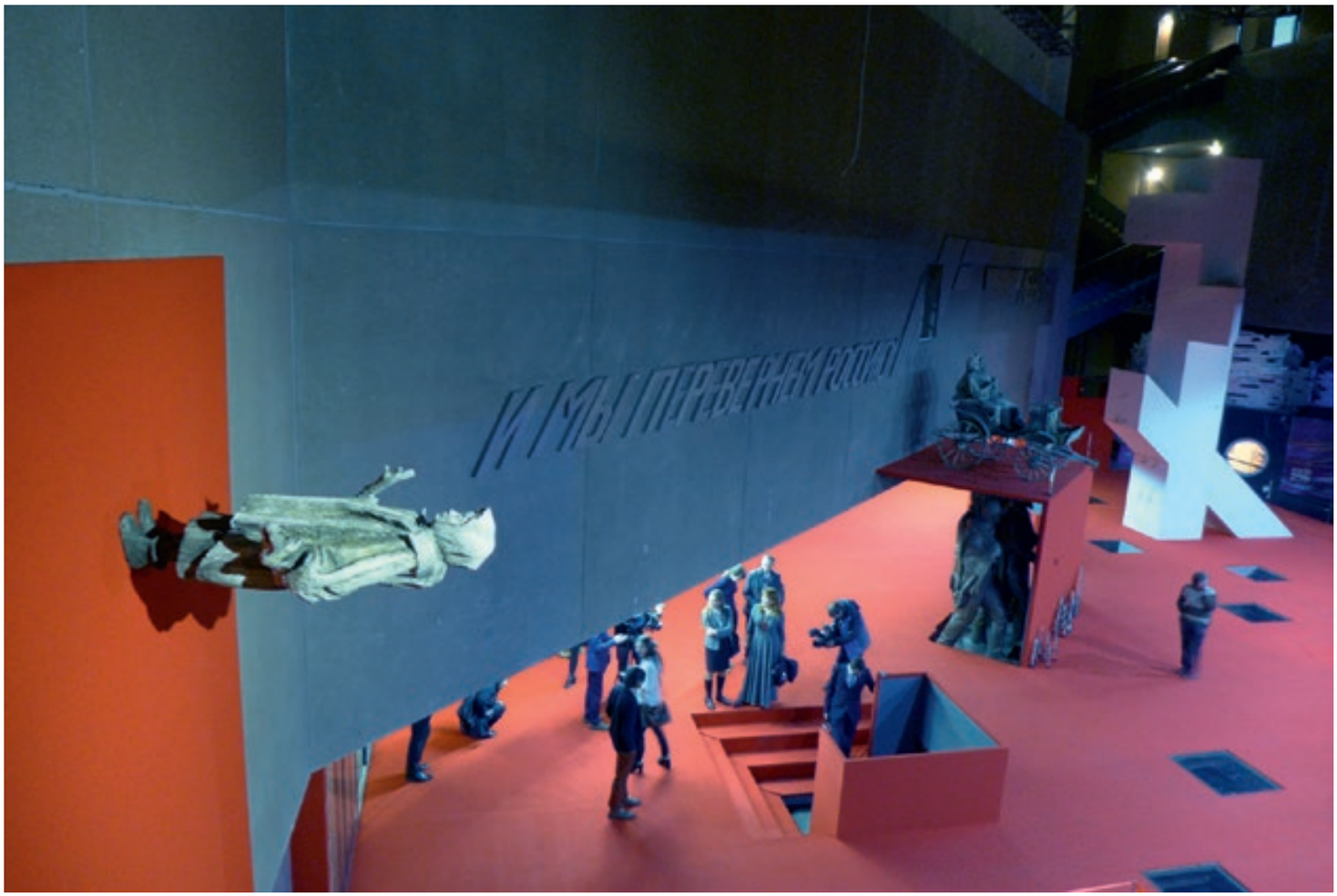
Мы продолжали думать над форматом музея открытого типа. В 1995 году мы оказались на уникальном «философском» теплоходе, где собралась элита российского культурно-политического менеджмента и зарубежные эксперты. В кулуарах при обсуждении программного события для красноярского музея, в котором участвовали Михаил Шубский и Ана Глинская, московские музеологи и представители Амстердамского летнего университета, возникло словосочетание «музейная биеннале». За считанные месяцы мы установили контакты с сибирскими музеями, и в декабре 1995 года состоялась первая Красноярская музейная биеннале, ставшая форумом общения не только для специалистов музейного дела, но и для художников. Даже из малых музеев удаленных регионов в Красноярск приехали музейщики с небольшими экспозициями и заполнили пространство самыми разными способами. Благодаря энергетике людей и их потребности в коммуникации биеннале до 2001 года проводилась, сохраняя преимущественно музейно-экспозиционный формат. При этом художники неизменно присутствовали – то как экспозиционеры, то с параллельными арт-проектами. Приветствовались авторы, работающие на стыке современного искусства и музейного дизайна. Это была довольно пестрая, разножанровая история, но главной темой оставалась музейная инновация. В 1998 году в Страсбурге наша работа получила международное признание в рамках конкурса «Лучший европейский музей года». Мы стали первым (и до сих пор единственным) российским музеем, удостоенным Музейного приза Совета Европы.

В 2000-х годах пришло понимание, что акцент нужно делать на художниках, а музеи интегрировать в арт- или дизайн-альянсы.

Темы первых биеннале были связаны с проблематикой творческой интерпретации опыта времени, актуализации наследия. Биеннале 2001 года своим названием «Искусство памяти» выразила эту стержневую идею, сочетающую художественность и историческую рефлексию (кроме того, «Ars memorativa» – таинственная идиома, идущая от эзотериков Средних веков). А в определении «музейная биеннале» уже заложен парадокс, сталкивающий форматы современного искусства и традиционного музея.

Наряду с «меморативной» концептуальной линией в проекте начала развиваться тема пространства: «Чертеж Сибири» (2007), «Даль» (2009), «Во глубине» (2011), «Любовь пространства» (2013).

Существенной чертой 2007 года стала работа художников с региональными музеями, они выезжали в деревни и маленькие



1

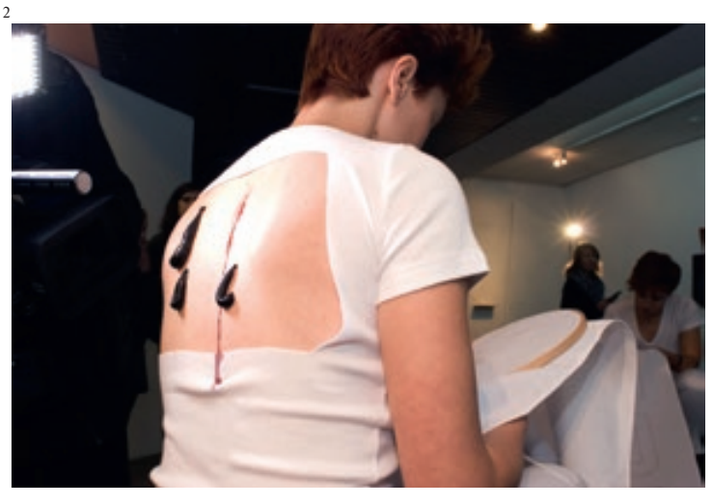
города Красноярского края, где собирали материал для инсталляций. Так, Богдан Мамонов отправился в деревню на юге края. Юрий Аввакумов с Аленой Кирцовой впечатлялись Северной Игаркой, Борис Марковников погрузился в село Партизанское, Андрей Красулин «вступил в реку памяти», проплыв по Енисею... Эта биеннальная история кураторски структурировалась вокруг метафизической «карты Сибири». Художник взаимодействовал с местом, с его историями и коллекциями, краеведческими институтами, документировал этот процесс, переводил на язык художественных образов.

Биеннале 2015 года приоткрыла новое – социальное измерение проекта. Вместе с тем в «Практиках соприкасания» продолжает использоваться уже наработанный опыт пространственности, телесности, памяти. Тема чувственных форм общения предполагает широкий охват смыслов, в том числе экзистенциального и исторического порядка. Например, ровно 1000 лет назад убили киевских князей Бориса и Глеба, они стали первыми канонизированными святыми Руси. Их подвиг самоотречения привил культуре России и Украины особый ген. Это общая наша традиция, наши общие святые. Но сегодня, в момент разделения стран, совместное памятование оказывается крайне проблематичным. К тому же у современного искусства непростые отношения с религией. Тем не менее этот вызов, идущий из глубин истории и современных реалий, восприняли две молодые художницы: Мила Долман из Москвы и Маша Куликовская из Киева. В тонком, деликатном и молчаливом перформансе «Терпение» они задействовали собственную кровь и физические возможности и затронули душевные струны зрителей.

Выйдя на новый тематический уровень, 11-я биеннале совершила очередной разворот к своим музейным основам. Благодаря ресурсам музейного здания и новому взгляду на них возникла идея «музейных кабинетов». В результате появилась многослойная биеннальная экспозиция, в которой выставочная анфилада авторских художественных проектов сопровождается инфраструктурой музейных – пространственных и коллекционных – историй. Кабинеты разные по пространству и назначению. Так, Красная платформа получила подпольное измерение, открытое для музейных диггеров. Среди кабинетов есть узкая галерея с духами писателей. Есть Шаманский кабинет и Кабинет труда... Планировочное расположение кабинетов концептуально разработано; они создают акценты в промежутках между выставочными зонами либо составляют «изнаночную сторону» экспозиции.

В развитие принципа привычной музейности мы разобрали (на время) большую диораму «Старая Россия». Более десятка ее персонажей в рост человека «разбрелись» по всем уровням музея, коллегируясь с пространством экспозиции, современными

2



1 Сергей Ковалевский. Поверхность соприкасания. Инсталляция

2 Мила Долман, Маша Куликовская. Терпение? Перформанс

3

Фото: Ирина Сосновская

5 Владимир Раннев. Отделение связи. Музыкальный перформанс на открытии биеннале
6 Перформанс Леонида Тишкова на открытии персональной выставки

4

произведениями и зрителями. Эти герои предполагают создание некой истории, которая все объединит. И в нашем случае усматривается, что автором такой истории станет каждый, кто предложит свою версию.

В общем, мы стремимся к постоянному диалогу с уникальным архитектурным пространством и смысловым контекстом музея.

———————————————————

5

6

3 Василий Слонов. Ватный набат. Инсталляция
4 Экспонаты бывшего музея Ленина

Кадры из фильма «Милый Ханс, дорогой Петр». Режиссер Александр Миндадзе
Фото предоставлены студией «Пассажир»

Интервью со сценаристом и режиссером, специальным гостем Красноярской музейной биеннале Александром Миндадзе. В день открытия биеннале состоялись встреча с режиссером и премьера его нового фильма «Милый Ханс, дорогой Петр».

Киноптика катастрофы

ДИ Два ваших последних фильма «В субботу» и «Милый Ханс, дорогой Петр» связаны темой надвигающейся или уже случившейся, но еще неосознанной катастрофы. Это своеобразные точки бифуркации, после которых изменения неизбежны, но герои продолжают цепляться за привычное поведение, пытаясь не замечать надвигающихся событий, которые навсегда изменят оптику восприятия жизни.

Александр Миндадзе

Актуальны две реакции: «живу во время катастрофы, так как я жил раньше» или «живу по-другому, вглядываясь в жизнь и ценя каждую минуту». И то и другое имеет право на существование — это вопрос замысла. Если говорить о фильме «В субботу», посвященном Чернобылю, то там люди до конца стремятся испить сладость жизни. Играет оркестр, герой переживает музыкальный экстаз, все пытаются надышаться реалиями обычной жизни.

Что касается фильма «Милый Ханс, дорогой Петр», действие которого разворачивается накануне Великой Отечественной войны, здесь я разглядываю людей с помощью оптики, которую они изобретают, и вижу смятение, предчувствие надвигающейся планеты по имени «Война», хотя ее снаряд уже взрывается в груди одного из героев.

Катастрофа в фильме «Милый Ханс, дорогой Петр» двойственна. С одной стороны, личная драма, когда человек не выдерживает и совершает неадекватный поступок. Чем хуже, тем лучше: заброшу больше угля в топку, и пусть будет, что будет, но все закончится. С другой – именно это его аномальное поведение способствует изобретению оптического стекла, той самой линзы, над созданием которой бьются герои фильма. Только экстремальная ситуация провоцирует поведение, приводящее к созданию военной технологии. Только рискуя, можно совершить такой прорыв.

ДИ Фильм основан на реальных событиях?

АМ Да, эта история имела место, немецкие технологи сотрудничали с советскими специалистами на основе экономического договора 1939 года, заключенного после пакта Молотова – Риббентропа, они должны были создать линзы нового поколения для военной оптики и начать их производство. Я изучал материалы диссертации одного немецкого профессора, сам ездил на ЛОМО, видел немецкие станки, установленные там перед войной. Познакомился с пожилым человеком, который юношей работал с немецкой группой. Но жили немцы обособленно, и бытовые контакты между ними и нашими специалистами не приветствовались.

ДИ Фильм строится в основном на невербальной коммуникации из-за языкового барьера. А в сюжете многое вынесено за скобки, повествование дискретно, налицо борьба с нарративом.

АМ Я рассчитываю на то, что зритель, в отличие от героев, знает о будущих событиях. Это знакомство с контекстом большого нарратива истории дает возможность сосредоточится на ситуации, максимально погрузиться в нее. В моих фильмах экспозиция обычно спрятана, я начинаю сюжет с события, и в этом случае обстоятельства житейские, равно как и характеры людей, раскрываются по ходу действия.

ДИ Что дает ограничение коммуникации? Усиление напряжения?

АМ Безусловно. Важно, что слово перестает использоваться в обычном понимании. Кроме того, кинематографический диалог всегда более ситуационный, чем литературный.

ДИ Фильм был задуман в двенадцатом году. Изменившиеся за время работы над ним социальный контекст и геополитическая ситуация как-то отразилась на вашей работе?

АМ Напрямую нет, и когда я только задумывал фильм, и при его реализации, я, конечно, не мог не заметить сходства с современными событиями, как мировыми, так и российскими.

Несмотря на то что работа над картиной складывалась непросто, я не испытывал никаких помех, связанных с политической ситуацией.

Фильм является совместным производством России, Германии и Великобритании, он снимался на немецком языке, и русский перевод звучит за кадром.

ДИ Почему именно сейчас было важно сделать фильм о войне, главный герой которого немец? Хотя в названии упоминаются оба персонажа, но все же это история Ханса, а не Петра.

АМ Фильм об ощущении человека перед крушением жизни, это объединяет немца и русского, хотя второй дан фрагментарно. Мне было интересно посмотреть на этих людей, жизнь которых вскоре сильно изменится. У меня не было предпочтений, но, наверное, как-то повлияло то, что я большой поклонник фильма Ларса фон Триера «Меланхолия» и книги Джонатана Литтела «Благоволительницы», в которой описывается история офицера СС с начала войны и до падения Берлина.

ДИ Последние кадры фильма отсылают к мифу о Юдифи, иудейской героине, спасающей родной город от нашествия ассирийцев?

АМ Специально я об этом не думал, но рад, что такое прочтение возникает.

ДИ Как строилась работа над фильмом художника и оператора.

АМ Над визуальным рядом фильма мы работали исходя из сценария, который я всегда пишу как визуальную прозу, списывая ее с воображаемого экрана.

Но и выдающийся румынский оператор Олег Муту, и художник Кирилл Шувалов много привнесли своего. Это и вещный мир, и структура пространства. Кирилл Шувалов обладает двумя важными качествами, которые присущи не всем кинохудожникам: он мыслит образами и умеет воплотить их в декорации. Тема линзы, над созданием которой работают герои, тонко поддерживается работой оператора с кинооптикой. Это и прием гипернатурализма крупных портретных кадров, когда видна каждая пора на лице, и использование живописных пейзажных панорам, которые с пронзительной четкостью рассматривает герой в армейский бинокль, вернувшись в Россию уже в форме немецкого офицера.

ДИ Как случилось, что вы стали участником биеннале современного искусства?

АМ В Красноярске живет и работает режиссер и актер Андрюс Даряла, сыгравший роль Петра, именно по его инициативе фильм включили в программу биеннале.

ДИ Тема Красноярской биеннале — «Практика соприкасания». Ваш фильм созвучен ей. Какие впечатление осталось у вас от биеннале?

АМ Прежде всего поражает музей, высокий уровень экспозиций и представленных произведений. Красноярцам очень повезло, наверное, они к этому привыкли и уже не замечают, но когда впервые попадаешь в это пространство, оно производит очень сильное впечатление.

———————————————————

Беседу вела Ирина Сосновская

Вид экспозиции выставки в Государственной Третьяковской галерее

Сергей Хачатуров

Сосредоточенно-рассеянный художник

Творчество Валентина Серова очень легко и интересно смотреть и очень трудно описывать. Все слова как-то сразу становятся затертыми, избитыми, клишированными. Мало помогают и современные Серову тексты. Ну что нам может дать важного в плане прибавления смысла такая сентенция Александра Бенуа: основная черта картин Серова – «благородство, правдолюбие, искренность»? Неуклюжей риторикой кажется и затертая до дыр фраза юного (двадцатидвухлетнего) Серова, который, путешествуя по Европе, восклицал о старых мастерах: «Легко им жилось, беззаботно. Я хочу таким быть – беззаботным; в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное». И о деформациях натуры в угоду правде художественного образа, и о феноменальном миметическом даре, и даже о кинематографичности Серова написано много. Как собрать сказанные другими важные слова и подобрать новые, такие, которые бы помогли понять что-то главное о художнике именно сегодня? Которые помогли бы объяснить, почему на огромную, устроенную впервые после четвертьвекового перерыва выставку к 150-летию живописца стоят огромные очереди даже в будние дни. Такие очереди вытягивались не так

1 Валентин Серов. Портрет Софьи Михайловны Боткиной. 1899. Холст, масло. ГРМ
2 Портрет великого князя Павла Александровича. 1897. Холст, масло. ГТГ

Валентин Серов. К 150-летию со дня рождения. 7 октября 2015 — 17 января 2016 года. Государственная Третьяковская галерея, Крымский Вал, 10

1

давно на монографическую экспозицию творчества Исаака Левитана. За искусством этих двух вытягивались, а, например, к Коровину или Нестерову в те же залы, на подобные же монументальные представления – нет. Что же бередит нас, не дает успокоиться и заставляет чувствовать необходимость общения с ним, художником Серебряного века Валентином Серовым?

Быть может, это желание разговора, по существу, беседа с современным человеком на минимальной дистанции, на современном, а не на куртуазном или старославянском языке. Но о чем-то таком главном, что является обязательным в нынешнем понимании мира и нашем месте в нем.

На выставке сперва нас окружают передвижнические будто бы пейзажи. Непрезентабельные, «саврасовские» мотивы – осенние поля, болота. Звонких цветовых контрастов нет. Однако подойдя близко и осязая глазом фактуру, текстуру живописи, получаешь наслаждение от этих вот глыбистых движков, от точных тональных отношений. Фактура живописи Серова периода «Девочки с персиками» драгоценна. Она не журчит цветными бликами, как у импрессионистов, скорее завораживает гипнотическим действием световой силы красок, которые столь же точны и обязательны для появления ответного отклика чувства и мысли, как абстрактные заливки цветом разной световой насыщенности у Марка Ротко.

Серов это художник с гениальной пространственной чуткостью. Он мог писать монохромно, но светосилой, скурпулезными тональными вибрациями передавать все нюансы пространства в картине. Пора вспомнить: Серов учился у выдающегося академического «конструктивиста» формы Павла Чистякова. Но и сам был превосходным педагогом. Художник Николай Ульянов вспоминает, что в бытность педагогом Московского училища живописи, ваяния и зодчества Серов любил помещать модель в темном углу мастерской, «этим он сразу объявлял свое живописное “credo”, делая установку на световую тональность». А Николай Крымов после серовских уроков акцентирует важность темы светосилы для постижения натуры: «Я много думал о том, что такое реалистическая живопись, и убедился, что живопись есть передача тоном (плюс цвет) видимого материала. Тоном я называю степень светосилы света. Вернее, видение тона более важно для художника, чем видение цвета, потому что ошибка в тоне дает неверный цвет. Без верно взятого тона невозможно правдиво передать общее состояние природы, пространство и материал». Неспроста поэтому свою «Девочку с персиками» (портрет Веры Мамонтовой 1887 года) Серов помещает в тень, пишет ее контражуром. Добивается того, что все пространство вокруг постепенно высветляется, умывается потоками света. Ведь если «Девочку с персиками» перевести в идеальную черно-белую репродукцию с сохранением всего богатства тональных и фактурных отношений, впечатление не станет ущербнее, беднее. Светосила вещества мира у Серова оказывается той конструктивной основой, которая создает образ. Неспроста его графические портреты составляют раздел не менее значимый, чем живописные.

Эта работа со светом и тенью как с конструктивной сеткой мира помогает понять аналитический принцип формотворчества, что был заповедан Серову Чистяковым. Уместно вспомнить слова из каталожной статьи куратора выставки Ольги Атрощенко, что Чистяков, «рассматривая форму как сочетание разнообразных плоскостей, составляющих объем изображаемого предмета, учил зримо ощущать невидимые линейные границы формы и только после осмысленного анализа переносить их на двухмерное пространство бумаги или холста». Этот каркас и возводился Серовым путем тонкой нюансировки, филигранного соотношения друг с другом различных по светонасыщенности поверхностей.

Метод принципиально отличен от импрессионизма и постимпрессионизма (в версии Матисса). В их случае Серова раздражало то, за что чаще импрессионистов поощряют: отпечатывающаяся на сетчатке цветная взвесь, цветной воздух мимолетных впечатлений, торжество случайности, декоративная необязательность мира. Вот эта необязательность легко пленяет, но и легко забывается. В очередь к ней выстраиваться сегодня не хочется. Несмотря на то что Серов обращался к методу рассеяния света, проявляющего форму, его рассеянность была как раз подчинена строжайшей дисциплине. «Цвет меняется, а форма остается» – вот ключевая для него фраза.

Серов уникален потому, что в своем методе он был абсолютно чуток к процессам нового видения, восприятия мира, что открыл XX век. В то же время он сумел не стать «формалистом» в вульгарной трактовке этого понятия. Он удержал сущностное качество воздвижения образа в диалоге со зрителем, которое пробивается к сердцевине истинных смыслов и помогает понять нам самих себя. Недавние исследования по изменению техник наблюдения мира в неклассическую эпоху в сравнении с классической (Михаил Ямпольский «Наблюдатель. Очерки истории видения», Джонатан Крэри «Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке») позволяют задуматься об эволюции субъектно-объектных отношений в общении с миром посредством искусства. «Субъект, – пишет Ямпольский, – все в меньшей степени мыслится как “человек мыслящий” и в большей степени как “человек наблюдающий”». Историк культуры пишет об исчезновении рефлексии из сознания наблюдателя и его превращение в чистую, «бессознательную» машину видения, «в которой интенциональность становится формой проявления случайности». Джонатан Крэри связывает эти изменения с отчуждением человеческого, дегуманизацией в мире промышленного капитализма, когда образ опустошается от своей классической идеи презентации истины и включается в дурную бесконечность товарного обмена. Сформулированная Вальтером Беньямином потребность буржуазной культуры в обладании предметом видения выразилась и в популярности репродуцирования, и в появлении технических приспособлений, симулирующих осязаемую трехмерность (стереоскопа).

Валентин Серов, конечно же, пленялся новыми техниками презентации мира. Расфокусированное подчас пространство его портретов, случайные срезы композиции, вненаходимость точки зрения автора портрета определяют особенности нашего общения с его живописью. Сергей Эйзенштейн восхищался монтажным принципом создания портрета актрисы Марии Ермоловой. Композиция следует за монтажными планами: сверху, в упор, отчасти снизу, целиком снизу. Так зритель самостоятельно, на чувственном опыте может воочию убедиться в истинности метафоры «фигура растет на глазах».

Кинематографичность видения будто бы исключает ту самую правдивую «точку зрения», которая констатировала подлинность нашего отношения к миру в классическую эпоху. В актах наблюдения намеренно разорванного, деформированного потока образов наблюдатель (художник) отделяется от самого себя. По вдохновленной еще поэтами символизма и Беньямином мысли Ямпольского, художник принимает на себя роль старьевщика, «человека, наделенного сверхострым зрением и выискивающего перлы в хаосе тряпья и отбросов». Художник в ипостаси старьевщика существует и как актер, и как травести, о чем также блестяще пишет Михаил Ямпольский. Сразу вспоминаешь о сверхостром зрении Серова, о его таланте травестировать, пародировать героя через предметный мир и домашних питомцев, будто бы поддразнивающих знатных моделей. Конечно же, уместна и апология ошибки, сформулированная Серовым: «Без ошибки такая пакость, что глядеть тошно». Соотношение маски, ролевой функции и неотчуждаемой правды образа постоянно занимало художника. Свидетельство тому – портреты русских императоров, а также Орловой, Гиршмана, Морозовых, людей артистической, литературной богемы.

Часто в своей зоркости видения и травестийности наблюдений Серов был беспощаден, что отмечали современники. Князь С.А. Щербатов писал так: «...обычно, в своих заказных портретах, Серов снижал человека, нередко оскорбительно карикатурно подчеркивая его неприятную или отрицательную сторону столь же физическую, сколько и духовную. Словно Серов не любил людей и пользовался случаем, чтобы выявить их с неприятной стороны, ошибочно усматривая в подобной интерпретации натуры характерность портрета, на самом деле достигаемую, как мы видим у столь многих мастеров, совершенно иным подходом к человеку». Похожее суждение высказал критик Абрам Эфрос: «Во внутреннем плане его можно назвать первым русским деформатором: он духовный отец нынешних мучителей наших, столь неистово сдвигающих нам черепа, скулы и носы во славу выразительной формы. За желание быть написанным Серовым человек платился тем, что получал себя в не своем виде».

Михаил Ямпольский в книге «Наблюдатель» как будто комментирует природу сверхострого зрения Серова, докапываясь до ее бытийных причин в культуре рубежа XIX–XX веков: «Старьевщик, ищущий богатств в грязи, обладает тем же сверхзрением, что и фланер и детектив: “Опустив подобно дикому животному глаза к земле, они рыщут взглядом в самых незаметных впадинах. Они видят, как ползет насекомое, и песчинку, сияющую между двух булыжников”» (исследователь в данном случае цитирует французского поэта-романтика XIX века Луи Агата Берто. – *С.Х.*). Не случайно, конечно, у Бодлера рядом со старьевщиком «снуют в ночных тенях шпионы». Сверхзрение становится актуальным для художника тогда, когда исчезает ясная иерархия, организующая мир. В тот момент, когда мир превращается в хаотическое нагромождение вещей, моделью которого и служит лавка старьевщика, возникает необходимость в особой остроте видения.

Старорежимная монархия представляла тело человека как манекен, на который навешивались знаки социального отличия. Эти знаки покрывали тело таким образом, чтобы не оставить ни малейшего пространства для проявления естественного человеческого существа. «Естественный» человек был спрятан за париком, белилами, кринолинами и кружевами. В середине XVIII века, особенно под влиянием Руссо, общество начинает восприниматься как область тотальной искусственности и все пронизывающей театральной знаковости. Развитие культа «естественного человека» привело к переносу акцента в чтении социальных знаков с чисто внешних и искусственных на тот пласт природной экспрессивности, который скрывался под внешним орнаментом человека-манекена. Теперь старые знаки социального различия отправляются в лавку старьевщика на правах театрального реквизита. Получает развитие интерес, например, к физиогномике, к малейшим проявлениям «естественной» семиотики лица и тела. Соответственно значимым становится не то, что демонстрируется, а то, что скрывается. (Самое время сосредоточиться на той варварской, животной экспрессии, что прорывается как подлинная натура сквозь респектабельную иконографию портретов купцов, бизнесменов: Владимира Гиршмана, Михаила Морозова... – *С.Х.*)

2

Отныне наблюдатель должен различать неразличимое, видеть золото под покровом грязи. Фонарь старьевщика участвует в том же поиске, высвечивая из хаоса вещей нечто затерянное в мозаике мира. Жюль Жанен описал трансформацию писательского зрения в категориях оптических приборов. Пока его лирический герой не вооружился некой лупой, обнаруживающей истину, он видел в окружающем лишь банальную идиллию. “Освободившись от смешной своей наивности, я начал рассматривать природу под прямо противоположным углом зрения: я повернул бинокль другой стороной и сквозь увеличительное стекло сейчас же увидел ужасные вещи”.

Странным образом перевернутый бинокль Жанена действует как зеркало потому, что в нем отражается прежде всего сам наблюдатель».

Правда в том, что экспозиция завершается портретом Иды Рубинштейн. Все социальные и прочие покровы на этом портрете сняты. Пространство погружено в некую сумрачную мглу, которую гранят световые блики драгоценных кристаллов - ювелирных предметов. Фонарь старьевщика, проникнув в эту странную камеру, будто в самом деле находит в ней что-то вроде древнего человека-манекена. Однако подойдя ближе мы с ужасом видим, что этот манекен страдающий, живой. Танцовщица превращена в человека-иероглиф. Пантомима собирается в знак пронзительной душевной боли.

Перевернутый бинокль – метафора принципиальная для портретной концепции Серова и нашего к нему интереса. Фиксация в образе тех черт, которые оказываются зеркальны в отношении к миру зрителя (какими бы неприглядными они ни были) становится основанием мужественной правды его искусства и современного к нему интереса. Более того, несмотря на виртуозное владение многими техниками новейшего дискретного, диорамного, монтажного видения, Валентин Александрович Серов сохраняет тождество взгляда на мир и его опытной данности, тактильной достоверности. Справедливо уточняет Джонатан Крэри, что это тождество обосновывает «особый неделимый вид знания». Знания, которое обязательно и неотменимо.

———————————————————

1 Валентин Серов. Девушка, освещенная солнцем. Портрет М.Я. Симонович. 1888. Холст, масло. ГТГ

2 Портрет Генриэтты Леопольдовны Гиршман (1885-1970). 1907. Холст, темпера. ГТГ

Кира Сапгир

Парадоксальная выставка-инсталляция в залах Лувра

* Пьер Бернар (25 февраля 1942 – 23 ноября 2015). Логотип Лувра

Прогнозировать сложно,
В особенности когда речь идет о будущем

Пьер Дак

«Чтобы понять, что может представлять собою будущее, мне надо рассказать в общих чертах историю прошлого. Тогда станет ясно, что прошлое пересекают константы, образуя нечто вроде сплетенной структуры истории, позволяющей прогнозировать построение будущих десятилетий...» Это мудреное изречение гуру глобализма Жака Аттали (р. 1943) служит запевом нетривиальной экспозиции «Краткая история будущего», открывшейся 24 сентября в музее Лувра. Выставка названа так по одноименному прожектерскому произведению Ж. Аттали (*J. Attali.* Une breve histoire de l'avenir. P.: Fayard, 2006).

1

1 Изабель Колонаро. Плоды какао. Копия муляжа Робийара д'Аржантелля (1777–1828). Воск. Париж, Национальный Музей естествознания

Зачинатель судьбоносного проекта и «научный консультант» экспозиции – сам Жак Аттали. Либерал и глобалист, крупный экономист и футуролог – автор концепции нового мирового порядка. В свое время он был ближайшим советником президента-социалиста Ф. Миттерана. И не кто иной, как Аттали инициировал в свое время приглашение в состав «восьмерки» президента Михаила Горбачева.

Добавим, что Жак Аттали – автор множества трудов по теории истории, а также эссе и даже романов. В своих книгах он зачастую стремится позиционировать себя как «великого мыслителя, Прометея, несущего темному человечеству свет истины».

Согласно амбициозному сценарию Ж. Аттали заданность выставки «Краткая история будущего» – это (цитируя книгу) «построение в настоящем поэтического повествования о прошлом для понимания будущего».

В подземном Холле Наполеона, отведенном Лувром для временных выставок, две сотни предметов искусства, древнего, старинного и современного, призваны проиллюстрировать (весьма произвольно) этот судьбоносный постулат «планетарного интеллектуала».

1

2

3

1 Уго Рондиноне. Облака. 2007–2008. Инсталляция. Дерево. © Galerie Eva Presenhuber © Ugo Rondinone

2 Томас Саракино. Hybrid Solitary. Инсталляция. Паутина, углеродные волокна, подсветка © Tomas Saraceno

3 Томас Коул. Судьба империй. Разрушение. 1836. Холст, масло. Нью-Йорк, собрание New York Historical Society © The New York Historical Society

«Краткая история будущего». 24 сентября 2015 — 4 января 2016 года. Париж, Лувр

Вопреки уставу, который не разрешает выставлять в Лувре произведения, созданные после 1848 года, на сей раз почтенный музей пригласил к совместному участию интернациональную бригаду актуальнейших «пластиков» из Аргентины, Конго, Египта, Франции, Нидерландов и т.д., каждый из которых обязался создать работу непосредственно для проекта.

И в необъятном вестибюле Лувра, под циклопической стеклянной призмой Мин Пея у входа на выставку, красуется мегапостер. Там в отблеске пожарища валится с пьедестала мощная античная статуя. Этот постер – фрагмент полотна Томаса Коула «Разрушение» (1834, Historical Society, New York), входящего в пентактих «Путь империи». Ради выставки в Лувре эти творения основателя «Школы реки Гудзон» впервые пересекли океан. И пожалуй, они здесь из немногих по-настоящему значимых, ибо искусства в полном смысле слова на выставке «Краткая история будущего» практически нет.

Переиначивая будущее...

Выставка «Краткая история будущего» поделена устроителями на четыре крупных тематических этапа: «Миропорядок», «Великие империи», «Расширение обитаемого мира» и «Сегодняшний мир».

Увертюрой к показу служит многофигурная инсталляция канадского художника Жоффри Фармера (Geoffrey Farmer): посреди первого зала в гипсовой ротонде водят хоровод 1200 репродукций разной величины, старательно вырезанных автором из каталогов, журналов, постеров и наклеенных на хлипкие щепочки. Эфемерные силуэтики, воспроизводящие мощные статуи прошлого, кокетливо повернуты к зрителю спиной. И мне довелось наблюдать, как какой-то малыш потихоньку от папы с мамой пытался повернуть фигурку к себе и отковырнул. Хорошо хоть смотрителя не было на месте, иначе пришлось бы родителям любопытного чада расстаться с кругленькой суммой.

Над картонажным шедевром водружено (по неясным причинам) массивное «Колесо Дхармы» (из запасников Лувра), а его визави – электронное табло из Франкфуртского аэропорта – оглушительно чирикает и щелкает.

«Построение истории зиждется на постоянных временных составляющих, позволяющих вычислять организацию грядущих десятилетий», значится на картеле в зале, посвященном миропорядку. Ну и как же тут не вспомнить о добром старом Нострадамусе с его теорией повторяемости «больших (исторических) циклов»?

На самом видном месте в том же зале «Миропорядка» красуется очаровательное произведение Томаса Сарацино (Аргентина): в стеклянном кубе на черном бархатном фоне серебрится подсвеченная паутина, которую автор пестовал в собственном чулане. Ошую от «паутины» – «Слепцы» Брейгеля (копия); одесную – мессопотамская стела (из запасников Лувра). Какая связь между ними? Это уж посетителю вникать.

Помочь разобраться в концепции инсталляции и приобщиться к дискурсу могли бы разъяснительные картуши на серых стенах. Но вот беда! Картуши-то едва различимы, будучи скупо освещенными точечными лампами. И посетители с трудом разбирают истины, написанные серым по серому.

Переходя из зала в зал, от инсталляции к инсталляции, пытаясь вникнуть в тезис о «постсовременности с незапамятных времен», чувствуешь некое смущение, переходящее в недоверие, внушающее подозрение: так ли уж продуман выбор экспонатов для всей «навороченной» экспозиции?

При этом современные работы на выставке «Краткая история будущего» смотрятся убедительней и уж точно свежей набранных по луврским сусекам раритетов, возможно, благодаря безукоризненному вкусу, а не буквальной трактовке кураторов Жана де Луази и Доминик де Фонт-Рео.

Как парадоксально-загадочны там восковые «Облака» в инсталляции «Горизонты» современного автора Уго Рондиноне (Швейцария)! Глядя на нее, невольно вспоминаешь бодлеровское: «Я люблю облака... облака, что плывут там, высоко-высоко... Дивные облака!»[1] («Чужестранец», «Сплины»).

Монументально-изящны муляжи громадных тропических семян, орехов, плодов – творения Изабель Колонаро, вдохновлявшейся гипергербариями Робийара д'Аржантелля, гипернатуралиста эпохи Просвещения.

И как щемит сердце при виде искалеченной бронзовой «Тени» Родена. Оплавленная в горниле апокалипсиса нью-йоркского Всемирного торгового центра «Тень» была частью монументальной композиции «Врата ада» из находившегося там фонда Кантора, самого мощного заокеанского собрания Родена.

Тем не менее эклектичность подбора выглядит неоправданной, небрежной даже неряшливой. А к тому же налицо назойливая дидактика при весьма неглубокой подаче идеи.

Оттого идея, в целом занятная, воспринимается как расплывчатая, недорешенная. А все претенциозное послание Аттали во всей своей мнимой значительности, увы, смотрится излишне прямолинейно.

Например, инкрустированный перламутром раскрашенный папуасский череп иллюстрирует — кто бы мог подумать?! – «Загадку смерти»! А коллекция экзотических древних монеток — ну, конечно же, – про «Обмены». Для «Рая на земле», то бишь садов, в ход пошли фаянсовые восточные изразцы. Но отчего в залах, посвященных все тому же миропорядку, тканый ковер, воспроизводящий «Строителей» Фернана Леже, соседствует с «Аллегорией богатства» Вуэ, которой на самом деле место как раз среди «Обменов»?

Что же до современных общественных катаклизмов, то тут пугают «стрелялками»: в анфиладе залов, посвященных современному миру, проступают документальные (очень плохого качества) кинокадры, показывающие площадь Тяньаньмэнь, падение Берлинской стены, студенческие волнения во Франции 1968-го и пр. И этот узнаваемый визуальный ряд слишком уж напоминает наглядное пособие к учебнику «истории человечества для "чайников"!»

Лишь последний зал – инсталляция китайского художника Ай Вэйвэя все же пытается настроить посетителя на серьезный лад. Там, на паркетном подиуме, разместились спиленные под корень колонны из старинных теремов китайской знати. Посетителям предлагается рассаживаться на неудобных пеньках, похожих на сточенные зубы, дабы «предаться скорбным размышлениям о конце цивилизации». А над их головами тем временем на экране мелькают кадры, призванные проиллюстрировать «Пять ударов, которые разрушили мир».

Выставка эта – на самом деле только иллюстрация гипотез Жака Аттали, которым не дано стать аксиомами. А чтобы потрясти воображение читателя, используются приставка «гипер»: «гиперконфликт», «гиперметрополия», «гипердемократия», даже «гипергиперимперия»! Но все сводится к гиперпретенциозности либо, как сказал Дидье Рикнер, глава интернет-издания «Арт-Трибюн», «гиперразочарованию».

К тому же предлагаемая Ж. Аттали «история будущего» выглядит чересчур уж краткой. Невозможно постичь 40 веков истории человечества при помощи 200 артефактов.

***

Подытоживая, напомним: после столетней войны, объявленной Дюшаном музеям и музейности, объектом искусства может стать что угодно: облака из воска, скульптуры из паутины, тень из бронзы — и выставка «Краткая история будущего».

———————————————————

Валентин Серов. Студия театральной пластики Евгения Харитонова. 1970-е. Предоставлено Глебом Серовым

Михаил Сидлин

Валентин Серов – художник одной выставки. Нет-нет, речь идет не о юбилейной ретроспективе в Третьяковской галерее и не о славном портретисте царской семьи. Валентин Серов – фотограф «Мосфильма» и нонконформистов. Единственная его «персоналка» прошла много лет назад в ЦДРИ. Единственное ее свидетельство – выставочный буклет-гармошка (тираж 150 экземпляров)[1]; уникальное издание всего пяти снимков.

Валентин Серов – имя, которое когда-то было так же известно, как имена Игоря Пальмина, Евгения Нутовича или

Валентин Серов

Театр жестокости в ДК «Москворечье»

Юрия Рыбчинского. И судьба его схожа с судьбами этих историков неподцензурной повседневности, при всей разнице деталей. Начал снимать в 1960-е. Был очарован неформальной художественной средой. И погрузился в ее атмосферу свободы.

Он был профессионалом, в отличие от большинства советских «съемщиков»-автодидактов. Первая публикация в «Советском фото» в 1971 году обозначила блестящее начало его карьеры. Вскоре Серов поступил в элитный тогда ВГИК, прошел знаменитую мастерскую Гальперина на операторском факультете. Еще до ВГИКа работал на «Молдова-фильме», а после института, с 1977-го, на «Мосфильме», сначала в цеху комбинированных съемок, а потом как художник-фотограф киностудии. То есть работал во времена ее расцвета. В той самой точке мира, где служили и Алексей Колмыков, и Георгий Пинхасов.

«Никита Михалков с юной теннисисткой» (1980), «Инна Чурикова с сыном Ваней» (1982), «Евгений Евтушенко, из цикла «Что такое Родина?» (1983) – образцовые работы советского жанриста 1980-х. Но Серова не удовлетворяло образцовое. Наряду

Валентин Серов. Студия театральной пластики Евгения Харитонова. 1970-е.
Предоставлено Глебом Серовым

2425

2428

Валентин Серов. Студия театральной пластики Евгения Харитонова. 1970-е.
Предоставлено Глебом Серовым

с официальными съемками для рекламных комплектов он документировал жизнь выставочного зала на Малой Грузинской, издавал подпольный альбом для одесских независимых живописцев, снимал перформансы группы «Гнездо», Комара и Меламида.

Выход этого автора к зрителю задержался на 30 лет. Первая выставка, на которой его работы увидела современная публика, прошла только в 2015 году. Это «Духовка и нетленка» в Музее Москвы: нынешним летом Серов наконец-то занял свое место рядом с Пальминым, Рыбчинским, Макаревичем и Кизевальтером (разговор о том, что «пора бы выставить Серова!» шел годами). Теперь он занял место летописца легендарной эпохи.

Фотография – это метаискусство. В том смысле, что у фотографии «есть странное свойство превращать в произведения искусства все свои сюжеты», – писала некогда Сьюзен Сонтаг[2]. Но там, где и когда мы имеем дело с жизнью художников, происходит своего рода умножение. Фотограф превращает в произведение то, что уже было задумано как произведение. Ведь «богемная жизнь» и есть главное произведение неофициального искусства. И работа документалиста со временем может оказаться любопытнее того, что он документировал. Именно потому, что он изначально занимается ее метаописанием.

Фотограф стоит рядом с эпохой, но никогда не сливается с ней. Автономность необходима ему для того, чтобы формализовать объект своего наблюдения. И чем уникальней этот объект, тем более странна его позиция инопланетянина, пролетающего над бурей страстей земных. Это парадоксальное сочетание отчужденности и включенности характеризует съемку репетиций Евгения Харитонова. И кажется, здесь фотограф нашел свой идеальный объект.

Студия театральной пластики Евгения Харитонова была заметным явлением в московской художественной жизни 1970-х. То, что делал этот режиссер, резко отличалось от всего, что происходило на советской сцене в его эпоху. Уникальный отечественный опыт, с которым Харитонов признавал свою живую и напряженную связь, – русский миманс Александра Румнева, пантомима, которую боготворил Таиров и ненавидел Мейерхольд. Эту традицию миманса Харитонов принял непосредственно из румневских рук во ВГИКе, где он ненадолго, в конце 1960-х, занял кафедру после смерти учителя (как преподаватель курса актерского мастерства и пантомимы). Балаган декаданса и пластика немого кино, их Харитонов возродил через много лет после того, как немое кино умерло, а декаданс с его балаганом отошел в область анекдотов. И возвысил на совершенно новый уровень.

Евгений Харитонов соединил «синтетический театр» с «театром жестокости». «По-моему, он был в каком-то смысле предтечей Васильева, добиваясь процесса, а не результата, попутно уничтожая в актере личность и остатки тщеславия. Забудьте о спектакле! Главное – репетиции, которые могут длиться годами и десятилетиями»[3], – писал в 1992 году литератор Игорь Дудинский. И это описание, конечно, приводит нас к Антонену Арто. Другие отклики показывают, что Харитонов продлил таировскую линию эмоциональной арлекинады и гротескового символизма. «Двум заводным игрокам в бильярд нравится надувная кукла. Она предпочитает одного из них. Другой завидует, мешает им; из поломанного телевизора появляется чудовище его обиды и самолюбия» – так выглядит фрагмент краткого либретто неосуществленной постановки[4]. Немногие спектакли, отдельные сцены и даже поставленная Харитоновым мини-опера остались прекрасными фантомами в восхищенных воспоминаниях современников. Они никогда не были сняты на кинопленку, а имеющиеся их фотофиксации крайне немногочисленны[5].

Сказать, что в брежневской Москве харитоновские представления выглядели странно, значит, не сказать ничего. Его лицедейство считали вызывающе несвоевременным с идеологической точки зрения. При этом в нем не было ни советской драматургии, ни политической оппозиционности (в духе Любимова или Захарова). Ни диссидент, ни партиец, но явно не советский человек. А написанные им пьесы не имели связи ни с революционной патетикой Брехта, ни с «заедающим бытом» в духе Островского ли, Чехова ли, Хармса... Ни Богу свечка, ни черту кочерга!

Глухонемые актеры и пение под гитару, режиссер-демиург и физкультурные трико, бюст Ленина выше человеческого роста и длинноволосые мимы, этюд с ведром на голове и картина маслом – Ильич с Крупской плюс ребенок (!). Все это монтируется у Серова в невероятно напряженную общую картину, в которой отдельные части вроде бы достоверны (потому что фотографичны), но, сложенные вместе, они рисуют совершенно сюрреалистическую иллюстрацию. Алогичный реализм полуподпольной сцены. Ожившая метафора двойной жизни. Говорящее молчание фотографии.

———————————————————

Примечания

1 Ретроспективная фотовыставка фотографа-художника Валентина Серова.

2 *Сонтаг Сьюзен*. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

3 *Дудинский И*. А был ли мальчик?// *Евгений Харитонов*. Слезы на цветах: Соч. Кн. 2. М.: Глагол, 1993. С. 134.

4 Один такой, другой другой (одно из двух). Краткое либретто // *Евгений Харитонов*. Там же. С. 79.

5 Размытая фотография Валентина Серова под названием «Рабочие моменты репетиции в ДК «Москворечье» была опубликована без указания автора в той же книге Евгения Харитонова (с. 183). Очевидно, издателям не было известно имя фотографа и другие его снимки из этой серии. Настоящая публикация – первая как по качеству, так и по количеству представленных работ Валентина Серова, посвященных Евгению Харитонову.

Хроника

132 В носке на одну ногу. Григорий Ющенко
133 Не на своих местах. Наталья Горожанцева
134 Гуслица. Экспериментальное взаимодействие. Антон Николаев
135 Карта как эксцентрическая абстракция. Алексей Курбановский
137 Неистовая живопись Олега Ланга в академии. Ксения Лукина
138 Глобальное в локальном. Павел Герасименко
140 Московский арт-дневник. Валерий Леденев
142 Издания ММОМА

Григорий Ющенко

В носке на одну ногу

Наташа Романова. «Плохие люди». 13 – 26 октября 2015 года. Зверевский центр современного искусства

В октябре 2015 года в Москве впервые были показаны коллажи одной из самых ярких и неоднозначных художественных фигур Санкт-Петербурга – Наташи Романовой, известной в первую очередь своей жесткой и бескомпромиссной поэзией, в которой исследование пластов современного языка сочетается с трешевыми сюжетами, навеянными современным урбанистическим фольклором и медийным информационным потоком (в 2012 году Романова вместе с московским мастером городского стиха Андреем Родионовым разделила первое место поэтической премии им. Геннадия Григорьева). Экспозиция «Плохие люди» расположилась в зале Зверевского центра современного искусства, также на открытии были представлены две новые книги стихов Наташи – «Людоедство» и «Зверство».

Поэтический и художественный опыт Романовой достаточно тесно соприкасаются. В своих последних книгах она отказывается от лирического героя, выстраивая повествование от лица самых разнообразных современных персонажей (по большей части низовых): маньяков, мигрантов, выживших из ума стариков, сексуально озабоченных школьников, жертв «черных» риелторов и депутатского произвола и прочих угнетенных обитателей городского дна. Но это ни в коем случае не социальная критика и не обличающая гражданская лирика – истории Романовой гротескны и преисполнены черного юмора, это рассказы не о несправедливости, а о безумии и абсурде, которые обволакивают человека – и физически, и информационно. Сюжеты коллажных работ Наташи также строятся вокруг пугающих персонажей – жителей города, общения с которыми принято избегать.

При помощи вырезок из журналов автор имитирует различные техники: пастель, масло, акварель, графику. Фигуры создаются при помощи мелких клочков репродукций картин и художественных фотографий, коллажи для Наташи – кропотливое созидание из песчинок, а не сталкивание причудливо сочетаемых элементов (и это очень выигрышно, так как последний упомянутый прием давно стал общим местом и элементом повседневной жизни в связи с распространением Фотошопа и подобных программ, используется он буквально везде – от наружной рекламы до интернетовских мемов).

Сюжетная линия во многом задается источником. Из перестроечных «Огоньков», переполненных художественными репродукциями с весьма неважной, затемненной цветопередачей, хорошо получаются утомленные алкоголем деклассанты («колдыри», как называет их Наташа, например, работы «Кидалы», «Недобор дозы», «Делай вид, что бухаешь»). Серия «Штыр», посвященная употреблению под электронную музыку запрещенных законом веществ, сделана из ярких, «кислотных» оттенков фрагментов иллюстраций культового журнала 1990-х «Птюч», рупора клубной культуры и соответствующих состояний сознания. Затерявшиеся то ли на свалке истории, то ли в мусоре повседневной культуры (что при нынешней абсолютной доступности всех архивов достижений человеческого разума примерно одно и то же) обрывки когда-то актуальной прессы предыдущих эпох в коллажах Н. Романовой используются для воспроизведения характерных для этих самых эпох людских типажей, в нынешние времена сильно помятых и выброшенных на обочину жизни. Сюжеты некоторых работ, где конфликтная ситуация между персонажами достигает апогея, заставляют вспомнить и еще одно переносное значение выражения «резаная бумага» – муляжи пачек с деньгами, которыми злоумышленники подменяли настоящие банкноты незадачливым «лохам».

Наташа программно работает с двумя фигурами, в результате чего отношения героев накалены до предела, так как двое – в принципе самая страшная в человеческом взаимодействии комбинация. Это всегда противостояние один на один, даже в том случае, если две единицы пытаются представить друг друга связанными родственными, любовными или дружескими узами. В основе сюжетов коллажей Романовой, как и в основе сюжетов ее стихов, конфликтная ситуация либо ее ожидание (как, например, в пугающе спокойной на общем фоне работе «Дети из коробки»). Психология взаимодействия двоих жестока и печально предсказуема: это всегда ожидание удара, а если

1

1 Наташа Романова. Кислота. Коллаж

2 Мотоюки Ситамити. Тории № 25. 2006–2012. Цветная печать © Motoyuki Shitamichi

удар приходит извне, то разум всячески старается приписать его тому, кто рядом. Герои работ Наташи – «плохие люди» не в том смысле, что они злодеи и негодяи, а из-за своей некачественной жизненной позиции. Впрочем, сохраняется свойственный и поэзии и коллажам Романовой иронический взгляд на действительность. Ее коллекции персонажей – это не «парад уродов», а что-то вроде современного Ноева ковчега для нынешней урбанистической фауны, где каждой твари по паре.

Работы Наташи снабжены хлесткими подписями, большинство которых невоспроизводимо в средствах массовой информации. Следствием этого стало перемещение экспозиции в маргинальный контекст. Подобная ситуация происходит и со стихами Н. Романовой, которые, казалось бы, по формальным признакам вполне приемлемы для восприятия массовой аудиторией (четкая сюжетность, отсутствие абстрактности, близкая повседневности тематика), однако из-за «неудобных» и «нелицеприятных» проблем, а также широкого использования всех слоев современного арго оттеснены в зону истинной элитарности, принадлежность к которой измеряется не финансовой состоятельностью или занимаемым положением в обществе, а отсутствием распространенных предрассудков. Наташа не исследует степень допустимого в искусстве, она просто делает так, чтобы не нравиться тем, кто не нравится ей, а именно «серьезным» людям, выстраивающим среди неприглядной действительности золоченые художественные концлагеря, основанные на табуированности и умолчании. Цель подобной деятельности состоит в создании пространства свободы, и именно ее преследует неприемлемое для обывательской морали упоминание в текстах и коллажах пограничных ситуаций, а вовсе не смакование жестокости и сексуальных перверсий.

К тому же персонажам выставки «Плохие люди» свойственны скорее антисексуальность и антителесность даже в тех сюжетах, которые посвящены этим темам. Плотская сущность их выражена в откровенно насмешливой форме (например, Наташа очень любит изображать своих героев с носком на одной ноге, то есть в образе, который в рамках популярной психологии считается наиболее отталкивающим для потенциального партнера), освобождение от телесных оков производится путем юмора и иронии. Показателен в этом плане неожиданный перформанс на открытии выставки – явление в качестве зрителя знаменитого интернет-фрика Владимира Фомина, ярого пропагандиста ношения юбки как мужской одежды, надеваемой на голое тело (что и было предъявлено публике, и перформанс этот вполне органично вписался в экспозицию). Мир «нелепых» и «плохих» людей изначально обречен на проигрыш, но на выставке Наташи Романовой они представлены как нынешняя реальность.

Наталья Горожанцева

Не на своих местах

В Манеже в рамках Московской биеннале современного искусства прошла выставка, посвященная вопросам спорных территорий нынешней геополитики. Куратор Юлия Аксенова объединила более тридцати художников со всего мира в проекте «Своя земля / Чужая территория», чтобы инициировать дискуссию по проблемам, о которых мировое сообщество предпочитает умалчивать.

В современном мире народы, культуры, экономики разделяются в угоду геополитики границами, нарушающими их целостность, деформируя судьбы тех, кто попал под ее силы. Об этом напомнил крымский конфликт, снова разделивший людей на враждующие лагеря и сообщивший о том, что опыт XX века с его кровавыми разделами территорий не усвоен и повторяется у нас на глазах.

При этом, как ни странно, самый нейтральный характер имеет серия крымских фотографий Игоря Мухина, снятых художником во время его недавнего путешествия по полуострову. Мухин далек от ангажированного пафоса политического конфликта, иллюстрируя облик Крыма, какой он есть в настоящий момент. Художник «счищает» напластования из чужих мнений, полностью закрывшие собой подлинную ситуацию, и показывает беспристрастную картинку с присущим ей житейским абсурдом повседневности.

Видео Ниры Перег «Авраам Авраам Сара Сара», снятое в Пещере патриархов, бывшей одновременно и мечетью, и синагогой, напротив, демонстрирует крайне эмоциональное вовлечение автора в конфликт мнений. Работа посвящена проблеме сосуществования представителей разных религий на одной территории. Недавний теракт, во время которого были расстреляны молившиеся мусульмане, показал проблемность взаимодействия людей разных конфессий в едином пространстве.

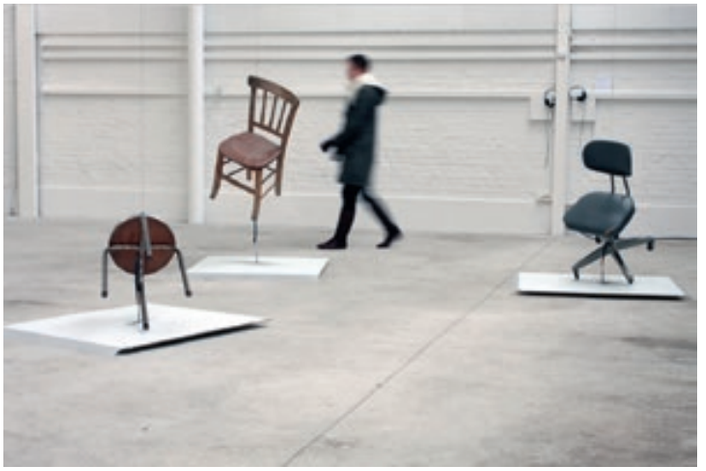
2

На выставке представлено большое количество видеоарта, и в контексте осмысления проблемы геополитических конфликтов это имеет особенный смысл, поскольку подавляющее большинство информации о тех или иных событиях транслируется в массы благодаря телевидению: новостям, репортажам, программам. Но если их назначение – формирование у пассивного зрителя точки зрения на проблему актуальной с позиции политического момента путем оперирования фактами и их фальсификации, то цель видеообъектов художников – непримиримая критика подобных методов. Используя формально тот же инструмент, что и телевидение – видеокамеру, авторы приглашают анализировать, исследовать информацию, сопоставлять факты, то есть занять активную зрительскую позицию. Художники, избегая агрессивных сюжетов насилия и кровавых подробностей, предлагают взглянуть на политические конфликты философски, с расстояния в «сорок километров от войны», как в видео Сергея Браткова, ближе всех подобравшегося к конфликтной зоне под Донецкой областью.

В некоторых работах автор пытается понять природу человеческого стремления к захвату чужих территорий на примере биологической метафоры – экспансивном росте борщевика в инсталляции «Стог» или борьбы двух видов плесени в работе «Геополитика».

Логическим развитием заданной тематики стали исследования проблем национальной идентичности в условиях, препятствую-

«Своя земля / Чужая территория». 16 сентября — 4 октября 2015 года. Центральный Манеж



1

щих ее свободному развитию, как в фотосерии Александра Барковского «Цыганские мадонны». Художник пытается осмыслить проблемы, с которыми сталкиваются люди, вынужденные взращивать национальную идентичность в отсутствие «своей земли», политической независимости, в ситуации постоянной неопределенности и неприкаянности на чужих территориях.

Одна из структурных образующих выставки – образ географической карты. По ее принципу построен маршрут, а светло-голубой цвет стен напоминает обозначение водных пространств. Контурные изображения отдельных территорий, проблемам которых посвящена та или иная работа, воспроизводятся в качестве дополнения к экспликации к художественному объекту. Произведения тоже имеют свою топографию. К примеру, диаграмма «Перестановка истории: разбор битвы и экскавация человеческого прошлого» Тиффани Чанг, повествующая о событиях во Вьетнаме, благодаря своей наглядной картографичности позволяет и художнице, и ее зрителям добраться до истинных мотивов трагедии, произошедшей с ее отцом.

Большинство представленных на выставке произведений транслируют персональный, исключительно субъективный взгляд на поставленную проблему. Таким образом, холодность и отстраненность, заложенные в понятии «территория», вытесняются человеческой способностью к сопереживанию.

Среди работ, авторы которых подобно Тиффани Чанг делятся со зрителем личным опытом, выделяется драматическим напряжением видео Аслана Гайсумова «Волга», поднимающее проблему вынужденной эмиграции. Художник рассказывает историю своей семьи, бежавшей от конфликтов в Чечне.

Инсталляция Элизабет Хоук-Доуринг «Вещи, свидетели», посвященная ситуации в Донецке, предполагает соприкосновение с переживаниями другого человека через взаимодействие с предметами мебели, сохранившими память о чужих историях. В географии выставки эта работа занимает одно из центральных мест и превращает бытовые вещи вроде столов и стульев в свидетелей различных событий, произошедших с их обладателями. Предметы находятся в подвешенном состоянии, выражая гнетущее ощущение нестабильности. Страх перед неизвестностью, перед неопределенностью будущего заставляет сомневаться даже в самых простых и очевидных вещах. Благодаря специальным датчикам объекты инсталляции приходят в движение при приближении к ним зрителя. И это позволяет осознать, что, несмотря на раздробленность и нетерпимость, люди связаны друг с другом и находятся в непрерывном потоке взаимовлияния и взаимодействия.

При всем многообразии авторских размышлений на тему выставки ее лейтмотивом стал призыв к осознанию единства человечества и при всем разнообразии опыта, связанного со спорными зонами современной геополитики. «Своя земля / Чужая территория» – это один из первых масштабных и комплексных художественных откликов на череду событий последних лет. Проект выявляет «больные места» на карте современного мира, и критическое осмысление – единственно возможный путь их кардинального решения.

4,5 Денис Киреев. Без названия

Антон Николаев

Гуслица. Экспериментальное взаимодействие

Проект «Горизонталь» – продолжение проекта «Гуслица: Дом культуры» который был представлен на прошлой биеннале и заявил тему коммуникации между городом и провинцией. Важным лейтмотивом предыдущего проекта было «взращивание» (любимое слово директора творческой усадьбы Ирины Николаевой), теперь же пришло время «цыплят по осени считать», «что выросло, то выросло», в том числе и буквально. За эти два года в Гуслице расширился огород, а мелкой полезной живности стало так много, что никто ее толком даже посчитать не может: гуси, утки, цесарки, куры, козы. Весь этот непуганый сельскохозяйственный зоопарк гуляет между уличных объектов скульпторов Митенева, Плохоцкого и Чернова, таким образом проблематизируя возможность гармонии между рафинированным городским паблик-артом и небольшой сельской общиной, того самого хайдеггеровского эйдоса.

Гуслица – бывшая фабрика Морозовых, памятник промышленной архитектуры конца XIX века. В советский период тут находилась ткацкая фабрика. Во время приватизации 1990-х это место несколько раз переходило из рук в руки, было полностью разрушено производство, а все оборудование распродано на металлолом. Осталось только потрепанное здание разбитой фабрики. Новые владельцы Ирина и Михаил Николаевы выбрали джентрификационный путь – сделать культурный центр, как на АРМО, Артплее, Винзаводе или Красном Октябре, только в двух часах езды на электричке от Москвы. Это необычное место, напоминающее одновременно и лофт, и обиталище Робинзона, расположено неподалеку от средневекового Егорьевска, где находится один из лучших в стране краеведческих музеев. Хотя местность, окружающая фабрику, по подмосковным меркам малолюдная, у нее интересная история. Столетия назад это было труднодоступное болотистое место, куда исстари сбегали люди, имевшие проблемы с властью. В конце XVII века после Церковного раскола сюда со всей страны стали переселяться староверские общины. К середине XVIII века здесь сложилась своеобразная конфедерация, где мирно сосуществовало несколько сообществ, объединенных репрессиями со стороны властей, вставших на сторону никонианской версии православия. Грамотность в старообрядческих деревнях была очень высокой: старообрядцы сохраняли свою веру и учили детей грамоте, так как староверские отличия сложные и неграмотному человеку в них не разобраться. Поскольку их окружало по

2

3

2 Арт-группа SOZDANO. Воспоминания о пространстве
3 Андрей Митенев, Михаил Плохоцкий. Красные гусли

1 Элизабет Хоук-Доуринг. Вещи, свидетели. 2009. Заимствованные предметы мебели, майлар, механические и электрические устройства, графит © Elizabeth Hoak-Doering

4

5

«ГОРИЗОНТАЛЬ». Проект параллельной программы 6-й Московской биеннале современного искусства. 25 сентября – 1 ноября 2015 года. Московская область, Орехо-Зуевский район, Международная творческая усадьба «Гуслица»

большей части малограмотное население, в Гуслице развивалось ремесло переписчиков. Был создан оригинальный стиль с узнаваемым гусличным набором цветов: темно-синий, зеленый, красный, золотой (вариант – желтый).

Потому горизонтализация и деколонизация стали центральными темами для гусличных биеннальных проектов, они органичны историческому бэкграунду. Горизонтализация за последние пять лет стала одной из трендовых тем в современном искусстве. Довольно сложно понять, какую роль сыграла в этом просветительская деятельность сообщества «Медиаудар» (постоянного участника всех биеннальных гусличных проектов), а какую – объективные обстоятельства. Горизонтализация – это социальная технология, возникшая на стыке искусства и общества, точнее, той его части, которую в Европе называют третьим сектором: общественные организации, фонды и т.п. У нас в России эта сфера сильно деформирована: с одной стороны, политизирована, так как деятельны правозащитные и параполитические организации, с другой – неадекватно мала (в Германии на нее приходится четверть экономики). Очевидно, что эта ситуация не удовлетворяет общественный запрос. Художники, нередко более чуткие, чем политики и политические эксперты, чаще обращаются к темам горизонтализации и связанные с проблемами автономии, децентрализации и пр.

Скульптор и один из кураторов выставки Михаил Плохоцкий (совместно с А. Третьяковой, О. Юшковым и автором этой статьи) целыми днями трудился над своим новым объектом на заднем дворе. Многолетняя работа в Гуслице воплотилась в серию «Сопротивление материалов», в которую также вошла работа «Акация ДМТ». Для выставки «Горизонталь» был специально сделан «Информационный коллектор». Привожу авторское описание концепции этого объекта: «Коллектор – это скульптурно-звуковая инсталляция. Проект основан на событиях, ранее происходивших в данном месте. Коллектор как некая структура, несущая разнообразные потоки информации, консервирует состояние и среду прошлого и отражает в настоящем. Упорядоченная структура превращается в хаотичный пучок отголосков и воспоминаний. Коллектор – фантасмагория информационного хаоса; сплетни, разговоры, шепоты и музыка текут по каналам и смешиваются в звуковую какофонию, обрушиваясь на зрителя и вовлекая его внутрь себя. Таким образом, мы погружаемся с атмосферу времени и событий, происходивших в арт-резиденции в рамках 5-й Московской биеннале современного искусства в 2013 году». Эта монументальная инсталляция удивительно напомнила артивистский (арт-активистский) проект «Радио Пушкин». Его много лет вело ижевское кластерное сообщество «Творческая дача» в разных частях Удмуртии, когда члены сообщества захватывали участки городского пространства, устанавливали что-то вроде столба с радиоточкой и транслировали нечто странное, записанное в других районах республики. Это могла быть матерщина какого-то бомжа или, наоборот, что-то душевное. Степень легальности мероприятий была разной, действенность тоже. Бывали случаи, когда подобная «фейковая» точка становилась на какое-то время СМИ прямого действия. В 2008 году такой «балаганчик» за неделю успел подготовить фильм о том, что детям не выдают проездные, хотя обязаны, и это дало результат. Артивистское искусство, находящееся на стыке между contemporary art и социальными технологиями, в силу своей практики тяготеет к жанрам, не требующим большой материальной базы. Скульптурная инсталляция – в определенном смысле противоположность артивизму. Однако возможность подобной коммуникации интересна как опыт экспериментального взаимодействия. Кроме того, может рассматриваться как сюжет взаимодействия через поколения, когда обнаруживается, что многие прогрессивные молодые люди с большим интересом относятся к тому, что осталось от советской культурно-образовательной инфраструктуры.

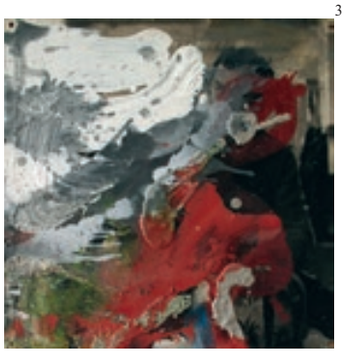
Алексей Курбановский

Карта как эксцентрическая абстракция

Слово «карта» с его греческим корнем («лист папируса») очерчивает, вероятно, одно из наиболее многосмысленных понятий в европейских языках. Есть карты географические, игральные и визитные (carte de visite), не говоря уже о картах вин или звездного неба; есть также родственный латинский термин charta, что часто переводится как хартия (например, Magna Carta считается базисом западной демократии). Как способ структурирования знаний карта абстрактна и соседствует с таблицей: это скелет знаковой системы, шифрующий визуальную информацию, закрепляющий насилие в отношении пространства / времени; она копирует социально-историческую конфигурацию власти, господствующую в конкретном обществе. Пусть картам не свойственна поминаемая Х.-Л. Борхесом сумятица «животных, нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти» и «похожих издали на мух»; на пожелтевших от времени полях часто рассыпаны фигурки богов, аллегории стихий и ветров, фантастические монстры; вкупе с ручным исполнением это переносит старинные «чертежи земли» из области математической топографии в сферу творчества. Интересно промежуточное положение карты между художеством и наукой, пространством и плоскостью, изображением и текстом. Аспекты этого «ускользания» исследуются в ряде произведений петербургского живописца Валерия Лукки; они тоже находятся на границе — между искусством и бытом (полны инородных включений), между традицией и современностью (отсылают и к музейным фигурам, и к последним новостям), даже между поверхностью и объемом (высокий рельеф). Немаловажно, что Лукка сохраняет верность эстетике, сложившейся в течение ряда лет (принципу картографии); что еще важнее, его стилистика эксцентрична — не попадает в мейн-

1

2



3

4

стрим коммерчески амортизированного абстрактного украшательства, практически вся построена на нестандартных идеях, «ходах», жестах. Диапазон абстракции в его случае смещен в сторону «пограничных», экспериментальных вариаций, когда этикетка побуждает зрителя искать в фактурных дебрях соответствие масштабу или «легенде», но нередко обнаруживается отнюдь не то, что полагал здравый смысл. Наконец, его работы эксцентричны потому, что при рассчитанной композиции баланс энергий часто сдвинут: силовое поле картины не конгруэнтно полю изображения, разряд напряжения «выстреливает за рамки». Эксцентричность у Лукки, таким образом, есть и художественный прием, и сущностная характеристика, допускающая терминологическое закрепление. Представленные работы при разнообразии датировок показывают единство интенций художника. Это в первую очередь ориентация на плоскость экспозиции (будь то «Карта империи» или «Фигуры за столом (Вечеринка)», пристрастие к аморфному пятну (так показаны корабли в «Празднике на Неве»), жанр автопортрета или портрет исторического персонажа (например «Л.Н. Толстой и С.А. Толстая в Крыму»), техника коллажа (едва ли не во всех вещах). Еще одна эксцентричность Лукки — в равноправии человека и предмета; герой (даже А.С. Пушкин или весьма уважаемый автором В. Ван Гог) не является «мерой всех вещей», фигурирует лишь как «проекция», ничуть не более значительная, нежели приклеенная рядом коробка или красная тряпка. Разумеется, это следствие новейшей «автономии эстетического» (живописец — не иллюстратор!), «постнатурализма» (картина — не фотография!), но можно понять это качество и как лишение зрителя привилегированной позиции управления визуальным опытом: если не зафиксировано «место созерцания», то взгляд будто бы произвольно скользит по расстеленной поверхности, и все точки зрения одинаково пригодны. Эксцентрический подход позволяет художнику не только парить «над схваткой» (как в «Карте военных действий»), но и сохранять плодотворный нейтралитет в противостоянии «изобразительного» и «неизобразительного». В самом деле, когда внутренняя необходимость В.В. Кандинского утилизована дизайном ар-деко, а «спонтанный дриппинг» Дж. Поллока физиологизирован до вульгарности, ничто не препятствует современному живописцу помещать фигуры в условную «нестабильную среду», даже апеллировать к музейным артефактам («Игроки» В. Лукки, вероятно, отсылают к сезанновским «Игрокам в карты» из института Курто). Отличие кроется в катастрофическом нарастании энтропии: картины Валерия – все-таки абстракция, умудренная опытом XX века и выдвигающая свою эксцентричность как одну из творческих возможностей в новом столетии. В соответствии с деконструктивной теорией «опознание» фигуры (в картине) следует полагать частным случаем любования абстракцией, обостряющим и усиливающим зрительское переживание реальности. Согласно той же логике всякий центр оказывается не чем иным, как особым вариантом периферии, ведь они не существуют друг без друга; именно наличие периферии, окружения, околичности создает возможность какой-либо «центральности». Центр может сместиться, даже вовсе раствориться, исчезнуть, только периферия стабильна и неизменна, она является конститутивным понятием то ли для целого социально-культурного образования, то ли для отдельного художественного памятника. Поэтому в искусстве именно на периферии, на краях какого-то стиля часто являются прообразы новаторских решений; значит, эксцентричность – необходимое условие творчества, созидания новых ценностей.

Применив деконструктивное прочтение выдвинутой изначально дихотомии «карты» и «картины» (где первая кажется поначалу слабым звеном), убедимся, что карта часто становилась в первую очередь сюжетом живописи — вспомним многочисленные примеры у Эль Греко, Я. Вермеера, Г. Терборха (географические), Караваджо, Я. Стена, Ж. де Латура, П. Сезанна (игральные). И те и другие, с их избыточными орнаментально-изобразительными деталями, обладают возможностью превратиться в картину или графический лист (пусть утратив прагматический статус), в то время как картина обратной способности лишена. Карта обладает несравненно большим, пусть эксцентрическим потенциалом (познавательным, равно и артистическим). Вот почему она может служить удачной метафорой текущего состояния художественного процесса.

Валерий Лукка. «Топография». 13 октября – 9 ноября 2015 года. Музей Эрарта, Санкт-Петербург

1 Валерий Лукка. Карта. Схема разделки говядины по отрубам. 1989. Оргалит, смешанная техника
2 На холмах Грузии. Пейзаж с «Градом». 2008. Оргалит, смешанная техника
3 Фрагмент карты. 2007. Оргалит, смешанная техника
4 Карта (Топография). 2011. Холст, смешанная техника

Ксения Лукина

Неистовая живопись Олега Ланга в академии

В анфиладах на втором этаже Российской академии художеств открылась ретроспектива Олега Ланга «Сумма живописи». Самобытного и неистового в своей продуктивности живописца не стало в 2013 году. Внушительный массив его работ еще при жизни закрепился в музейных собраниях, однако по печальному обыкновению широкий зритель только начинает проникаться его творчеством, и этот процесс разворачивается особенно активно в последние два года. Так и данная выставка стала определенным жестом признания: она объединяет произведения разных периодов и масштабов из собрания Московского музея современного искусства и семьи художника в попытке охватить весь творческий путь. Несмотря на то что заявленный объем – сто произведений был сокращен, выставка в Академии художеств производит сильное впечатление: прилив крови к голове от бурления красок, буйства форм и фактур, своеобразный остаточный постланговский эффект.

Изобразительный язык Олега Ланга при первой встрече часто подвергается сравнению с «новыми дикими», примитивистами и неоэкспрессионистами вроде Баския, но именно ближайшее знакомство с полным спектром работ позволяет понять, что даже поправка на «русского» Баския тут неуместна. Эта живопись неклассифицируема, и ее надо переживать так же сильно, как художник переживал свои работы, беспощадно уничтожая и переписывая их, кидаясь из абстракции в фигуратив и обратно, неустанно коммуницируя, общаясь со своим порою гипотетическим зрителем простым и оттого наиболее искренним языком. Возможно, необходимость сообщать пластике переживаемое роднит произведения Ланга с наивным искусством, однако переживания эти скорее в пульсации неуемной созидательной энергии, нежели в трудностях попыток выражения. Каким бы причудливым ни был изобразительный мир этих картин, сквозь гущу цветовых и фактурных перипетий его композиции выстреливают точные и пронзительные детали из мира наблюдаемой реальности. Выпученные глаза соседа по коммуналке, глядящие из-за стенки, темнота и угловатость в фигуре мужика, всклокоченный и скореженный Веничка Ерофеев, ехидный прищур Ленина, быт, мечтательность и бешеная динамика – картина мира художника преломляется и пляшет, не теряя подсознательной общечеловеческой правдивости.

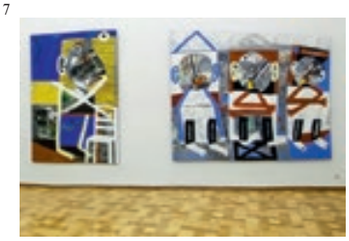
«Сумма живописи» – название, позаимстованное из заголовка открывающей выставку статьи Александра Якимовича, одного из самых преданных исследователей творчества Ланга. Текст впервые опубликован в каталоге к ретроспективе «Прямая живопись» (2009) в Московском музее современного искусства на Петровке, куратором которой выступал основатель галереи pop/off/art Сергей Попов. Это и структура текущей выставки невольно отсылают к опыту шестилетней давности. Работы, за редким исключением, не объединяются в залах единым нарративом или стилистикой: портреты зловещих фигур российской истории соседствуют с поэтами и их лирикой, аккуратные цветовые пятна камерных работ – с экспрессивными монументальными сценами в лесных чащах, полотна – с живописью на цветной ткани и наматрасниках. Порою обозначенный сюжет прочитывается только при помощи лаконичных названий, иронично отсылающих к обыденности изображенного: «Жуки и корабль», «Две бабы на зеленой траве», «Пленница в лесу». Подобное построение экспозиции не только исключает монотонность последовательного повествования, но и позволяет осмыслить необычайно подвижный процесс.

По анфиладе зритель переходит из первого зала с ранними картинами – пейзажами русской глубинки – к работам среднего и позднего периодов, ахронологично распределенных по залам. Подобное решение подчеркивает, пожалуй, единственный существенный разрыв за всю практику художника. От простых, мрачновато-охристых наблюдений за бытом и природой к бурному процессу, под которым мы сейчас понимаем творчество Олега Ланга. В его наследии не стоит пытаться углядеть четкую перспективу, что и подчеркивает экспозиция, где перемежаются работы разных лет. Абстракция 1990-х годов, хотя и номинально отделена от последующего за ней периода условного фигуративизма, неминуемо становится пространством внутри картины, вселяет в себя характерного ланговского «человечка». Так, в пятом зале работа «Лодки», представляющая собою волны холодных цветовых пластов с коллажными вкраплениями газетных вырезок, соседствует с написанной в послед-

5

6

7



5 Олег Ланг. Игра в мяч. 2013. Холст, масло
6,7 Виды экспозиции в РАХ

Олег Ланг (1950–2013). «Сумма живописи». 27 октября – 15 ноября 2015 года. Выставочные залы РАХ, Пречистенка, 21

ний день жизни «Игрой в мяч». На этикетке точно указан день создания. Это символично и настолько же грустно: неутомимый самокритичный живописец, писавший подобно тому, как льется человеческая речь, обильно и экспрессивно, был прерван в процессе. Работа «Игра в мяч», безусловно, одно из самых зрелых творений автора, но ее совсем не хочется называть венцом. Возможно, именно поэтому она встречает зрителя в центре экспозиции, а не в ее завершении. Организаторы выставки отказываются позиционировать ее как сугубо посмертную, а предлагают скорее полноценную подборку, пышущую живостью и энергией покинувшего нас художника.

Павел Герасименко

Глобальное в локальном

«Современное искусство в традиционном музее». 13 октября – 9 ноября 2015 года. Санкт-Петербург

Фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» проходит в Петербурге в тринадцатый раз. В этом году все проекты были сосредоточены в пределах Васильевского острова, а базовой площадкой фестиваля стал творческий кластер «Арт-муза». Здесь была открыта общая выставка, где художники представили своеобразные дайджесты своих проектов.

В последние годы стало казаться, что формат, удачно найденный фондом «Про арте» почти два десятилетия назад и приведший в малые, естественно-научные или ведомственные музеи актуальных художников и новых зрителей, исчерпан. Во-первых, активные пенсионеры вытеснили из бесплатных автобусов в первые дни фестиваля продвинутых любителей контемпорари-арта. Во-вторых, музеи, заинтересованные в проведении фестиваля финансово, зачастую терпели современное искусство в своих стенах, не становясь соавторами художников, как задумывалось изначально, и в-третьих, качество проектов не всегда было на высоте.

Понимая это, организаторы фестиваля призвали куратора, в этом году им стала директор Уральского филиала ГЦСИ Алиса Прудникова. Как и руководимая ей Екатеринбургская индустриальная биеннале, фестиваль получил звучную и абстрактную глобалистскую тему – «Гиперлокальное», имелся в виду поиск глобального в локальном.

Все шесть музеев, где проходит нынешний фестиваль, уже принимали его прежде и не единожды, так что и у постоянных зрителей, и у работников музеев есть возможность сравнивать. Если помечтать, то художник, которого точно надо было пригласить к участию в фестивале — Кандида Хефер, чья выставка прошла недавно в Эрмитаже: поэтика ее фотографий идеально подходит к музейным пространствам. Но международный статус и возможности фестиваля не столь велики, хотя за эти годы здесь показали свои работы такие звезды современного искусства, как Дебора Тубервилль и Гвидо ван дер Вельде. Поэтому нишу «музейной фотографии» заполняют студенты Владислава Ефимова, неоднократного участника фестиваля, с его курса «Проектная фотография» в Школе Родченко. Иностранные авторы на этот раз выглядели пластически неубедительно. Например, «Метеоритная ловушка» немки Агнес Мейер-Брандис получила в Геологоразведочном музее имени Ф.Н. Чернышева скромное место, уступив в зрелищности как музейному окружению, так и проекту, демонстрировавшемуся здесь в 2004 году – «Колумбарию» Петра Швецова.

Небольшой кинетический объект ДмитрияМорозова на выставке в «Арт-музее», звуком и движением привлекавший всеобщее внимание, был всего лишь эпиграфом к его «Симфонии ветров и маятников», «исполненной» в глубине ледокола «Красин», который недавно вернулся на стоянку после реставрации. В машинном отделении, расположенном много ниже ватерлинии, с помощью десятков вентиляторов создается ветер, раскачивающий привязанные на веревках камешки, но это мнимая взаимосвязь — все управляется программой и питается от общей электросети корабля. Как часто бывает у этого художника, поэтическая метафора, где сталкиваются «аналоговое» и «цифровое», повторяется, но теперь уже как возведенная в степень.

Феминистическая версия истории искусства, изложенная кураторами Машей Годованной и Ярославом Воловодом в проекте «Она» в залах Научно-исследовательского музея Академии художеств, выглядит как не совсем умелый набросок, особенно в контексте недавних больших выставок студенческих работ разных лет, сделанных ректором академии Семеном Михайловским. Зачитываемые подряд имена женщин-художников из картотеки методического фонда звучат подобно мартирологу, это впечатление усиливает то, что происходит все в сердцевине музея, наполненного произведениями художников-мужчин. К числу филиалов музея Академии художеств относится и мастерская Архипа Куинджи – единственная мемориальная квартира на нынешнем фестивале. Поверх символического и реального пространства музея-квартиры известный московский художественный дуэт «МишМаш» набросил собственную сетку координат, смешав музейную обстановку с предметами и фото из своей мастерской так, что тонкое личное чувство оттеняет ортодоксальный концептуализм всего проекта.

«Сложные вопросы» в Музее современных искусств имени Дягилева СПбГУ — групповая выставка выпускников двух последних курсов Школы молодого художника, собранная Натальей Хвоенковой из «Про арте». Все они взяли удачный старт, но больше других удивила Алена Терешко, известная впечатляющими перформансами. В экспозиции представлено большое полотно: с привлечением Веласкеса и Репина художница исследовала проблему ракурса в искусстве и заодно написала коллективный портрет петербургской арт-тусовки. Другие художники выступили в этом проекте предсказуемо, развив сложившиеся собственные манеры и темы. Творческая судьба талантливых Леонида Цхэ, Аси Маракулиной или Ильи Гришаева уже в общих чертах ясна. Эти художники связаны со стремительно набирающей популярность группой «Север-7». Их символическим перформансом открывался фестиваль. Зрителям предложили забраться внутрь большого фанерного короба на колесах, изображавшего туристический автобус, и художники попытались сдвинуть его с места, таща наподобие бурлаков за веревки. Такое действие выглядело яркой метафорой нынешнего фестиваля «Современное искусство в традиционном музее».

1

1 Музей-квартира А.И. Куинджи. Проект «МишМаш» «Музей в себе»

Департамент культуры города Москвы

MAMM

Мультимедиа Арт Музей, Москва

Остоженка, 16 09.12—31.01

МИХАИЛ ПРИШВИН

Фотографии и дневники

12+

Стратегические партнеры Музея:

RENAULT Passion for life

MasterCard БЕСЦЕННЫЕ ГОРОДА

AHMAD TEA

Panasonic

Корпоративный попечитель:

НОРИЛЬСКИЙ НИКЕЛЬ

Валерий Леденев

Аня Шестакова. «Чувство собственного достоинства непредсказуемо». ISS MAG, 11–22 октября 2015 года

ISS MAG – новая площадка в Москве, в частном порядке и на свои средства открытая Дишей Юлдашевой на территории завода НИИДАР. Куратором первой экспозиции выступила художница Антонина Баевер. Для «инаугурационной» выставки она пригласила свою коллегу Аню Шестакову, в настоящий момент проходящую обучение в Венской академии изобразительных искусств. Шестакова – студентка радикальной марксистки Марины Гржинич, автора концепции некрополитики, основанной на разработках в области постколониальной теории (термин введен философом из Камеруна Акилле Мбембе). Тем удивительнее видеть в галерее работы, которые выглядят «тихими» и даже аполитичными. Выставка как будто слилась с экспозиционной площадкой, идеально вписавшись в отремонтированное пространство до состояния почти полной нонспектакулярности. На полу Шестакова растянула кусок полиэтилена с красными и зелеными потеками живописного «дриппинга», к стене прикрутила кусок оргстекла, а в углу оставила два флакона из-под пигментов. В центре экспозиции найденный на улице осколок мрамора с надписью, смысл которой неизвестен даже художнице. Над всем этим возвышается крупноформатный снимок мужчины, закрывшего руками лицо. Все объекты рифмуются формально и визуально, но не складываются в нарратив. Выставка получилась абсолютно «молчащей». Можно ощутить ее фактуру и почти неуловимый зрительный контур, но едва ли это позволит догадаться, в чем значение представленных здесь предметов и какая история разворачивается из их соседства. Проект невозможно назвать бессмысленным, потому что факт подачи этого материала в публичном пространстве не может быть лишен авторской интенции. Однако выставка выглядит чрезвычайно герметично, хотя идеально подходит для того, чтобы освоить только что открывшуюся площадку, еще не имеющую собственной истории и выставочной биографии. Но остаются сомнения в качестве ее художественной стратегии, в которой предполагается презумпция смысла, возможно, начинающего уступать место непроницаемости авторского посыла.

Борис Кашапов. «Руки вверх!». Открытая галерея, 13–27 октября 2015 года

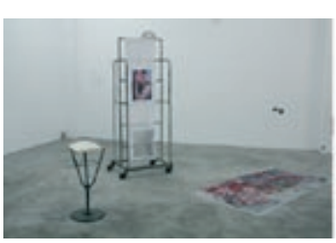
На выпускной выставке студентов Школы мультимедиа и фотографии им. А. Родченко, прошедшей весной 2015 года, Борис Кашапов показал свой дипломный фильм «Назад в общество», в котором размышлял о трудностях, мешающих ему работать над своим курсовым проектом. Художник обратился за помощью к разным специалистам – к психологу и даже сайентологу. Вместе они обсуждали социальную ситуацию в России, не всегда благоприятствующую современному искусству, проблемы перепроизводства визуального, личные воспоминания самого Кашапова из школьного детства и пр. На новой выставке, «оживившей» пространство долгое время не подававшей признаков жизни «Открытой галереи», Кашапов предстал не видеохудожником, а графиком. Он показал десятки рисунков с изображением руки. Рука часто трактуется как символ действия, возможности его свершения или препятствий на пути его реализации, что отражено в многочисленных фразеологизмах вроде «связан по рукам и ногам». Кашапов изображает преимущественно выпрямленную ладонь, увиденную сбоку. И не очень понятно, что за рука перед нами – протянутая кому-либо в дружественном приветствии или агрессивно вскинутая над головой – жест, не сулящий прохожему ничего хорошего. Кашапов играет культурной и исторической многозначностью изображения руки, «кормящей», «карающей», «невидимой» или «нечистой». Есть в этом проекте и скрытый кивок в сторону предыдущей работы автора, напоминание о том, что в современной ситуации у художника, особенно молодого и не обросшего регалиями, мягко говоря, не всегда свободны руки. Кашапов в своих рисунках размышляет о политической апатии, об агрессии, распространенной в обществе. Он запечатлевает ладони не в миг действия, а в момент, когда решительный твердый жест еще не сформировался как отчетливое намерение, но назрел в качестве эмоции.

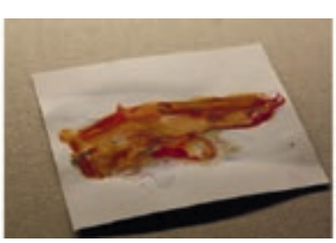
«Сопроникновение». Галерея «Нагорная», 30 октября – 5 ноября 2015 года

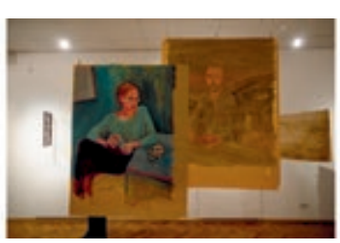
Одна из последних выставок, открывшихся в рамках 6-й Московской биеннале, представляет собой тотальную инсталляции трех художниц – Микаэлы, Яны Сметаниной и Ольги Карякиной. «Индивидуальный вклад» отдельных авторов распознать здесь не всегда возможно, за исключением разве что Микаэлы, представившей фильм, где она сама фигурирует на экране. Все детали этой выставки воспринимаются как абстракции в том смысле, что читаются по ассоциациям, рифмам, которые они порождают. Экспозицию открывают столы с ржавыми металлическими предметами и фильмом, где одна из художниц закапывает эти предметы в землю, поливает водой и тем самым состаривает. Далее следуют изображения домов, находящихся словно на окраине цивилизации, вне времени и конкретного пространства. В композицию включены исписанные черной тушью листы, где среди абстрактных разводов проступают поэтические фразы, такие как «не бояться слабости, не упиваться» или «неправильные лишние пустые разговоры иногда бывают очень теплы». Замыкает экспозицию фильм (протагонист – Микаэла), видеоряд которого – пасмурные по атмосфере кадры каменистого пляжа сопровождаются поэтическим текстом о пожилой русалке, выбросившейся на берег, возможно, потому, что не могла больше переносить физической боли и страданий или из-за общей экзистенциальной усталости. Тема выставки также размыта и ассоциативна, как и ее материал. Она о состоянии отрешенности, оцепенения, выключенности из общего потока жизни. В сегодняшнем мире, существующем в режиме беспрестанно мутирующих систем, где события сменяют друг друга со скоростью прокручивания френд-ленты в соцсетях, такое состояние кажется непозволительным. Переживающие его оказываются отстранены от тока современности и потому никому не нужны, бесполезны, социально мертвы. И все же художницы хотят сказать, что даже такие часы «бывают очень теплы», нужны и значимы в отдельный момент времени, теплы, как и люди, которые их переживают.

«Тело». Центр «Красный», 11–23 ноября 2015 года

На выставке были собраны работы о телесности, которой наделены мы все и которая в обществе становится предметом регулирования и контроля. Ильмира Болотян представила графику по мотивам фото из салона красоты, чьи клиентки стремятся приблизить свою внешность к эталонам. Запечатленные процедуры кажутся жестокими, но высказывание художницы пронизано не критичностью, а интимностью. Болотян не показывает снимки, она передает их опосредованно, сострадая уязвимости своих героинь, сохраняя уважение к чужой открытости и приватности. Женское тело на картине Варвары Терещенко «Идеальная женщина» лишено рук и ног, лицо стерто, и видны лишь губы, застывшие в улыбке. Образ женщины сведен к вещи, объекту, машине для наслаждения – роль, уготованная ей в патриархальном обществе. Об этом напоминает и работа Настасьи Карасевич в виде 18 глиняных слепков женских половых органов.







В феминистских выставках зачастую участвуют лишь женщины, но в этот раз среди художников есть и мужчины. Павел Гладков сделал инсталляцию «Званый ужин» (оммаж феминистке Джуди Чикаго) о проблемах идентичности мужчин-геев. Олег Комаров выставил мужское нижнее белье, испачканное красным, словно кровью.

Любая выставка вступает в диалог с другими выставками, а работы провоцируют на сравнение с другими работами. В случае искусства, посвященного теме гендера, трактуемого как проблема политическая, уместнее говорить не только о фактах, но и об условиях, в которых они возникают. О локальном и временном контексте, где это искусство кристаллизуется и обретает зримые формы и смысл, уникальный в каждую конкретную эпоху. Проблемы, поднятые участницами и участниками выставки, обсуждались в разные времена и во множестве других институций. Но они по-прежнему кажутся нерешенными, и этот факт красноречиво описывает отечественный гендерный порядок. Для идентичности или репрезентации значимо не только то, что вынесено на поверхность, но и то, что не включено в публичный дискурс. Такие белые, непроявленные темы были и на выставке в центре «Красный», например, оказались незатронутыми проблемы трансгендерности и квир-идентичности. И этот факт также красноречив.

«Горизонты событий». Музей Вадима Сидура, 24 октября – 15 ноября 2015 года

«Сиди, я сам открою». Галерея «Электрозавод», 23 октября – 6 ноября 2015 года

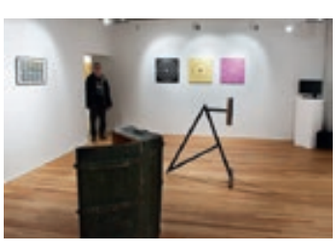
Изначально планировалась единая экспозиции работ студентов Института проблем современного искусства (ИПСИ) в Музее Вадима Сидура под кураторством Стаса Шурипы. Часть студентов от участия в нем отказалась и решила провести собственный альтернативный проект в галерее «Электрозавод», которую арендует на собственные средства и заведует ею группа молодых художников. Желание «взять ответственность за свое высказывание на себя» и не перекладывать «на внешние... институции роль цензоров и организаторов» (цитаты из пресс-релиза «Сиди, я сам открою») обернулось расколом внутри сообщества. Это само по себе актуализирует проблемы социального положения молодого художника сегодня, образовательной политики самого ИПСИ, вопросы оплаты обучения и др. Примечательно, что выбор площадки – сознательно или нет – в значительной степени определила специфика представленных работ. Пространство Музея Сидура, отремонтированного, прошедшего ребрендинг и сильно маркированного эстетически, оказалось сложным и не поддающимся адаптации, почти закрытым для посторонних интервенций. Туда вписались работы, рифмующиеся с эстетикой сидуровских скульптур, например, «Реконструкция (часть 2)» Алексея Румянцева, или «Проект памятника зрителю» Алисы Керн. Вошли в экспозицию и вещи, обыгрывавшие музейное пространство, вроде инсталляции Екатерины Трубиной с черными шторами, занявшей площадку на лестнице, ведущей на второй этаж. Остальные работы потерялись в атмосфере музея. Сложно предположить, что, кроме краткого кураторского текста и общей формальной локации, объединяет их. Чего не скажешь об экспонентах «Электрозавода», где каждый проект не просто вписался, но и органично вжился в ткань общего индустриального ландшафта, обветшалого, запылившегося, но освоенного художественной энергией и практикой. Здесь прекрасно смотрелась и груда из розовых кирпичиков Софьи Асташовой, и видео к ним, в котором одна рука, протянутая к другой, как в «Сотворении Адама» Микеланджело, просто тушит зажженную сигарету. Или «руинированные» картины Кирилла Басалаева, выставленные как единая инсталляция, и смоляные слепки уже известной в московских кругах Марии Агуреевой. С одной стороны, можно сказать, что художники, выбравшие галерею «Электрозавод», пошли более легким путем, предпочтя пространство, куда их работы просто не могут не вписаться. Очевидно, что участникам проекта в Музее Сидура нужно было предпринять на этом пути более активные усилия. С другой стороны, гораздо важнее факт выбора не контекста экспонирования, а формирования и репрезентации собственной идентичности, которая в случае «Сиди, я сам открою» будет задаваться пространством независимой художественной инициативы, скрепляющей отдельные голоса в общий полифонический хор. Проблемы этой выставки, безусловно, станут предметом критического обсуждения, которое поможет участникам в будущих творческих экспериментах.

«И – искусство. Ф – феминизм. Актуальный словарь». ISS MAG, 24 октября – 7 ноября 2015 года

Организаторы выставки Марина Винник и Микаэла, а также ее куратор Ильмира Болотян организовали экспозицию по принципу словаря, посвященного гендерным проблемам. Марианна Мангилева, Алекс Кочевник и Самарско-Тольяттинская феминистская группа обращают внимание на то, что рождение детей – не всегда результат индивидуального выбора, это решение принимается в соответствии с представлением, что материнство – единственная роль женщины и отказ от нее подлежит порицанию. То же самое касается и семейных отношений, вопросов имиджа и внешнего выражения собственной гендерной принадлежности, которые всегда вызывают решительное неприятие в случае отклонения от общепринятых норм, как это происходит с фемининными мужчинами или маскулинными женщинами (этой теме посвящена работа Татьяны Сушенковой).

Феминистские выставки часто упрекают в игнорировании эстетического в пользу этического, в обращении к вопросам «банальным», а также в невысоком уровне качества работ. Проект «И – искусство. Ф – феминизм» отвечает на это тем, что репрезентирует не сами произведения искусства, а опыт определенного сообщества, границы которого задаются не одной лишь художественной системой (хотя многие его участницы и участники – активно работающие художники), опытом переживания гендерного неравенства и угнетения. Выставка предлагает поразмышлять не об отдельных фактах, а об опыте, структурирующем нашу жизнь. Новизна и значимость представленных здесь работ состоит не в их формальных и эстетических качествах, а в самом факте актуализации проблем, решение которых до сих пор не найдено.

«И – искусство. Ф – феминизм» становится зеркалом актуального modus operandi искусства сегодня, воспроизводящегося себя не в работах или музейных коллекциях, фигурах отдельных авторов или выставочных мегасобытиях, а в режиме постоянного формирования и перегруппировки профессионально-человеческих связей. В этом процессе рождаются не материальные ценности, а смыслы и отношения, определяющие значимость искусства. В случае феминистского проекта важен не только факт презентации сообщества, но и предоставление голоса тем, кто оттеснен на периферию художественного процесса. Многие участницы и участники проекта не относятся к числу известных авторов или вовсе только дебютировали в пространстве ISS MAG. Выставка «И – искусство. Ф – феминизм» – это «голоса со стороны», взывающие к пересмотру отношений внутри художественного сообщества, изменению его контуров, сохранению оптики неконформности (квир), чтобы согласно завещанию Джудит Батлер всегда оставаться критичным в отношении себя.

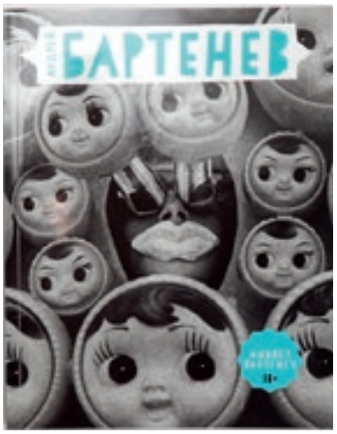


Владислав Мамышев-Монро.
Архив М: Каталог.
Составитель Елена Селина.
Дизайнер Сергей Хрипун.
М.: Московский музей современного искусства, Artguide Editions.
336 стр. Формат 225x300.

Издание приурочено к одноименной ретроспективной выставке художника, состоявшейся в зданиях музея на Гоголевском бульваре, 10, в июне – августе 2015 года. Включает статьи кураторов выставки Елены Селиной и Антонио Джеузы, тексты и интервью Владислава Мамышева-Монро из журналов «Дантес», «Кабинет», ХЖ, «Птючь», «Диалог искусств» и др., а также материалы из архива художника, опубликованные впервые.

Другая часть нового мира
Произведения из коллекции Центра искусств CA2M и Фонда ARCO: Каталог
Составители и авторы вступительных статей Ферран Баренблит и Елена Яичникова. Дизайнеры Кирилл Благодатских и Анна Наумова. М.: Московский музей современного искусства. 144 стр. Формат: 200x250.

Каталог одноименной выставки, которая состоялась в здании музея на Петровке, 25. Представлены произведения более тридцати участников (инсталляци, масштабные объекты, живопись, графика, фотографии и видео) отражающие разнообразие художественной сцены Испании.



Андрей Бартенев. Каталог
Составитель Александра Рудык
Оформление BadPaper.
М.: Московский музей современного искусства. 256 стр. Формат 220x280.

Первое масштабное издание, посвященное творчеству художника, приуроченное к большой персональной выставке «Андрей Бартенев. Скажи: Я люблю тебя», состоявшейся в музее на Гоголевском, 10, в октябре – ноябре 2015 года. В книгу вошли ранее не печатавшиеся части фотоархива Андрея Бартенева, а также многочисленные публикации о нем из различных изданий — от американской газеты «The New York Times» до российских журналов «Птюч» и «Ом» — и другие архивные материалы. Специально для издания новые тексты о художнике написали художественный критик Сергей Хачатуров и культуролог Алексей Масляев, а также Наталья Шарымова.

Василий Шухаев. Ретроспектива: Каталог
Составители и авторы текстов Елена Яковлева и Елена Каменская.
Дизайнер Евгений Корнеев.
М.: Московский музей современного искусства. 236 стр. Формат 210x300.

Издание приурочено к ретроспективной выставке Василия Ивановича Шухаева в главном здании музея на Петровке, 25 (октябрь – декабрь 2014 года), которая представила творчество художника сложной судьбы,прошедшего через смуту революций, эмиграцию и колымские лагеря. Значительная часть его произведений, ныне рассеянных по музейным собраниям и частным коллекциям в разных странах, представлена в каталоге.

Владимир Немухин. Грани формализма. Лидия Мастеркова. Лирическая абстракция. Научно-исследовательское издание.
Куратор выставки и составитель каталога Андрей Ерофеев.
Дизайнер Витана Сосновская.
Подготовка издания MAIER Publishing М.: Московский музей современного искусства. 192 и 96 стр. Формат 240x300.

Двухчастный каталог выставки, объединившей первую в России масштабную ретроспективу одного из важнейших представителей нонконформизма Владимира Немухина и экспозицию, посвященную «советскому периоду» творчества Лидии Мастерковой (1927–2008). Авторы текстов: Андрей Ерофеев, Фаина Балаховская, Андрей Ковалев, Анна Чудецкая, Юлия Туловская, Ирина Кочергина, Ольга Махрова.

Издания можно приобрести в магазинах MMOMA Art Book Shop на Петровке, 25, и Гоголевском, 10.

На сайте музея представлены электронные каталоги:
http://www.mmoma.ru/publication/ecatalogs/
«Тимофей Парщиков. Фигуры интуиции»,
«петер_вайбель: technē_революция»

Выставочно-издательский проект «Невозможное сообщество» (2011–2015)

Проект «Невозможное сообщество» Московского музея современного искусства открылся осенью 2011 года масштабный выставкой на Гоголевском, 10, которая стала результатом многоплановой исследовательской работы проблем сообществ, коммуникации и различных форм социального взаимодействия, проведенной музеем в сотрудничестве с известным российским куратором Виктором Мизиано. Выставочный проект стал лауреатом премии «Инновация» 2011 года в номинации «Кураторский проект». Важной составной частью этого исследования является трехтомное издание: «ESCAPE Diary: Хроника Программы ESCAPE», каталог «Невозможное сообщество» и «Антология» текстов по проблемам искусства сообщества. Первая книга была издана к выставке, а осенью 2015 года вышли две оставшиеся.

ESCAPE Diary. Невозможное сообщество. Книга 1. Хроника «Программы ESCAPE» (1999–2010).
М.: Московский музей современного искусства, 2010. 368 стр. Формат 170x240.

Формально «Дневник 1999–2010» — это итоговый отчет о деятельности группы ESCAPE: каталог проектов, манифесты, архивные материалы, биографии, библиографии, послесловия. Настоящий памятник, по словам самих участников, надгробный. По сути же, хоть и последний, но самый живой и внятный проект группы, на протяжении десяти лет пытавшейся говорить не с сообществом, а с людьми, превратив самое себя в искусство.

В основной части книги — подборке кратких презентаций проектов «Программы» — находится самый ценный ее материал: выдержки из переписки художников, рабочих записей основателя группы Валерия Айзенберга и дневников Лизы Морозовой, на чью долю выпало быть основным «перформансистом-исполнителем», по-мужски «держать эстетический удар» и мыть за всеми посуду. Тут настоящая жизнь в искусстве: Айзенберг в очередной раз дает деньги на выставку, и никто не говорит ему спасибо; Мамонов обиделся, что его картину без спросу подарили Третьяковке, Литвин заявляет, что «компромиссы приводят к рыхлости проектов»; Морозову, разумеется, опять не слушают и предлагают самой стащить с пятого этажа велотренажер. После экстремального погружения внутрь группы создается ощущение, что эти люди на протяжении долгих лет действительно делали невозможное — сосуществовали, а инсталляции, перформансы, премии и биеннале проходили в фоновом режиме. Когда же невозможное стало совершенно невозможным, деятельность постепенно свернулась, в ММОМА состоялась международная выставка, по словам ее куратора Виктора Мизиано, «призванная к жизни историей отношений членов группы», а из печати вышла книга-памятник. Программа выполнена. Николай Тарасов (ДИ 2011. №6. С. 60)

Невозможное сообщество. Научно-исследовательское издание. Книга 2.
Составитель Виктор Мизиано.
Оформление Константин Аджер.
Авторы текстов: Константин Аджер, Валерий Айзенберг, Андрей Монастырский, Стивен Райт, Елена Яичникова и д.р.
М.: Московский музей современного искусства, MAIER Publishing. 416 стр. Формат 175x250.

Проект «Невозможное сообщество» объединил 35 российских и зарубежных художников. Вторая книга содержит не только вступительный аналитический текст куратора и описание проектов, которые были представлены на выставке в музее, но и монографические статьи о каждом из участников, авторами которых выступили авторитетные российские и зарубежные искусствоведы, такие как Массимилиано Джони, Стивен Райт, Марко Скотини, Евгения Кикодзе, Елена Яичникова, Ванесса Цвахте, Роберто Пинто и другие, а также интервью с художниками. К книге прилагается CD с глоссарием основных понятий эстетики взаимодействия, в составлении и написании которого принимали участие не только художественные критики, культурологи и искусствоведы, но и сами художники. Сюжеты глоссария являются в своем роде историческим экскурсом в искусство взаимодействия. Все тексты, и в книге и на диске, даны на двух языках – русском и английском. И хотя книга богато иллюстрирована, она, как и Дневник ESCAPE, предназначена прежде всего для чтения. Но если Дневник, не считая аннотаций к проектам Программы ESCAPE, чистая литература, призванная проиллюстрировать нерв сообщества художников, то второй том – это искусствоведческое и культурологическое исследование. Но многолосица, присущая этой книге, а также определенный ритм в подаче материала – чередование статей, интервью, описательных текстов – делают процесс чтения довольно увлекательным.

«Невозможное сообщество». Антология. Теория, критика, тексты художников. Научно-исследовательское издание. Книга 3.
Составитель Виктор Мизиано.
Оформление Константин Аджер.
Авторы текстов: Жан-Люк Нанси, Йозеф Бойс, Петер Бюргер, Стивен Райт и др.
М.: Московский музей современного искусства, MAIER Publishing. 192 стр. Формат 175x240.

Последняя, третья книга издания – «Антология». Несмотря на свой скромный внешне по сравнению с двумя первыми томами вид, представляет собой ценность для изучающих современное искусство (да и просто им интересующихся). В антологию вошли тексты философов, дающее теоретическое основание искусству сообществ и осмысляющих это явление (Жак-Люк Нанси, Эдуард Глиссан, Джорджо Агамбен, Олег Аронсон, Эрнесто Лакло, Майкл Хардт). Текст Николя Буррио, главного идеолога эстетики взаимодействия, введшего в искусствознание это понятие. Книга также включает тексты авторов, критикующих это явление в современном искусстве (Клэр Бишоп, Люси Липпард, Петер Бюргер, Милон Квон, Стивен Райт). Как и в первых двух книгах, здесь звучат и голоса художников – Ги Дебора, Йозефа Бойса, Анатолия Осмоловского, Максима Каракулова, Пола Чана. В антологию вошло интервью с Жак-Люком Нанси, взятым специально для издания «Невозможное сообщество» философом Еленой Петровской.

Фото: Екатерина Серова

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по визуальному искусству, основанного в 1957 году.
Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.
По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (969) 123-72-04

Электронную версию журнала и архив прошлых номеров смотрите и читайте на сайте музея: www.di.mmoma.ru
Журнал «Диалог искусств» в социальных сетях:
www.facebook.com/dimmoma
www.instagram.com/di_mmoma

Где купить

МОСКВА

- Московский музей современного искусства
  Петровка, 25
  Ермолаевский пер., 17
  Гоголевский бул., 10
  Тверской бул., 9
  www.mmoma.ru

- Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
  Пречистенка, 19. www.rah.ru

- Книжный магазин
  МСИ «Гараж»
  Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького.
  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»
  Тел. (905) 787-09-37. www.monitorbox.ru

- Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник»
  Ленинградское ш., 92/1; Фадеева, 6
  Старосадский пер., 5/2
  4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
  (ЦСИ «Винзавод»). Тел. (495) 225-50-82
  www.peredvizhnik.ru

- «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) 621-55-22
  www.ekaterina-foundation.ru

- Арт-маркет «Красный карандаш»
  Большие Каменщики, 4
  Тел. (495) 912-39-29
  Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
  Тел. (499) 343-39-15
  www.krasniykarandash.ru

- Институт русского реалистического искусства
  Дербеневская наб., 7, стр. 31
  Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

- Книжный интернет-магазин Libroroom
  Тел. (495) 970-24-55. www.libroroom.ru

- Книжный магазин «Циолковский»
  Пятницкий пер. д. 8
  Тел. (495) 749-57-21
  www.primuzee.ru

- Книжный магазин «Фаланстер»
  Малый Гнездниковский пер., 1, стр. 6
  Тел. (495) 926-30-42
- «Фаланстер на Винзаводе»
  4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6
  www.falanster.su

- Book Shop в институте «Стрелка»
  Берсеневская наб., 14, стр. 5а

- Галерея на Шаболовке
  Серпуховской Вал, 24, корп. 2

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

САРАТОВ

- Студия графического дизайна MUSE
  Волжская ул. 28, 5-й этаж, оф. 3
  www.musedesign.ru

УФА

- Музей современного искусства им. Наиля Латфуллина
  К. Маркса, 32–27. Тел. (347) 250-80-77

———————————————

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ПО ПОЧТЕ

- Объединенный каталог «Пресса России».
  Подписной индекс 82688, адресная.
- Объединенный каталог «Почта России».
  Подписной индекс 70240, карточная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ

- Агентство подписки «Экс-Пресс»
  Тел. +7 (495) 783-90-29

- ООО «Агентство «Артос-Гал»
  Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2
  Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

- Подписное агентство «МК-Периодика»
  Москва, ул. Гиляровского, 39
  Тел. +7 (495) 684-50-08
  www.periodicals.ru

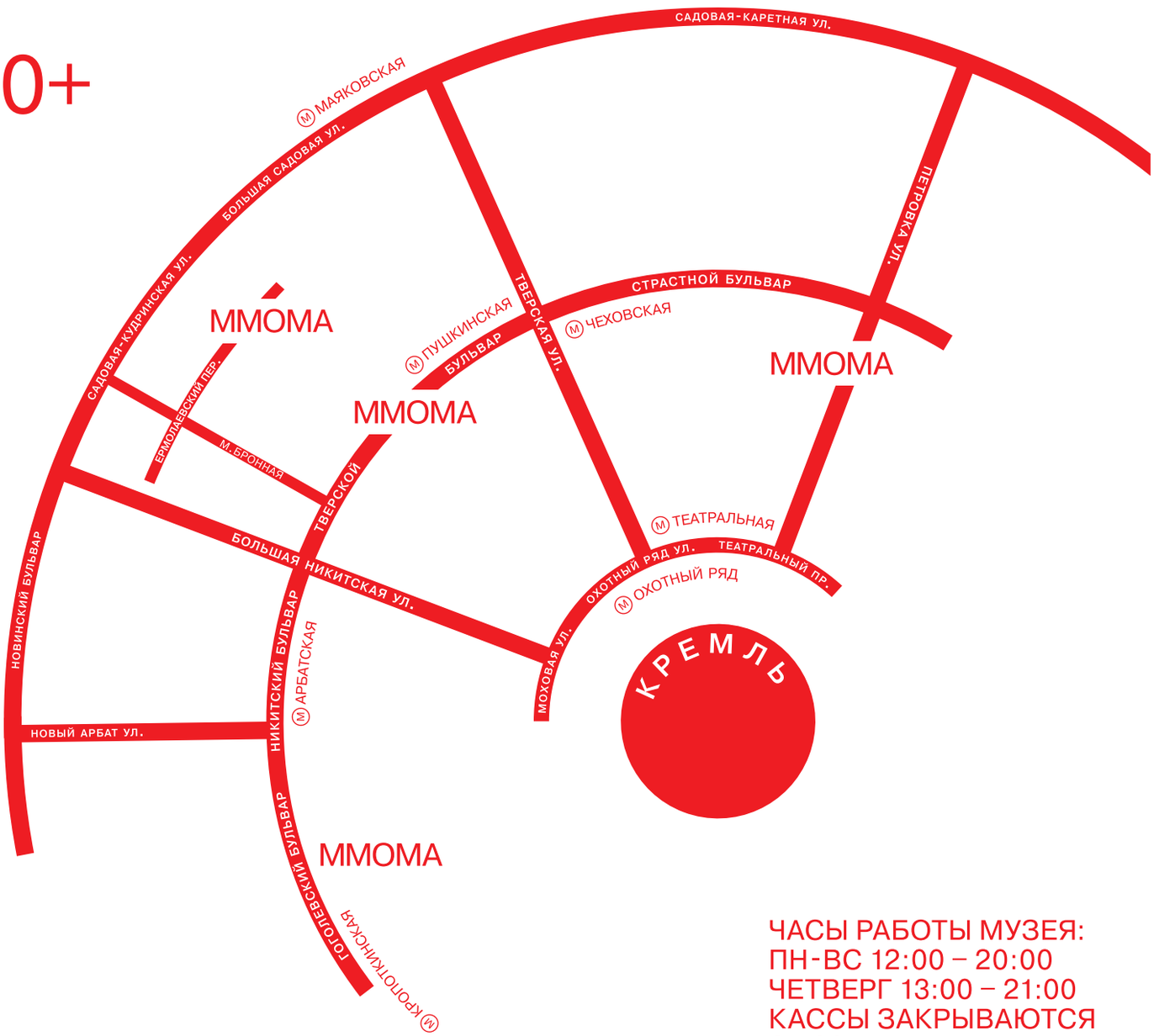
Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции.
Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.
© ДИ. Все права защищены

РЕКЛАМА

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ПЕТРОВКА 25
ГОГОЛЕВСКИЙ 10
ТВЕРСКОЙ 9
ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

0+



ЧАСЫ РАБОТЫ МУЗЕЯ:
ПН-ВС 12:00 – 20:00
ЧЕТВЕРГ 13:00 – 21:00
КАССЫ ЗАКРЫВАЮТСЯ
ЗА 30 МИНУТ
ДО ЗАКРЫТИЯ МУЗЕЯ
ВЫХОДНОЙ – ТРЕТИЙ
ПОНЕДЕЛЬНИК
КАЖДОГО МЕСЯЦА

+7 495 231 36 60
WWW.MMOMA.RU
#MMOMA

ПОЛИТЕХ

ММОМА Московский музей современного искусства Moscow museum of modern art

Государственный литературный музей

В выставке участвуют: Лев Толстой, Иосиф Бродский Владимир Маяковский Александр Солженицын, Дмитрий Пригов и многие другие.

А также – Александр Бродский, Лев Рубинштейн, Хаим Сокол, Юрий Альберт, Борис Хлебников.

Идея: Анна Наринская Архитектура: Кирилл Асс, Надежда Корбут

200 ударов в минуту пишущая машинка и сознание XX века

16.12 — 13.03

2015 2016

0+

Московский музей современного искусства
Петровка, 25
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru
#200ударов

Официальный партнер ММОМА

SAMSUNG

Генеральный партнер Политехнического музея

открытие БАНК

Партнер проекта