ДИ

диалог искусств

- **тема:** иллюзия взаимодействия
- фестиваль **NET**
- некровызов **в ммси**
- **биеннале** в москве и лионе

ISSN 1812-304X

www.mmoma.ru

АВТОР

НАЗВАНИЕ.
ГОД. ТЕХНИКА

ИСКУС
СТВОесть
ИСКУССТВО
есть
ИСКУС
СТВО

Новая экспозиция из коллекции музея, подготовленная куратором Дмитрием Озерковым, продолжает тему, начатую выставками «День открытых дверей» (за которую музей и куратор Юрий Аввакумов получили премию «Инновация») и «Если бы я только знал!». Это выставка-комментарий к прошлым экспозициям и размышление о проблеме комментирования искусства как основной практики его осмысления. Двадцать пять тематических разделов экспозиции предлагают несхожие, подчас взаимоисключающие подходы к интерпретации произведений. Каждая тема демонстрирует не только разные логики общения с искусством, но и возможные регистры эмоционального переживания, потенциальный диапазон комментария. Это подразумевает, что здесь главная роль принадлежит зрителю, он становится ключевым звеном в цепи бесконечного множества трактовок произведения художника.

Выставка продлится до 2 сентября 2012 года

Дмитрий Теселкин

КОНСТРУКТОР
2011. Инсталляция. Картон

ДИ

06.2011
Журнал Московского музея современного искусства
The Moscow Museum of Modern Art's magazine

Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры города Москвы

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
e-mail: sara-gu@mail.ru

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
e-mail: is.sosna@gmail.com

Дизайн
Константин Чубанов
e-mail: kchubanov@gmail.com

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

PR-директор
Нина Березницкая
e-mail: nino@mmoma.ru

Редакторы
Лия Адашевская
Виктория Хан-Магомедова
Алла Нуждина

Обозреватель
Александр Григорьев
Санкт-Петербург,
8 (812) 531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru

Отдел художественной хроники
Юлия Кульпина
e-mail: listdi@list.ru
Соня Терехова
e-mail: sofiya_t@mail.ru

Корректор-редактор
Лариса Доценко

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Захарченко
Оксана Климанова

Координатор международных проектов
Дарья Болховитина

Адрес редакции
117049, Москва, Крымский
Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс +7 (499) 230-02-16
e-mail: di@mmoma.ru
maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

Editor-in-chief
Ada Safarova

Managing Editor
Svetlana Gusarova
e-mail: sara-gu@mail.ru

Executive Editor
Irina Sosnovskaya
e-mail: is.sosna@gmail.com

Design
Konstantin Chubanov
e-mail: kchubanov@gmail.com

Secretary
Tatiana Piliya

PR-Director
Nina Bereznitskaya
e-mail: nino@mmoma.ru

Editors
Liya Adashevskaya,
Viktoria Khan-Magomedova
Alla Nuzhdina

Observer
Alexander Grigoriev
St Petersburg,
8-812-531-03-08,
e-mail: grigoriev_A2001@mail.ru

Arts Chronicles
Julia Kulpina
e-mail: listdi@list.ru
Sonia Terehova
e-mail: sofiya_t@mail.ru

Proofreading editor
Larisa Dotsenko

Photographers
Sergii Shagulashvili
Vladimir Kupriyanov
Sergey Zakharchenko
Oksana Klimanova

International Project Coordinator
Darja Bolhovitina

Editorial Office
117049 Moscow, Krymskiy Val
8, build.2, office 352-DI
Tel./fax +7 (499) 230-02-16
e-mail: di@mmoma.ru
maildi@mail.ru

www. mmoma.ru

Консультанты журнала:

Василий Церетели —
действительный член РАХ, исполнительный директор ММСИ

Дмитрий Швидковский —
доктор искусствоведения, действительный член и вице-президент РАХ

Владимир Аронов —
доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ

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

Александр Мигунов —
доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ

Our consultants:

Vasily Tsereteli —
Full Member of RAKH, Executive Director of MMOMA

Dmitry Shvidkovsky —
Art History Doctor of Letters Full Member and vice-president of RAKH

Vladimir Aronov —
Art History Doctor of Letters Professor, Chairman, Department of Design at NII of Theory and the visual arts history at RAKH

Andrey Tolstoy —
Art History Doctor of Letters, Corresponding member of RAKH, Chief Research at GMII

Aleksander Migunov –
Philosophy Doctor of Letters, Professor Chairman, Department of Aesthetics at Faculty of Arts, Moscow State University

Редакция журнала благодарит за помощь в подготовке номера

заместителя директора ММСИ *Людмилу Андрееву*
заместителя директора по финансовым и экономическим вопросам *Манану Попову*
зав. фондами *Елену Насонову*
главного бухгалтера *Ольгу Шахову*
начальника отдела кадров *Ольгу Сидорову*
зав. отделом выставок *Алексея Новоселова*
методический отдел *Веру Ярных*
зав. отделом по связям с общественностью и прессой *Екатерину Первенцеву*
начальника планового отдела *Людмилу Плахтий*
юрисконсульта музея *Анну Плахтий*
коменданта *Инну Колосову*
отдел информации РАХ *Галину Каргополову, Тамару Дмитрохину, Надежду Панюшеву*
начальника отдела по связям с общественностью РАХ *Елену Ларионову*
заместителя директора НИИ РАХ *Михаила Бусева*
заместителя президента РАХ, начальника управления по выставочной деятельности *Любовь Евдокимову*
помощника президента РАХ *Татьяну Кочемасову*
советника президента РАХ *Светлану Володину*
начальника отдела РАХ по работе с регионами *Маргариту Хабарову*
заместителя директора НИМ РАХ *Веронику Богдан*

Журнал ДИ («Диалог искусств») зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций 7 ноября 2008 г. ПИ №ФС77-33996

Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства»

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 30.11.11
Отпечатано в типографии ООО «Петровский парк»

Марина Абрамович

ОБНАЖЕННАЯ СО СКЕЛЕТОМ
1996. Видео/фото. Даллас
Фото Атилло Маранцано.
© Марина Абрамович. Предоставлено Архивом Марины Абрамович и Sean Kelly Gallery, Нью-Йорк

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

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

ТОТАРТ

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА
АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

Московский музей современного искусства
Ермолаевский переулок 17
(495) 231-36-60
www.mmoma.ru

25.01.2012-26.03.2012

ДИ
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ExpertPhotoLab
Культура радио 91.6 FM
ARTGUIDE АРТГИД

СОДЕРЖАНИЕ

ГОРОД

8 Город как символ.
Олег Кошкин

10 Дом художника. «Южное Бутово/Спальный район».
Юрий Самодуров

16 Неповторимые шестидесятые. Сила и хрупкость утопии.
Виктория Хан-Магомедова

22 Имитация комического.
Лия Адашевская

24 Фестиваль NET.
Ирина Решетникова, Лия Адашевская

МУЗЕЙ

32 Некровызов.
Александр Боровский

38 Вадим Воинов «Фабула предмета».
Екатерина Бобринская

42 Новый взгляд на стекло.
Виктория Хан-Магомедова

46 Живописная коммуникация.
Ада Сафарова

48 Здесь хорошо.
Виктория Хан-Магомедова

ТЕМА

51 Невозможно, но сообщества.
София Терехова

53 О смысле сообщества.
Интервью с Виктором Мизиано

56 Четыре четверти
(Разговор, которого не было)

60 Невозможное сообщество. Книга 1
Николай Тарасов

62 В присутствии художника.
Тамара Зиновьева

67 С точки зрения произведения.
Надежда Кращук

68 Пристальный взгляд.
Дарья Пархоменко

70 Интерпретатор — главное лицо.
Интервью с Татьяной Черниговской

74 Видимость и присутствие.
Стас Шурипа

78 Казусы транслитерации. Меркурий или деконструкция?
Елена Петровская

ИМЕНА

80 Феномен Поздеева.
Владимир Назанский

84 Междисциплинарное хулиганство.
Интервью с Олегом Елисеевым

88 Линия жизни Виталия Горяева.
Юлия Кульпина

92 Зримость света.
Ефим Водонос

ОБЗОРЫ

96 Интерактивная зависимость.
Лия Адашевская

102 Эрмитажная планка современного искусства.
Интервью с Дмитрием Озерковым

108 По следам пустоты в современном искусстве.
Виктория Хан-Магомедова

112 Безнадежна ли живопись?
Александр Григорьев

116 Формула пейжажа.
Виктория Хан-Магомедова

118 Национальный музей королевы Софии.
Азиза Гусейнова

122 Жизнь как фотография.
Ольга Аверьянова

126 Новый Помпиду-центр в Меце.
Наталья Капырина

ПОРТФОЛИО

130 Высосано из пальцев. Выставка-манифест
Дима Мишенин, Андрей Чежин

ХРОНИКА

132 Ник Визи. «Насквозь».
Ольга Аверьянова

132 Арт-Москва.
София Терехова

132 Арт-Москва.
София Терехова

136 Апокалипсис сегодня
Юрий Санберг

138 Паркур на берегу Соны.
Вадим Михайлов

140 Московский арт-дневник.
Сергей Гуськов

АВТОРЫ НОМЕРА

Аверьянова Ольга — искусствовед, заведующая Отделом искусства фотографии ГМИИ имени А.С. Пушкина

Боровский Александр — кандидат искусствоведения, руководитель отдела новейших течений Государственного Русского музея

Бобринская Екатерина — искусствовед, критик, историк искусства

Водонос Ефим — искусствовед, заведующий отделом русского искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева

Гуськов Сергей — журналист

Зиновьева Тамара — арт-критик, культуролог, методолог

Капырина Наталья — студентка Страсбургского университета (факультеты истории искусств и политических наук)

Кошкин Олег — архитектор, академик и ученый секретарь Российской академии художеств

Михайлов Вадим — арт-критик

Назанский Владимир — искусствовед, арт-директор «Нового музея» (Санкт-Петербург)

Пархоменко Дарья — директор LABORATORIA Art&Science Space, куратор, специализируется на взаимодействии современного искусства и науки

Петровская Елена — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Решетникова Ирина — театровед, кандидат искусствоведения, преподаватель спецкурса в МГУ (кафедра теории и истории искусства)

Самодуров Юрий — российский правозащитник, бывший директор Музея и общественного центра имени А.Д. Сахарова, руководитель программы «Современное искусство в открытом обществе» ГЦСИ

Санберг Юрий — журналист

Тарасов Николай — филолог

Терехова София — искусствовед, арт-критик

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

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ

стр. 32-60

стр. 10, 96, 108

стр. 16

стр. 22

стр. 24

стр. 62, 140

стр. 80

стр. 102

стр. 108

стр. 122

стр. 130

стр. 141

стр. 141

Одним из главных событий уходящего года стало открытие Большого театра после шестилетней реконструкции.
В ходе масштабных работ воссозданы многие элементы исторического здания, а интерьерам вернули облик времен императора Николая II. Площадь театра увеличилась вдвое и теперь превышает 70 тысяч квадратных метров, улучшена акустика залов. Большой стал одним из самых технически оснащенных театров мира.
В честь открытия новой сцены состоялся гала-концерт, в котором приняли участие практически все актеры труппы, а также приглашенные звезды мировой оперы. Праздничный спектакль был посвящен истории театра.
Первой премьерой сезона на главной сцене стала новая постановка оперы Михаила Глинки «Руслан и Людмила».
В Императорском фойе в рамках программы Года Италии – России развернута выставка миланского театра «Ла Скала». Она посвящена его лучшим спектаклям за последние 60 лет. В экспозиции макеты декораций и фотографии спектаклей «Ла Скала», создателями которых были Джорджо Стрелер, Франко Дзеффирелли, Рикардо Мути, Даниэль Баренбой, а также сценический гардероб многих оперных звезд: Николая Гяурова, Мирелы Френи, Росси Лемени, Ширли Верретт, Гены Димитровой (более 30 костюмов).
В Милане Большой театр открыл сразу две ответные выставки. В экспозиции «Эксперименты 1917–1932: художники авангарда на сцене Большого театра» собраны эскизы декораций, костюмов, грима выдающихся художников-авангардистов, в числе которых Борис Эрдман, Георгий Якулов, Федор Федоровский. Вторая выставка «Большой: история великого театра и его возрождение» – зримая летопись всемирно известного здания ГАБТа в чертежах, рисунках и фотографиях. Значительное место в экспозиции занимают снимки, запечатлевшие период недавней реконструкции Большого.
Реконструкция — еще одна веха в истории театра, начало которой восходит к «привилегиям» на содержание, дарованным в 1776 году Екатериной II. Событие равное открытию знаменитого здания с бронзовой квадригой Петра Клодта над портиком в 1856 году в дни коронации Александра II, а также появлению в 2002 году новой сцены, позволившей труппе работать в годы реконструкции исторического здания.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР
Октябрь 2011 года.
Фото Дарьи Жмылевой

ГОРОД КАК СИМВОЛ

Олег Кошкин

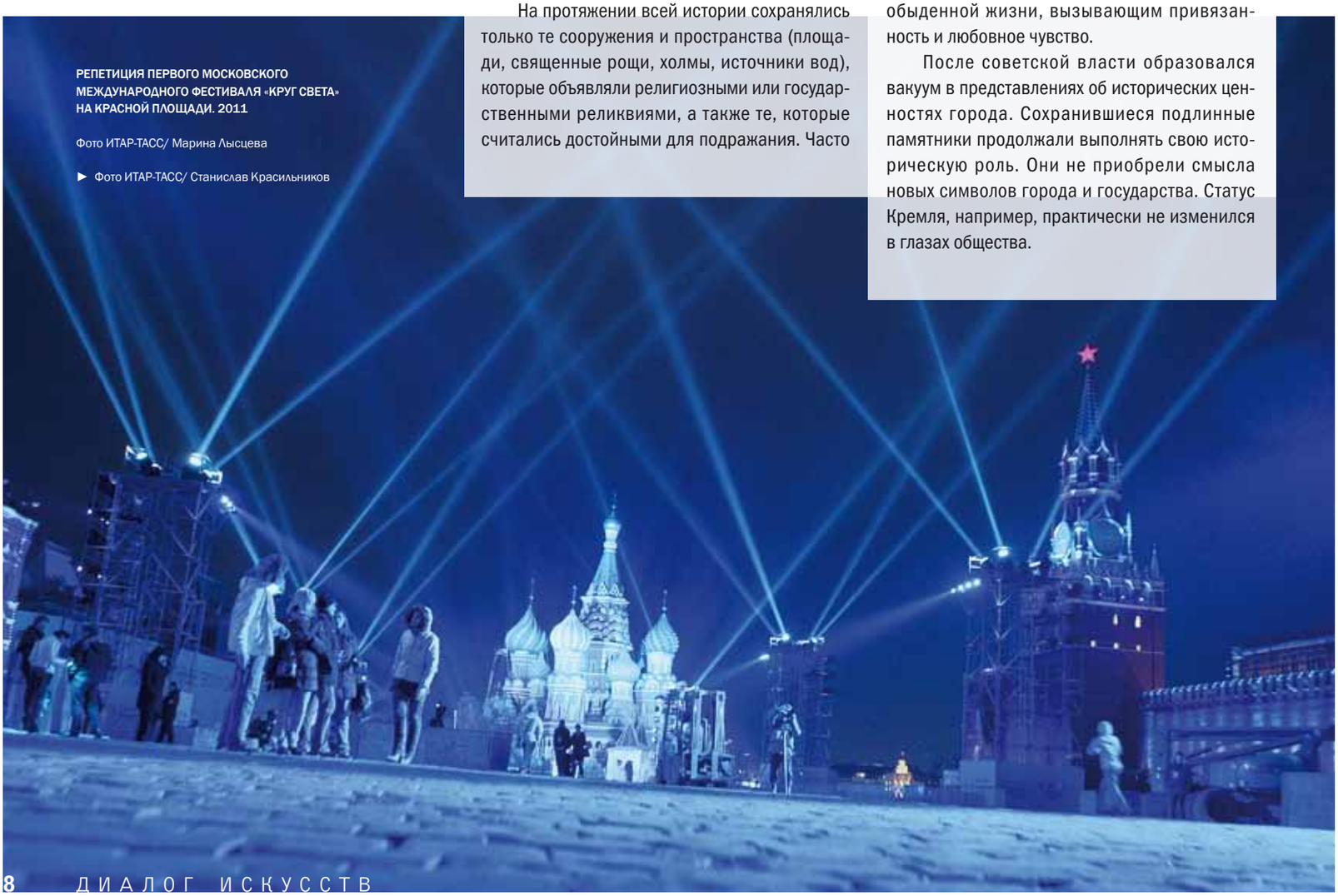
В последнее время с большей, чем прежде, силой возобновилась дискуссия о судьбе исторического наследия городов и о допустимых пределах их обновления. С резкостью были высказаны позиции тех, кто хотел бы сохранить все или почти все памятники зодчества, имеющие и не имеющие официальный статус, но важные для образа города, и тех, кто настаивает на их «реконструкции». Последняя оказывается обычно или строительством старых зданий заново, или включением их в современные комплексы.

Вопрос об историческом образе города не есть лишь профессиональная проблема зодчих. Они могут только предложить способы реализации принципиальных решений, принятых либо политиками, либо всем обществом в целом. Речь, конечно, не идет о социологических опросах и референдумах. Выработка же отношения к истории своей страны и своего города не может решаться подобными способами. Она требует много более сложного и обязательно долгого пути формирования нового понимания наследия предшествующих поколений, его роли в национальной культуре. Только после этого может с успехом формироваться художественный образ древней столицы.

На протяжении всей истории сохранялись только те сооружения и пространства (площади, священные рощи, холмы, источники вод), которые объявляли религиозными или государственными реликвиями, а также те, которые считались достойными для подражания. Часто функции сооружения совпадали: афинский Парфенон был и наиболее чтимым храмом богини Афины Паллады, и самой совершенной из построек, на него ориентировались многие поколения античных зодчих. Собор Св. Петра в Риме прославлял место захоронения апостола Петра и в то же время был образцовым сооружением для архитекторов Возрождения и последующих эпох.

В советское время старая Москва имела в идеологическом смысле неопределенный статус. В коммунистическое будущее она вписывалась с трудом, слишком много в ней заключено воспоминаний и символов истории царской эпохи. Практические потребности советской идеологии тем не менее требовали наглядных свидетельств вековой устойчивости государства и средств для воспитания патриотизма, кроме того, доказательств высокого уровня культуры, причем таких, что они несомненно признавались бы во всем мире. Московские архитектурные памятники с их яркими, выразительными художественными образами и связью с основными событиями российской истории удовлетворяли этим критериям. Однако для большинства москвичей город был не государственным, идеологизированным пространством, а местом привычной, обыденной жизни, вызывающим привязанность и любовное чувство.

После советской власти образовался вакуум в представлениях об исторических ценностях города. Сохранившиеся подлинные памятники продолжали выполнять свою историческую роль. Они не приобрели смысла новых символов города и государства. Статус Кремля, например, практически не изменился в глазах общества.



РЕПЕТИЦИЯ ПЕРВОГО МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ «КРУГ СВЕТА» НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. 2011

Фото ИТАР-ТАСС/ Марина Лысцева

► Фото ИТАР-ТАСС/ Станислав Красильников

Авангардом новой архитектурной идеологии города после распада СССР стали уничтоженные коммунистами сооружения прошлого, обладавшие в дореволюционное время значительной смысловой наполненностью. Идеологический вакуум в столице стал заполняться «новым» прошлым, «сверхсовременной древностью» — реконструкциями исторических московских зданий в натуральную величину.

Началось это скромно — с небольшой церкви Казанской иконы Божьей Матери на Красной площади. Восстановление расположенных рядом с ней Иверских ворот Китай-города и часовни при них, в прежние века одной из самых почитаемых в Москве в силу обладания чудотворной Иверской иконой, привлекло уже много больше внимания. Тут произошло «столкновение интересов» древних и советских исторических пластов. Иверские ворота затруднили привычный проезд техники во время парадов на Красной площади. Сначала это вызывало ностальгию по ушедшей военной мощи, но в конце концов все сошлись на том, что таким образом подчеркивается наше миролюбие. После того как была застроена Манежная площадь, где в коммунистические годы военная техника накапливалась, вопрос и вовсе отпал.

Возведение заново храма Христа Спасителя стало кульминацией нового историзма в современном преобразовании Москвы. И сегодня остается немало противников этой масштабной реконструкции. Однако представьте, что на том же месте возвели бы торговый центр или элитный жилой комплекс, что непременно бы случилось, если бы не появился храм. Законченный к двухтысячелетию Рождества Христова, которому посвящен собор, он стал одним из самых ярких памятников в мире, отметивших смену тысячелетий.

Сколько всего ни было сделано во всех странах мира, никто и нигде не создал столь грандиозного монумента академической традиции в изобразительном искусстве. Причем для России это было естественно. Нельзя не признать, что именно данная традиция доминировала в художественной культуре императорской России, по крайней мере триста лет. В храме Христа Спасителя была аккумулирована сумма наших воспоминаний о ней.

Храм проявил себя с еще одной неожиданной стороны. Его грандиозный силуэт, высоко поставленный купол оказались способными мобилизовать то, что осталось в городе от пространства XIX столетия. Улицы, переулки, мосты вновь получили ориентир, к которому они когда-то были направлены, что возродило их смысл в городской структуре. Если идти по Бородинскому мосту от Министерства иностранных дел на Смоленской площади, появляется огромный золоченый купол. Становится ясно, что мост, кстати, посвященный, как и собор, победе в войне с Наполеоном, был ориентирован на купол храма, на стенах которого начертаны имена всех российских офицеров, погибших в Наполеоновских войнах.

Новый историзм потерял в Москве свою силу по завершении храма Христа Спасителя. Наверное, прежде всего вследствие дороговизны, но и не только. Если бы строительство уничтоженных в прежние времена зданий продолжилось, то идея города стала бы подчеркнуто ретроспективной. Это явно не соответствовало намерениям ни государственной, ни муниципальной власти.

Идея восстановления утраченных символов прошлого в середине 1990-х сменилась новым представлением о Москве, как о городе европейской цивилизации, современном мегаполисе, рожденном новой Россией. Преобразование дорожной сети, создание современных развязок, строительство «третьего кольца» добавило образу Москвы непременные черты современного западного урбанистического центра, хотя до окончательного решения транспортных проблем еще далеко.

Наконец, почти европейские магазины заняли советские торговые площади. Среди великого множества роскошных модных бутиков, в которых не часто встретишь большое число покупателей, они кажутся скорее символами, чем реальными коммерческими предприятиями.

Основные архитектурные усилия в последние годы были сконцентрированы на создании элитного жилья и строительстве банковских зданий. Несмотря на различные функции, в стилистическом отношении эти здания почти одного интернационального стиля. Для жилых построек вошли в моду неоклассицизм и неомодерн, апеллирующие к московской архитектуре начала XX века или советскому ампиру, но очень редко приближающиеся к художественному уровню своих образов.

Плоские фасады с колоннами скрывают за собой очень похожие строительные технологии со стальным каркасом и стенами из многослойных материалов.

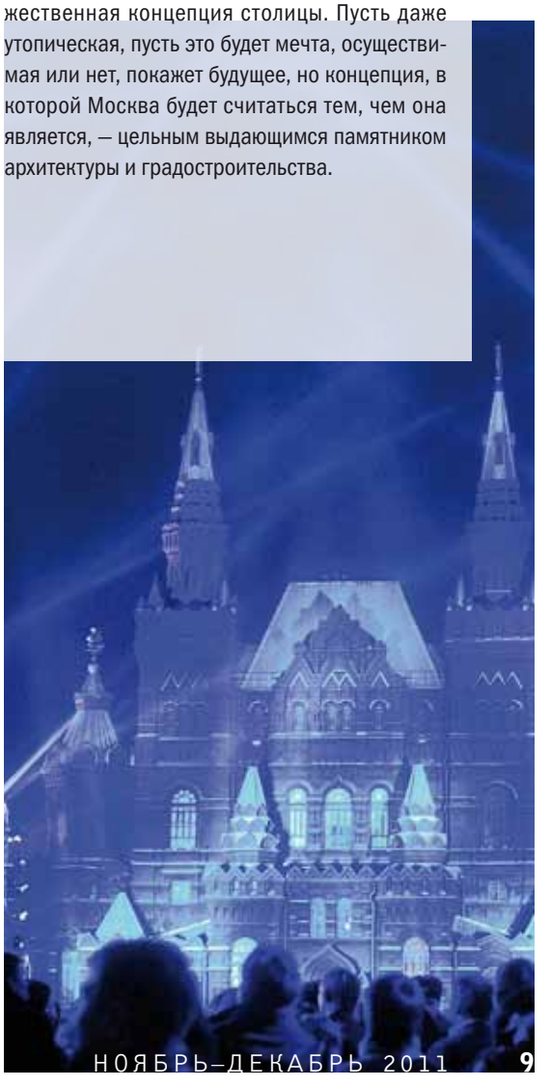
Новая архитектура Москвы мало кого удивляет своим качеством. Она поражает другим — соотношением с историческим наследием города. С удивительной быстротой исчезают старые скромные здания по всему историческому центру столицы.

Выдающиеся памятники старины постоянно реставрируют, и все большее их число начинает выглядеть «с иголочки». Постепенно они потускнеют и станут смотреться благороднее, московская погода и экология быстро вернут постройкам патину старины. Трудность заключена в другом. Сохранение исторического архитектурного наследия начинается с признания шедевров, объявленных памятниками общенационального федерального значения.

Однако чаще всего забывают об окружении выдающихся сооружений прошлого, о рядовой застройке, создававшей необходимый фон для восприятия прославленных зданий. Даже в советское время много говорили об «охранных зонах» памятников, в генплане Москвы 1970-х годов в центре был выделен ряд крупных районов, начиная с арбатских переулков, наименованных заповедными зонами, где историческая ткань города должна была сохраняться полностью. Эти идеи, по крайней мере на практике, ушли в прошлое.

Что же нам делать? Принимать город, в котором мы живем, таким, каков он есть, и спокойно отмечать его постоянные перемены, или сражаться за каждый старинный дом и всякий раз в этой борьбе терпеть поражение?

В идеале нужна не техническая концепция города, рассчитанная на те или иные транспортные потоки, на потребность в жилье и необходимость решения инженерных и других бесчисленных проблем Москвы. Нужна и художественная концепция столицы. Пусть даже утопическая, пусть это будет мечта, осуществимая или нет, покажет будущее, но концепция, в которой Москва будет считаться тем, чем она является, — цельным выдающимся памятником архитектуры и градостроительства.



4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

23 сентября
30 октября
2011

Переписывая миры

специальные проекты

ДОМ ХУДОЖНИКА

«ЮЖНОЕ БУТОВО/ СПАЛЬНЫЙ РАЙОН»

План внедрения актуального искусства в жилые пространства московского «замкадья» под общим названием «Спальный район» придумала художник и куратор Марина Звягинцева[1]. После нескольких самостоятельных проектов Марина получила поддержку от столичных институций. Так, организатором «Спального района», прошедшего в рамках 3-й Московской биеннале современного искусства, выступил ММСИ[2], а специального проекта 4-й Московской биеннале «Дом художника» — ГЦСИ. При активном участии префектуры Юго-Западного административного округа Москвы и муниципалитета внутригородского муниципального образования Южное Бутово кураторы Марина Звягинцева и Юрий Самодуров представили интерактивный «музей актуального искусства» из 16 выставок в строительных вагончиках и объектов, демонстрируемых на открытом воздухе.

«ГастАРТбайтеры», принявшие участие в строительстве «Дома художника»:

«Арт-кухня» (Катя Кандыба и Игорь Демиденко), Мария и Наталья Арендт, Ольга Божко, Аннушка Броше, Вита Буйвид, Герман Виноградов, Василий Власов, Леха Гарикович, группа ДДОК (Дарья Домбровская и Олег Кошелец), Константин Звездочетов, Марина Звягинцева, Маша Ив, Игорь Иогансон, Сергей Катран, Сергей и Татьяна Костриковы, Валерий Корчагин, Дарья Кротова, Герасим Кузнецов, Алексей Курипко, Виктор Лукин, Наталия Мали, Андрей Митенев, Маргарита Новикова, Александр Панкин, Ольга Петруненко, Михаил Погарский, Владимир Потапов, Сергей Прокофьев, Жанна Рыбак, Александр Савко, группа «Синие носы» (Вячеслав Мизин и Александр Шабуров), Владимир Ситников, Леонид Сохранский, Витас Стасюнас, Ольга и Олег Татаринцевы, Виктор Умнов, Арт-группа «FemiDa» (Юлия Новикова и Светлана Смирнова), Елена Хлапина, Марина Черникова, Сергей Чернов, Мария Чуйкова.

Виктор Лукин

КЛУМБА «СЛАВА ТРУДУ!»
2011. Смешанная техника, лопата штыковая, бетон

Марина Звягинцева

ВЫХОД ◄
2011. Смешанная техника

О проекте рассказывает Юрий Самодуров

Меня давно интересует паблик-арт — искусство, которое покидает пределы галерей, выставочных залов, музеев, стараясь выйти на прямой контакт с людьми. Я и сам делал подобные проекты — «Игра в солдатики» в Суворовском училище, «Книга художника» в библиотеке совместно с директором центра образования № 109 Евгением Ямбургом. С Мариной я познакомился в школе, где она вместе с другими художниками делала очередной «Спальный район». И мы решили объединить наши усилия. У Марины была идея в Южном Бутове в формате того же «Спального района» на территории местного ландшафтного парка поставить в качестве выставочных залов строительные вагончики и наполнить их художественными объектами. Но мне показалось этого недостаточно. И я предложил включить в проект в качестве соавторов зрителей — жителей Южного Бутова и администрацию муниципалитета. Что мы и сделали.

Действительно, сколько можно ездить жителям окраин в центр города за искусством? Можно же и самим создать свой собственный небольшой музей актуального искусства, который станет культурным центром микрорайона.

Одно дело выставки для подготовленной публики, для специалистов, другое — для всех людей, без исключения, будь то гастарбайтер, домохозяйка, школьник или пенсионер. И это обращение художников на простом, доступном обычным людям языке, я надеюсь, что-то меняет в их жизни. В этом нам признаются сами жители — и те, что принимали участие в создании своего дома художника, и те, которые пришли просто посмотреть на результат. Очень интересно наблюдать за их реакцией. Но чтобы такое возникло, нужна

Аннушка Броше

ВАГОНЧИК «САЛОН КРАСОТЫ»
2011. Инсталляция, смешанная техника.

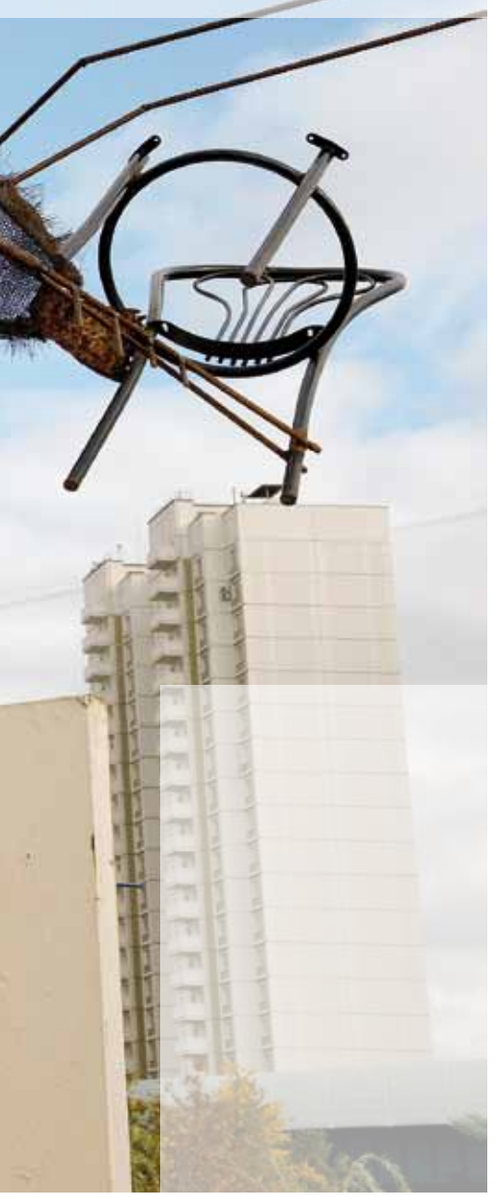
Андрей Митенев, Лехи Гарикович, Александр Савко

ВАГОНЧИК «ЖИЗНЬ УБИВАЕТ»

На крыше:

Андрей Митенев

ИНСТАЛЛЯЦИЯ «МУРАВЕЙ»
2011. Смешанная техника



Марина Черникова

ВАГОНЧИК «СОЛНЕЧНЫЙ ДОМ»
2011. Инсталяция «in situ» (по месту),
бытовые предметы,
металлизированный
скотч

Витас Стасюнас

ВАГОНЧИК «ОЧКО»
2011. Веревка, гвозди,
смешанная техника

атмосфера свободы. Паблик-арт — это искусство свободного, открытого общества.

О свободе и работа Марины Звягинцевой «Выход», расположенная на поверхности паркового озера. Это воплощенная мечта человека о звездном небе над головой и линии горизонта где-то там впереди, где вода смыкается с небом… То, что в городе невозможно увидеть. Эту тему продолжают «Солнечный дом» Марины Черниковой и «Школа мысли» Виктора Умнова и много других серьезных проектов.

Такой проект сложно представить в Центральном округе Москвы, даже в новом, открытом для новаций парке Горького. Понадобилось бы столько согласований, приехало бы столько начальства, начались бы вопросы… А здесь не было препон. Мы сами отбирали проекты. Нам просто дали парк и сказали: делайте. Мы ведь понимаем, что тут можно, а что лишнее. Мы чувствуем свою ответственность. Хотя вещи жестковатые в экспозиции есть. Например, у нас есть вагончик с провокационным названием «Жизнь убивает». А у Леонида Сохранского в проекте «Добро пожаловать» настоящий хлеб разных сортов и форм, от буханок до просвирок, покрыт золотом и украшен самоцветами. Разве это не яркая метафора? Вроде понятно всем… Тут много смыслов и про фальшивые сокровища, и про настоящие. В общем, хлеб и зрелища слились. В одной галерее отказались от этого проекта. И в Бутове рискованно было ставить, но поставили.

Актуальное искусство снимает какие-то табу, раздвигает рамки, ломает барьеры — в общем, раскрепощает человека. Нас поддержала местная администрация, дала разрешение, и за это ей огромное спасибо. Нам даже выделили немного денег на охрану, помогли решить какие-то организационные вопросы, плотников прислали. Но еще несколько дней назад мы с Мариной думали, что ничего не получится. Если бы не спонсорская поддержка руководителя строительной организации Александра Горячева, вряд ли бы все это состоялось. Подобные проекты держатся почти исключительно на энтузиазме. И это печально..

Спасибо и жителям микрорайона, которые вместе с художниками и сами включились в проект, всячески старались помочь. Радует, что им это интересно. Посмотрим, как все будет развиваться дальше…

Фото: ДИ/Константин Чубанов

* Разбудить «спальные» районы: интервью с Мариной Звягинцевой. ДИ. 2011. № 4. С. 22–26.

** ДИ. 2009. № 6. С. 138–140.

Сергей Чернов

ПРАВО НА ТРУД. БЕЗЫМЯННЫМ СТРОИТЕЛЯМ НОВОЙ РОССИИ ПОСВЯЩАЕТСЯ
2011. Металл, сварка, носилки

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

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ ГОСУДАРСТВО

Государственный музей современного искусства Российской академии художеств
Гоголевский бульвар, 10
+7 (495) 231-36-60
www.mmoma.ru

22.11.2011 – 08.01.2012

ДИ · Коммерсантъ FM 93.6 · ИСКУССТВО · ART ХРОНИКА

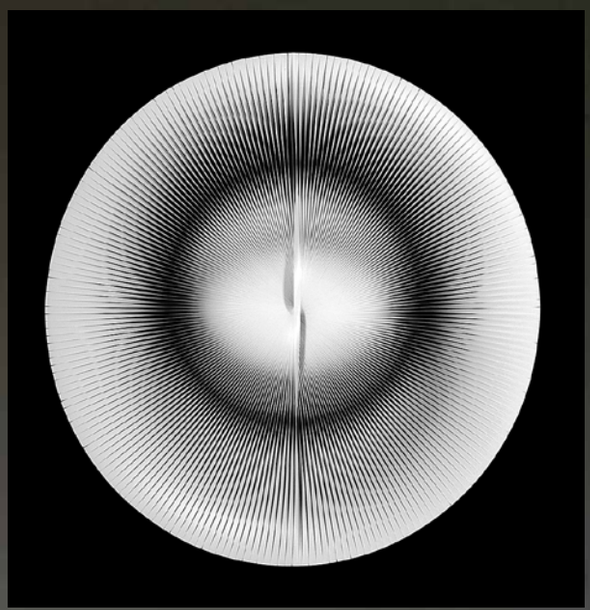
НЕПОВТОРИМЫЕ ШЕСТИДЕСЯТЫЕ

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
23 сентября – 30 октября 2011
Переписывая миры
специальные проекты

СИЛА И ХРУПКОСТЬ УТОПИИ

Виктория Хан-Магомедова

На выставке в рамках 4-й Московской биеннале из программы Года Италии — России «Современное итальянское искусство середины XX века» в Мультитмедиа Арт Музее демонстрировалось около 70 работ 15 итальянских художников, основателей новейшей традиции, создателей новых художественных концепций: Лучо Фонтаны, Пьеро Мандзони, Бруно Мунари, Энрико Кастеллани, Альберто Бьязи, Нанды Виго, Агостино Боналуми…

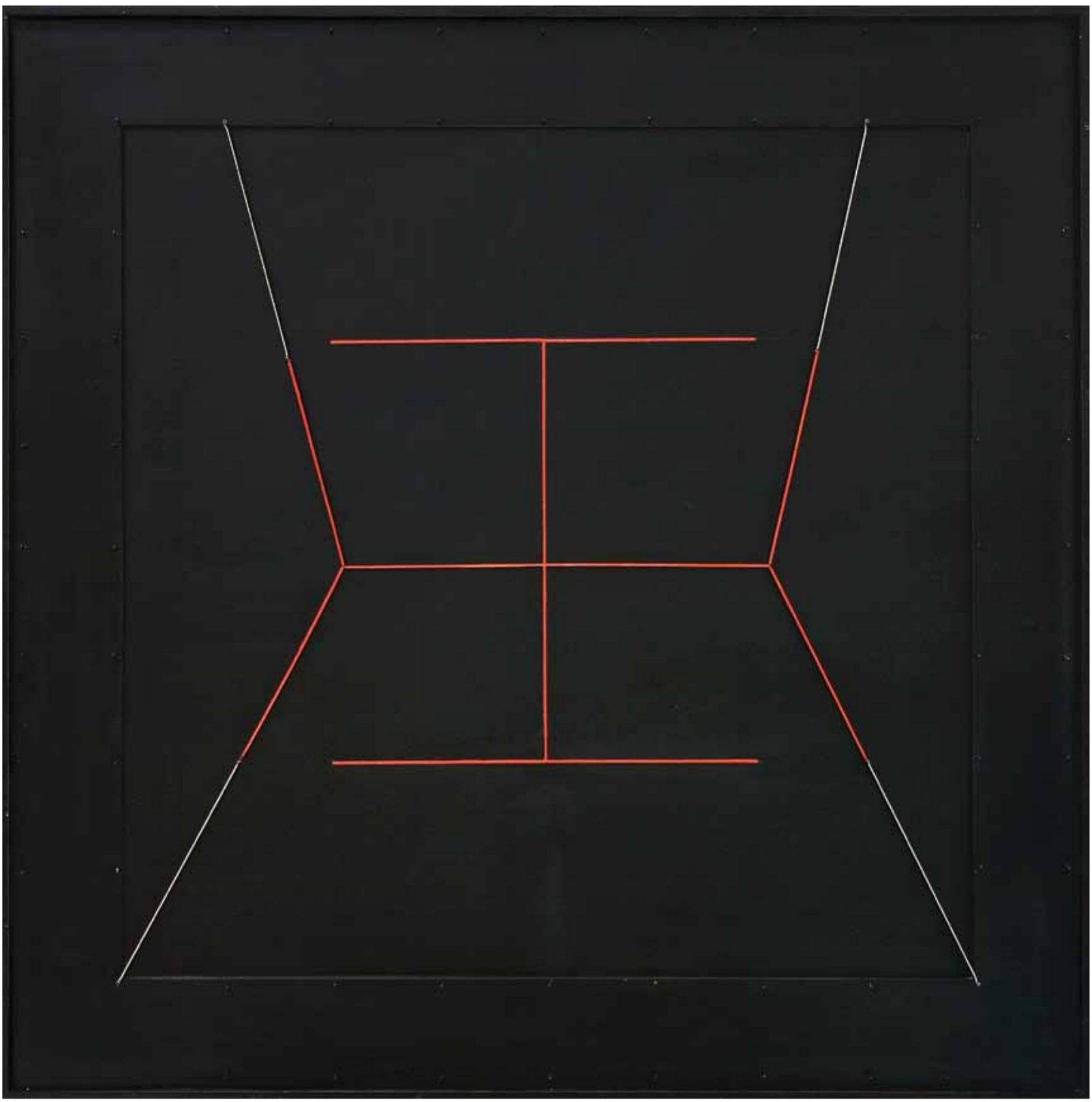


Альберто Бьази

ЦИЛИНДРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА
1962. ПВХ на дереве.
Предоставлено G.L.O.W. Platform, Милан

Бруно Мунари

◄ СКУЛЬПТУРА В ПОЛЕТЕ
1959. Бумага.
Предоставлено G.L.O.W. Platform, Милан



Джанни Коломбо

УПРУГОЕ ПРОСТРАНСТВО
Эмаль по дереву и эластику
Предоставлено G.L.O.W. Platform, Милан

В 1960-е Италия была эпицентром экспериментов и поисков за пределами кодифицированного искусства. Итальянское искусство того десятилетия, независимо от того, концентрируется ли оно на концепции, процессе или поведении, позиционировало себя непременно за пределами понятия «поэтика», интерпретируемого как жесткая привязанность к одному материалу или законченному изображению. Итальянские «шестидесятники» часто переходили от интуитивной, эмоциональной интерпретации к методам, принятым в научной и философской сферах. Художники-авангардисты, отказываясь от традиционных средств и материалов, стремились очиститься от «романтического субъективизма», изучали закономерности в природе, механику движения, психобиологию восприятия света, цвета и пространства. В этот период в разных городах страны возникали творческие группы, цель которых — коллективные поиски в области промышленного дизайна, в кинетическом, «программированном» искусстве, энвайронменте, архитектуре. Среди них такие знаменитые, как «Группа T» в Милане, «Группа N» в Падуе, движение спациолизма Лучо Фонтаны, трактующее живопись и скульптуру как искусства, связывающие воедино звук, цвет, пространство, движение и время.

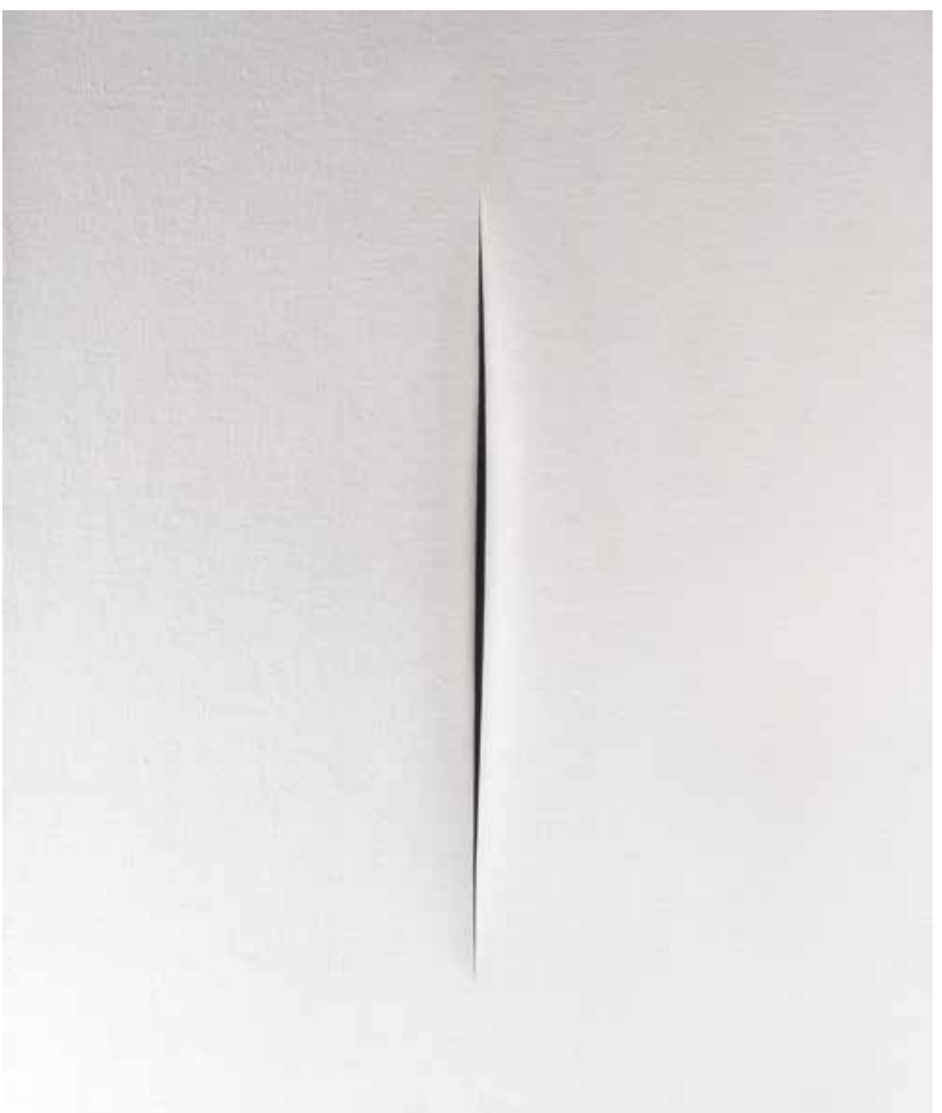
Фонтана разработал идею спациолизма, отвергающую иллюзорность или виртуальность пространства традиционной станковой живописи. Он стремился найти новые способы свободного функционирования цвета и формы в реальном пространстве, чтобы сотворять искусство, способное преодолевать привычную красочную поверхность холста. С этой целью с 1960-х он создавал дырчатые холсты. Кульминацией поисков Фонтаны стали разрезанные картины. Считалось, что отверстия и разрезы разрушают двухмерность холста и позволяют открывающейся в зияниях пустоте проецироваться на его поверхность («Пространственный концепт»).

Скульптор и экспериментатор Мунари создавал абстрактные конструкции, мобили: новаторские и креативные проекты «скульптуры для путешествий», «бесполезные машины», «Стул для очень кратких визитов». Пикассо называл его новым Леонардо. Творческий диапазон этого творца был поразительный. Он с легкостью переходил от дизайна к архитектуре, от живописи к скульптуре, к оформлению и коммуникации. Он свободно оперировал многими языками, изучал их системы и функционирование и, по сути, оказался предшественником создателей теории праязыка и междисциплинарных подходов.

На выставке в Москве в одном из залов можно было подняться на «Чудо-подиум» и стать «живой скульптурой». Это творение бунтаря и экспериментатора Мандзони, который в 1961 году демонстрировал 90 банок «Экскрементов художника» (одна под номером 01 красуется на выставке) — саркастический отклик художника на коммерциализацию искусства. Мандзони экспериментировал с разными материалами: мелом, клеем, искусственным волокном, использованными вещами. Его первые «Линии» (1959) состоят из листов, скрученных и закрытых в цилиндрических капсулах, на которых указаны их длина и дата исполнения. Его «Ахромы» — не настоящие картины, а чистые белые холсты, погруженные в клей, а затем свернутые в трубку, чтобы образовался абстрактный рельеф. Вместе с Кастеллани он основал журнал и группу «Азимут», в которую входил также Боналуми. Члены группы занимались разработкой художественных манифестов, организацией выставок и пытались осмыслить новые методы и практики в искусстве.

Лучо Фонтана

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ (БЕЛОЕ)
Холст, акварель.
Предоставлено G.L.O.W. Platform, Милан



Паоло Шегги

ВНУТРЕННЯЯ ПЛОЩАДЬ
1964. Холст, масло.
Предоставлено G.L.O.W. Platform, Милан

Давиде Бориани

► **МАГНЕТИЧЕСКАЯ ПОВЕРХНОСТЬ**
1961. Смешанная техника (магнит, железный порошок, алюминий, электромотор).
Предоставлено G.L.O.W. Platform, Милан

Агостино Боналуми

► **ЧЕРНОЕ**
1965. Изогнутый холст, эмаль.
Предоставлено G.L.O.W. Platform, Милан

Кастеллани более известен своими картинами-рельефами. Холст укладывался на гвозди, и на выпуклых поверхностях возникала игра светотени, что гарантировало постоянные изменения. Так без динамических усилий рождался кинетический эффект.

С 1959 года в Милане существовала «Группа Т», в которую входили Джованни Анчески, Давиде Бориани, Габриэле Девекки, Джанни Коломбо и Грация Вариско. Художники боролись с пассивностью публики и потому создавали работы только в присутствии зрителей или при их прямом участии. Эти предшественники кинетистов уже в 1964 году сотворяли энвайронменты, которые порождали активное, подвижное временное пространство с трансформирующимися формами. Так художники заставляли зрителя пережить почти сенсорный опыт, превращая его в героя произведения. Иными словами, художники «Группы Т» трансформировали вектор творческих усилий, из сферы объекта он теперь направлен в сферу энвайронмента, помимо того, интерактивность произведений предполагала, что они переживаются зрителем как нечто происходящее в реальной жизни.

Желание преодолеть традиционную концепцию пространства, превратить зрителей в техников приводит Коломбо к экспериментированию с новыми перцептивными структурами посредством игры со светом. Так появляются произведения, сделанные с помощью плексигласа («Хромоструктуры»), проецирования света на вибрирующие зеркала («Сейсмоструктуры»), работы, начинавшие двигаться в результате вмешательства зрителя («Эластичное пространство»), изображения, созданные из ритмических вспышек. Коломбо всегда стремился нарушить перцептивную пассивность пространств, будь то галерея или музей, дом или дворец. В 1968-м за работу «Эластичное пространство» он получил «Золотого льва» на биеннале в Венеции.

Тему восприятия движения и взаимоотношения со зрителем исследует в своем творчестве также Девекки. Она пытается создать новые отношения между материалами и публикой, предметами и движущимся наблюдателем. Художница фокусируется на фактурных особенностях материала, чтобы стимулировать сенсорное восприятие зрителя. Такие работы, как «Белая аксонометрическая деформация», «Вертикальные вибрирующие поверхности», позволяют увидеть, как изобретательно Девекки играет с двойственностью, двусмысленностью, возникающей между реальной формой и отраженным образом. Здесь рождается диалог между артефактом и зрителем.

Скульптор Давиде Бориани известен своим интересом к кинетическому искусству, световым энвайронментам, его «исчезающие» предметы особенно привлекают зрителей. На выставке представлены кинетические объекты («Гиперкуб с 4 моторами») и весьма любопытная «Магнитная поверхность», в которой железные опилки приводятся в движение невидимыми магнитами и складываются в странные, постоянно изменяющиеся пейзажи.

У участников «Группы N», возникшей в Падуе в 1959 году и просуществовавшей до 1964-го, не было общей программы. В нее входили Альберто Бьязи, Эннио Киджо, Тони Коста, Эдоардо Ланди, Манфредо Массирони. Направление интересов группы определил «Манифест 1961». N — группа «рисовальщиков-экспериментаторов», объединенных потребностью в коллективных поисках. Их объекты, этюды и картины трудно отнести к какому-либо направлению, поскольку их эксперименты находились за пределами существовавших тогда художественных традиций. Художники «Группы N» отказались от индивидуального творчества как определяющего элемента в искусстве, а также от перспективы, религиозно-моральной, политической фетишизации и защищали морально-этические принципы коллективной жизни. Они не только создавали необычные визуальные объекты (завораживающая «Полиотражающая структура» из дерева, стекла Массирони), но и занимались активной образовательной деятельностью. Художники падуанской группы интересовались главным обра-

зом геометрической абстракцией, поп-артом, искусством энвайронмента.

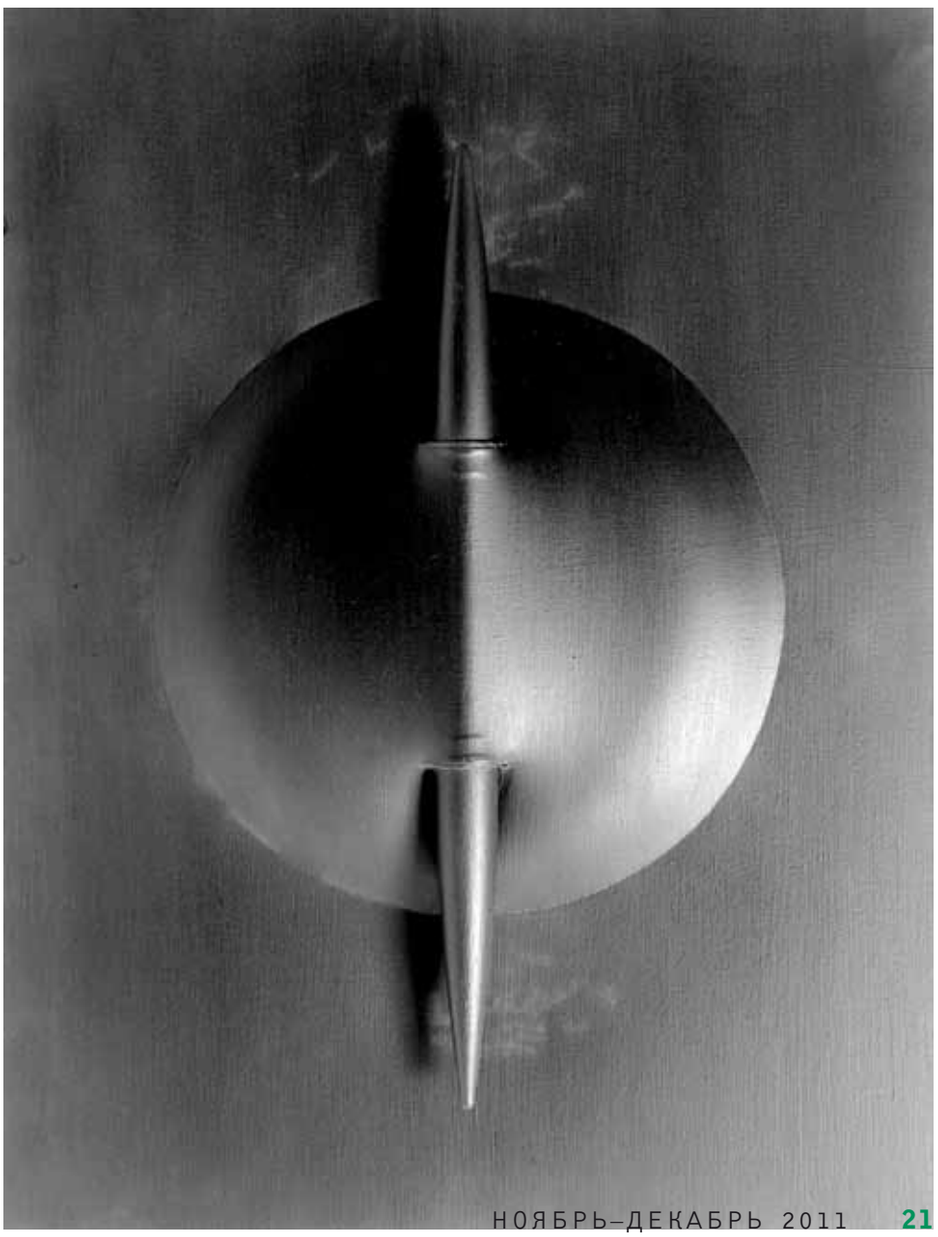
Свое кинетическое искусство художник-экспериментатор Бьязи называл программируемым искусством. Он с увлечением исследовал распределение света, преломленного через призмы, экспериментировал с оптическими эффектами («Оптико-динамический рельеф»).

Немногие художники и нашего времени умеют так использовать свет, как это делала сторонница интеграции искусств Нанда Виго, автор концепции выставки в Москве. Ее увлекает дерзновенная идея — создание произведений, ориентированных на то, чтобы зрители переосмысляли свое существование. Так появились «Хронотопы» — некие пространства, которые необходимо не только рассматривать, но и чувствовать, использовать. Художница стремилась, чтобы в них погружались благодаря оригинальным иллюзионистским эффектам. Реализуясь как архитектор и дизайнер, Виго проявляла свою радикальную позицию в перформансах, инсталляциях, хеппенингах.

Особый интерес на выставке вызывают работы Франческо Ло Савио, предвосхитившего идеи минимализма. Художник активно работал с 1959 по 1963 год и умер в 28 лет. Но и за столь короткий период он сумел продемонстрировать оригинальность и авангардистский дух, при этом не вступая в конфронтацию с выдающимися современниками — Мандзони, Фонтана. Ло Савио буквально сжигал свою жизнь в стремлении укоренить в практике искусства методы авангарда, опыты Малевича, Мондриана, «Баухауза», переосмысляя дух и смысл их творений. Его «Фильтры» и «Пространство-свет» демонстрируют новаторство. При жизни художник страдал от непонимания — современникам его идеи казались слишком радикальными.

Эдоарда Маино называла себя Дада и подписывала работы Дада Маино. Однажды в каталоге ее по ошибке назвали Дадамаино. В результате возник псевдоним. Маино интересовали эксперименты с пространством Фонтаны и других членов группы «Азимут», она вступала с ними то в конфронтацию, то в диалог. Ее знаменитые «Объемы» — монохромные работы, в которых холст разрезается, оставляя видимым пространство за ним. В «Объемах с отражающимися модулями» обнаруживается интерес художницы к оптическим эффектам.

Все участники выставки — мастера, творчество которых основано на концепции, процессе, жесте. Для них «то, что вы видите, вовсе не является тем, что вы действительно видите». Используемые художниками приемы порождают сомнение, вопросы и выявляют дистанцию между видимым и смыслом.



ИМИТАЦИЯ КОМИЧЕСКОГО

Лия Адашевская

Театр «Практика», ориентированный на новую драматургию и поиск современного театрального языка, работает в режиме эксперимента. Большинство постановок «Практики» — взаимопроникновение театра, кинематографа, живописи, видеоарта, хореографии. Поэтому новая театральная стилистика, культивируемая в «Практике», оказывается близка к проблематике современного изобразительного искусства.

Утверждают, что смех продлевает жизнь. Так это или нет, по понятным причинам проверить опытным путем не представляется возможным. Хотя то, что при смехе у человека двигается около восьмидесяти мышц, увеличивается число лимфоцитов в крови, улучшается кровоснабжение тканей и работа нервной и эндокринной систем, не помешало умереть от смеха древнегреческому философу Хрисиппу, не на шутку развеселившемуся от вида своего пьяного осла. Равно как и каменщику Алексу Митчеллу из Великобритании, который так хохотал над одним из эпизодов телесериала «The Goodies», что через несколько дней его внезапно овдовевшей жене пришлось благодарить создателей сериала за то, что они сделали последние минуты жизни ее мужа столь приятными. Впрочем, Иван Вырыпаев, драматург и режиссер спектакля «Комедия», идущего на сцене театра «Практика», не ставил перед собой цели продлевать жизнь зрителей или укорачивать ее. Хотя смех в зале возникает, но какой-то неуверенный. То ли из вежливости, то ли из опасения, что сидящие рядом сочтут «тормозом» типа «не врубается», то ли следуя внутренней установке. Ведь на афише черным по белому написано: «Комедия». Да и декорация, отсылающая к пресловутому «Comedy Club» первых выпусков, об этом напоминает — выгородка из красных и белых шариков, на которой крупно значится: COMEDY. Еще и программка информирует, что на протяжении всего спектакля два актера — мужчина и женщина — будут рассказывать анекдоты. И действительно, рассказывают. Причем мужчина един в трех лицах — сам Иван Вырыпаев. Женщина — Инна Сухорецкая. Оба делают это блистательно. Блистательно играют людей, рассказывающих анекдоты, и, что важно, не друг другу, а непосредственно публике, сидящей в зале. Словом, этакая имитация стендапа, «шуток стоя», но без исповедального стриптиза и остросоциального расковыривания тупо ноющих ран современного российского общества (разве что по касательной, походя, намеренно отстраненно). Короче, без экстрима во всех смыслах. И это не случайно. Цель Вырыпаева не блеснуть остроумием, не рассмешить публику, заставив нас задействовать восемьдесят смешливых мышц. Смысл пьесы, по признанию автора, попытаться ответить на вопрос: «Что такое комедия, что такое юмор сегодня? “Комедия” — это не сухое исследование, не научная работа, а препарирование юмора. Спектакль посвящен новому юмору, который либо был когда-то давно, но мы его не знаем и не понимаем до конца, либо мы только сейчас к нему приходим».

Итак, какой же этот новый юмор? Он… не смешной. «Несмешные анекдоты». Оксюморон. Но именно так определяют свои байки сами рассказчики — хипстерского вида мужчина и девушка. Выпалив скороговоркой залп несмешных историй — «Встречаются два старых гомосексуалиста…», «Приехал муж из командировки, а жена в постели с другим…», «Умирает папа римский и попадает в исламский рай…», «Встречаются как-то русский, еврей и якут…», – актеры вдруг начинают нелепо танцевать под «Strawberry Fields forever» «Битлз». Потом следующая партия анекдотов — про инопланетян и 9 Мая, про папу римского, про политиков и т.д., и т.п. Опять «Битлз». И так пятьдесят минут. Проходящая через всю пьесу знаменитая песня Леннона выбрана явно не случайно, в каком-то смысле она концептуальное звено спектакля (так же как и задник, корреспондирующийся с «Камеди-клаб», семантически прочитывающийся именно как «юмор сегодня»). Дело в том, что со времени создания песни Леннона и по сей день нет однозначного ответа на вопрос, посвящена ли она детскому приюту Армии спасения, располагавшемуся недалеко от дома Леннона и называвшемуся «Земляничная поляна», или же это попытка выразить словами впечатления от ЛСД-трипа. Такая неоднозначность, непрочитываемость, незавершенность образа, находящегося в процессе становления, характерна и для анекдотов Вырыпаева. Вообще-то, анекдот — это короткая (или не очень) история с неожиданным смысловым разрешением, которое и вызывает смех. В данном же случае, начинаясь традиционно, алгоритм завершается многоточием. Даже в том случае, когда «смешная» история вроде как рассказана полностью. Но нет элемента неожиданного. Интрига есть, а той самой малости, которая в классическом анекдоте и приводит к катарсису — нет. Редкие исключения лишь подтверждают правило, помогая диагностировать исчезновение чего-то, что еще вчера составляло суть анекдота. Кстати, «Комедия» — вторая часть пока неоконченной трилогии «Исчезновение» (первая часть — нашумевший «Июль»). Новое же в нем, а вернее, то, что остается, выливается то в житейское наблюдение, то в притчу, то в просто случай забавный или не очень. Так что же получается: несмешной анекдот — симптом нашего времени? Но потребность смеяться остается. И мы смеемся — то ли по инерции, то ли потому, что «врач прописал». Заканчивается же спектакль каскадом коротких, в одно предложение, банальных, со счастливым финалом, но почти нереальных житейских историй. Типа «встретились юноша и девушка, полюбили друг друга, поженились и прожили счастливо вместе до конца своих дней…» Смешно? Безусловно. И от того грустно.

Выяснил ли Иван Вырыпаев, проводя эксперимент на публике, природу современного юмора — не знаю. Но, несмотря на некоторое смущение зала, число лимфоцитов в крови у зрителей явно увеличилось: они благодарно аплодировали. И в награду получили «бонусный» анекдот про то, как ангел-хранитель «является в беременный живот» и сообщает младенцу, что он станет величайшим комиком всех времен и народов. А самой любимой у всех будет его шутка про Цюрих и поезд. Имя младенца Альберт Эйнштейн. Для тех, кто не понял — на задник проецируется видео с шутливой фразой величайшего физика всех времен и народов про то, что наглядно проиллюстрировать теорию относительности можно будет тогда, когда Цюрих подъедет к поезду. Что ж, то, что все относительно, человечество уже давно поняло. Однако спектакль получился талантливым во всех отношениях. И главное — нелогично, вопреки — странно смешным.

Ах да, и была там одна весьма жизненная, а потому «анекдотичная» история, сорвавшая наиболее громкие аплодисменты, про пожилую супружескую пару. Про то, как муж на смертном одре в последний раз признается жене в любви и благодарит ее за все. А потом уже она перед смертью признается другу семьи, что всю жизнь любила его. А потом… Очень смешно. До слез. Так вот, этот «анекдот» Иван Вырыпаев продолжил рассказывать в своей следующей пьесе «Иллюзии». Но о ней, возможно, в другой раз.

Здесь же хочется отметить, что «Комедия» Вырыпаева, акцентируя внимание на аномальном состоянии комического в современном мире, отражает характерное свойство сегодняшнего современного искусства. Еще не столь давно такое качество как ирония было важной составляющей экзерсисов художников в музыке, литературе, изобразительном искусстве, кино. Пересмешничество, откровенная сатира, шутовство были частым явлением в выставочных и демонстрационных пространствах. Казалось, современное искусство буквально обречено на иронию, так как именно она стала излюбленной формой для воплощения его критического пафоса. Тенденцию, которая наметилась сегодня, можно определить как противоиронию. Поскольку, если ирония выворачивает смысл пафосного, серьезного, противоирония деконструирует саму иронию, восстанавливая серьезность, но (и это важно) не прямолинейно. По сути, это та же травестия, но только в данном случае происходит не комическая имитация серьезного, а имитация комического, когда трансформируется его смысл — порой до сентиментальности. Отсюда эти несмешные «хохмы» современных художников, тех, кто не готов стать под знамена «новой серьезности», но тем не менее уже не испытывают и желания пересмешничать. Возможно, так сказывается усталость от тотальной иронии, вероятно — разочарование в ее действенности, а может — сопротивление повальной коммерциализации смешного. Но в какой-то степени это можно понимать и как попытку искусства преодолеть отчуждение от реальности, поскольку ирония — это примета абстрагированного отношения к действительности (ведь когда мы смеемся — мы абстрагируемся). Однако, если прав Марк Твен и «человечество выжило, потому что смеялось», то вопрос поиска формы и содержания «нового юмора» — действительно насущная необходимость.

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «КОМЕДИЯ»
2011. Театр «Практика».
Режиссер Иван Вырыпаев.
Актеры: Валерий Караваев,
Инна Сухорецкая

ФЕСТИВАЛЬ NET

В октябре в Москве прошел театральный фестиваль NET (Новый европейский театр), который вот уже тринадцатый год подряд привозит в столицу постановки лучших, по мнению арт-директоров фестиваля театральных критиков Марины Давыдовой и Романа Должанского, режиссеров новой волны европейского театра. Среди участников литовец Оскарас Коршуновас, норвежец Йо Стромгрен, голландец Иво ван Хове, испанец Родриго Гарсиа, француз Пьерик Сорен, наш Павел Пряжко, венгр Виктор Бодо.

Программа фестиваля, как всегда, разнообразна — от неожиданного авторского прочтения классической пьесы до мультимедийного перформанса. Каждый из семи представленных спектаклей заслуживает внимания. Однако мы решили остановиться на трех постановках, в которых, как нам показалось, с наибольшей наглядностью проявилась одна из основных тенденций современного искусства — взаимопроникновение разных жанров.

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «СМЕРТЬ И РЕИНКАРНАЦИЯ КОВБОЯ»
Режиссер, драматург, сценограф Родриго Гарсиа (Испания).
Фото: Кристиан Бертелот.
Предоставлено организаторами фестиваля

Смерть и реинкарнация ковбоя

«Единственное, что реально воздействует на человека, — это жестокость. Театр должен быть обновлен именно благодаря этой идее действия, доведенной до крайности и до своего логического предела». Эта фраза из статьи Антонена Арто, автора знаменитой концепции «театр жестокости», описывает творческое кредо испанского режиссера, драматурга и сценографа, обладателя престижной европейской премии «Новая театральная реальность» Родриго Гарсиа. Сын мясника, назвавший свой театр «Мясная лавка», Гарсиа своими, отнюдь не сентиментальными, жесткими,

СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «СМЕРТЬ И РЕИНКАРНАЦИЯ КОВБОЯ»
Режиссер, драматург, сценограф Родриго Гарсиа (Испания).
Фото: Кристиан Бертелот.
Предоставлено организаторами фестиваля

а зачастую и жестокими спектаклями неустанно испытывает на прочность нервную систему зрителя. Но не просто ради эпатажа (в конце концов эта стратегия уже давно прочно обосновалась в массовой культуре), а потому, что и далее опять, по Арто, «в том состоянии вырождения, в котором все мы пребываем, можно заставить метафизику войти в души лишь через кожу». Растревожить, раздразнить, возмутить, заставить испытать резкое потрясение, спровоцировать на протест — установки, которые, по убеждению Гарсиа, могут оживить притупившееся восприятие современного человека и тем самым сделать театр по-настоящему действенным.

Спектакль «Смерть и реинкарнация ковбоя», прошедший в рамках фестиваля NET — дебют Родриго Гарсиа в России.

Гарсиа соединяет аналитический театр и пластический. Ориентируясь прежде всего на пластико-визуальный ряд, режиссер тем не менее не отказывается полностью от вербального понимания средств художественной выразительности. Однако прочитывающийся зрителем сюжет — результат скорее эмоционального переживания происходящего на сцене, чем его рациональное постижение. Постановка Гарсиа — это в своем роде зависание между жестом и мыслью, когда тело и дух, чувства и разум неразделимы. Здесь вербальное приобретает качества пластики. Спектакль можно определить как перформанс, проводимый в пространстве мультимедийной инсталляции.

Герой пьесы, ковбой (то, что на сцене два актера — Хуан Лориенте и Хуан Наварро, — продиктовано задачей наиболее полного раскрытия образа), вначале предстает как «человек природный». В своей непосредственной натуральности, символом чего выступают и полностью обнаженные тела, он беззастенчиво (ибо стыда не ведает) отдается во власть своих желаний, страстей, страхов, этой иррациональной, безмерной стихии дионисийского. Порой кажется, что это даже не человек, а лишь тело в состоянии транса, играющее голой спиной, ягодицами, ногами (но только не руками) на бас-гитаре, обуздывающее быка, то любящее, то пытающееся убить другое такое же тело, насилующее и изнасилованное, а потом вдруг, как ребенок, томясь от нежности и любопытства, забавляющееся с цыплятами (но и детские игры бывают опасны). Словом, зрелище не из приятных. И зачастую даже отталкивающее. На сцене декораций нет, только реквизит, выстраивающийся в инсталляцию, да еще сбоку сбитый из фанеры туннель, ведущий в скрытую от глаз зрителя «комнату свиданий», откуда на экран проецируется изображение происходящего в ней (ковбой в гостях у гейши) — пластически очень напоминает увеличенный фрагмент видеоинсталяции «Маленькие человечки» «Синих носов», показанной в Основном проекте на 1-й Московской биеннале.

Но этот натуральный человек из плоти и крови умирает, и после реинкарнации мы видим совсем другого ковбоя — цивилизован-

ного, словно сошедшего с рекламных щитов. Он одет с иголочки, лениво попивает пиво, удобно устроившись в шезлонге. И если в своей прошлой жизни он молчал, лишь периодически (в паузах тишины между буквально оглушающим грохотом электрогитар) издавая какие-то нечленораздельные звуки, то теперь говорит. И говорит много, практически не замолкая, произносит вперемешку всякие циничные банальности и философские сентенции. Этакий нудный резонер, умудренный жизнью и уставший от нее же. В принципе такой же мачо, как и до смерти, но только теперь его «крутость» проявлена в имидже и словоблудии. Умнее и лучше он не стал, а теперь, может, даже хуже в своей ненастоящести, картоности. Суть этой реинкарнации прекрасно передана в вроде бы проходной сцене, которую можно определить как мини-перформанс, где главную роль сыграла… кошка. Очаровательная, трехцветная кошечка, которую ковбой подсаживает в прозрачный ящик к цыплятам. Зал замирает в ожидании кровопролития. Но эта кошка уже «мышей не ловит». Она уютно устраивается рядом с задремавшими птенцами. Кошка не кошка, и ковбой не ковбой. Так, всего лишь видимости. Но зрители облегченно вздыхают.

Кант отмечал, что искусство «прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны или отвратительны», то есть преобразует безобразное в прекрасное. Но это не про Гарсиа. Прекрасных объектов в постановке «Мясной лавки» нет. Однако это и не «эстетика безобразного». Хотя современные философско-эстетические дискурсы включают в правила интеллектуальной игры в одном ряду с прочими феноменами бытия и безобразное, здесь скорее «эстетика в отсутствии прекрасного». Это вообще характерно и для современного изобразительного искусства, которое пытается существовать как бы вне категорий прекрасного и безобразного.

Через всю пьесу контрапунктом проходит тема смерти. И опять же смерти естественной и цивилизованной. В начале спектакля зрителю предоставляется возможность в течение пяти минут наблюдать агонию медленно и мучительно умирающей женщины — проекция кадров из документального фильма с монитора компьютера на экран-задник. В конце, и это самый впечатляющий момент в спектакле, короткое видео, которое демонстрирует крупным планом эвтаназию… круассана. На хлебобулочное изделие надавливают пальцем, потом отпускают, и оно делает судорожный вдох и распрямляется. И так несколько раз. А потом круассану делают инъекцию. И он затихает. Удивительно, как Гарсиа удается так снять обычный кусок теста, что он воспринимается как плоть, которую покидает дух. Здесь та судорога, в которой отражается неизбывный конфликт между жизнью и смертью. И что важно, цивилизованная смерть воспринимается у Гарсиа едва ли не как убийство. Это видео вполне можно представить на выставке и вне контекста спектакля.

Показательно, что актеры на поклон не вышли. Следующей реинкарнации не произошло. Публика вежливо поаплодировала сбившимся в кучку уснувшим цыплятам и дремлющей рядом с ними кошке и заторопилась к выходу.

Лия Адашевская

22.13

С Пьериком Сореном москвичи уже имели возможность познакомиться еще четыре года назад — обладатель премии Марселя Дюшана участвовал в параллельной программе 2-й Московской биеннале современного искусства с масштабным проектом «Видеопрыжок», включавшим сорок видеоинсталляций. Тогда художник-режиссер, а заодно и актер собственных видеофильмов, которые, по сути, можно отнести к «театру одного актера», с истинно французскими легкостью и юмором на двадцати телевизионных экранах рассказал о своем дневном цикле — от утреннего пробуждения до отхода ко сну.

В рамках же фестиваля NET Пьерик Сорен показал спектакль со странным названием «22.13».

«В этом названии нет никакого хитроумного замысла. Все было просто: мне позвонили и потребовали название пьесы, которую я еще не начинал писать и даже не знал, о чем она будет, чтобы вставить в программу и рассказать журналистам. Я посмотрел на часы и ответил: 22.13», — признается Сорен.

И собственно, этот спектакль, продолжающий стилистику «Видеопрыжка», но только уже на театральных подмостках, среди всего прочего и об этих случайностях в искусстве. Сорен здесь одновременно и автор текста и видео, и постановщик, и сценограф. Это по-прежнему театр одного актера, но только исполнитель веселых скетчей не сам художник, а профессиональный актер Николя Сансье, перевоплощающийся одновременно сразу в нескольких персонажей.

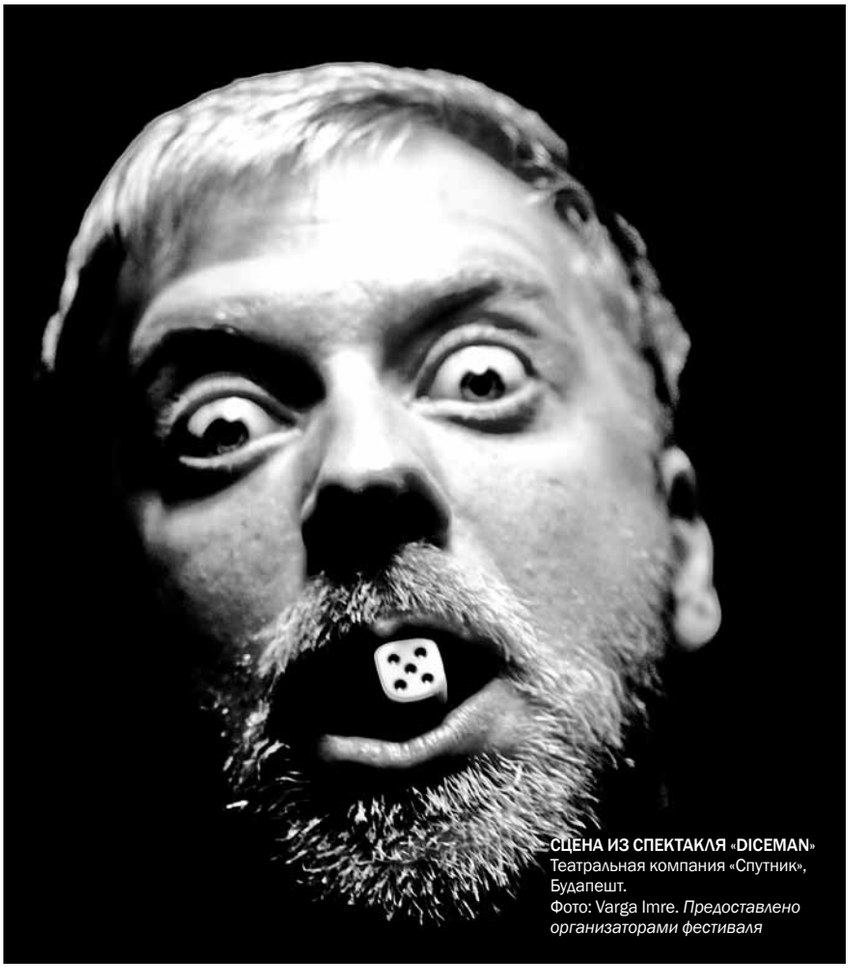
«22.13» — спектакль об одном дне из жизни художника (Пьерика Сорена), мастерская которого была воспроизведена на сцене, стилистически представляющий собой ряд тесно переплетенных видеоперформансов. Персонаж рассказывает о себе, периодически его излияния прерывает телефонный звонок, на который неизменно откликается автоответчик, голосом Сорена просящий оставить сообщение, за сим следует голос из другого мира, реального мира за стенами мастерской, и вновь исповедь художника. Попутно он совершает какие-то действия — наводит порядок в мастерской, творит, разыгрывает сценки, все это снимается на встроенные камеры и тут же проецируется на большие экраны, играющие роль задника. В какой-то момент зрители в зале видят на экране и самих себя. Возникает ощущение, что и художник, и публика свободно перемещаются из пространства сценического в пространство кадра и обратно. На экранах видеогэги перемежаются с настоящим видеоартом, который актер создает тут же на сцене. И обо всем – муках творчества, духовном поиске, нелепых бытовых ситуациях, которые чаще всего и дарят идею будущего произведения, — рассказано с такой легкостью и несерьезностью, что, кажется, это должно развенчать миф о художнике как существе необыкновенном, отмеченном свыше. Однако талант, с которым все это сделано, лишь убеждает в небеспочвенности мифа. А чего стоят размышления художника о том, что же такое современное искусство? Головная боль многих современных авторов. Затрагивается в спектакле и еще один наболевший вопрос — как отличить подлинное произведение искусства от гаджета, сделанного по заказу какого-нибудь офиса или ресторана исключительно для заработка? Сорен предоставляет зрителю возможность самому ответить на этот вопрос. Хотя сам он, конечно, знает ответ. А может, и нет.

Сталкивая пространства реальное, виртуальное, кибернетическое, Пьерик Сорен рассказывает о бытовании не только видеохудожника, но и вообще современного человека, умудряющегося одновременно существовать в мире профанного и сакрального и для которого виртуальное не менее реально, чем сама реальность.

Лия Адашевская

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «22.13».
Режиссер Пьерик Сорен (Франция)
Фото: Brigitte Enguerand.
Предоставлено организаторами фестиваля

Черная комедия белых квадратов



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «DICEMAN»
Театральная компания «Спутник», Будапешт.
Фото: Varga Imre. *Предоставлено организаторами фестиваля*

Венгерский спектакль «DICEMAN» по одноименному роману Люка Райнхарта (Театральная компания «Спутник» / Szputnyik Hajózási Társaság, Будапешт) при поддержке Союза театральных деятелей Будапешта, Городского комитета по культуре Будапешта симптоматично завершил очередной Международный фестиваль NET.

Спектакль поставлен по роману американского писателя Джорджа Коккрофта (1932; литературный псевдоним Люк Райнхарт. Коккрофт учился в Университете Корнелла, далее в Университете Колумбии, получил степень доктора философии по психологии. Именно на одной из его лекций впервые прозвучала экстравагантная идея жития по кости.

Свою центральную идею — жить по указке бросания кости/кубика Коккрофт почерпнул, изучая восточную мистику, в частности дзенбуддизм… Единственный верный путь существования человека, считают адепты Дао, — это позволить все решать жребию и исключить дурное влияние людской воли на чистоту пути по метам Промысла. Реакции на идею Коккфорта оказались столь полярными, что это послужило сюжетом для романа. По сути, исследователь ради чистоты эксперимента сам начал жить, бросая кости, и эта рискованная практика в конце концов и стала сюжетом романа «The Dice Man» (русскоязычный вариант «Дайсмен, или Человек жребия»).

На сцене мир играющей кости был визуально представлен как столкновение двух граней бытия, двух плоскостей — белой и черной, только с одним уточнением — на белом квадрате сцены пьесу играли, а в те моменты, когда свет гас, действие перемещалось вглубь черноты, иногда полной тьмы, чаще темноты с локальной подсветкой.

Для российского зрителя такой акцент на двух началах бытия, упор на совмещение белого и черного квадрата прочитывается и в контексте парадигмы Малевича. Присутствие двух онтологических моментов придает действию дополнительное измерение. Перед нами жизнь врача, представленная разными гранями, напоминающая картины Казимира Малевича «Белое на белом (Белый квадрат)», а затем постепенно сгущающаяся в своей темноте до «Черных квадратов». На стыке двух реальностей, двух видов искусства — живописи и театра, на контрапункте визуального знака отсутствия и театрального присутствия выстраивается венгерский спектакль.

Спокойное статичное начало. Актеры сидят в один ряд на стульях в глубине сцены и отрешенно ждут, когда зрители войдут и рассядутся в зрительном зале. Герой спектакля, известный психоаналитик Люк Райнхарт (Габор Фабиан) нам их представляет.

По мере знакомства оказывается, что каждый персонаж — симбиоз двух основ, перед нами то врач-психиатр, то пациент психиатрической клиники. Одновременно эти же исполнители — члены семьи и друзья главного героя. Иллюзия и реальность взаимопроникают в сценическую ткань, и отделить здорового от больного, норму от вымышленного, правду от видимости становится проблематичным. Между тем перед нами еще и судилище профи.

На собрании исполнительного комитета Нью-Йоркской психоаналитической ассоциации решается судьба врача-психиатра Люка Райнхарта, который в основу своего лечебного метода положил логику брошенной кости. Вопросы профессиональной компетентности у Люка решал… жребий!

А начиналось все так безобидно. Однажды Люк, убирая карты и фишки с покерного стола, заметил, что одного кубика не хватает. Оказалось, что он под картой — дамой пик, лежавшей под углом к поверхности стола. Этот пустяк весьма озадачил героя. Вот как это место описано в романе и озвучено в спектакле:

«Если единица — изнасилую Арлин» — вспышками неона пульсировало в моем мозгу, и ужас мой усилился. Но когда я подумал, что если выпало другое число, то пойду спать, мой ужас вытеснило приятное возбуждение, и рот мой раздвинулся в ухмылке, достойной Гаргантюа: одно очко — изнасилование, все прочее — спать, ибо жребий брошен. Кто я такой, чтобы спорить с ним? Я приподнял даму пик, и на меня взглянуло циклопье око: одно очко».

Очко не простая случайность, нет. Очко — это повеление рока, а раз так, человек не волен спорить с самим Провидением и Люк обязан подчиниться судьбе. Между тем Арлин — жена его друга… В этот момент свет гаснет, и лишь голоса исполнителей дают понять зрителю, что происходит. Перед нами черная комедия, где диалог обескураженной Арлин и Люка происходит под смех зала. Кстати, она не против атаки друга своего мужа и вполне благосклонно встречает путаные объяснения Люка о воле жребия и рассуждения о теории случайных чисел.

В идею жребия герой поверил истово: «Конечно, я мог просто нарушить свое устное обещание следовать диктату кости. Так ведь? Так. Но клятва! Торжественная клятва повиноваться жребию?!. Мое слово чести?!. Вся власть жребию! Звучит заманчиво, но что может решить жребий? Да все, что хочешь. Все? Все».

Тьму сменяет яркий свет. В права вступает белый квадрат, но впечатление от тьмы, где случилось «насилие», уже настолько сильно,

что мы, зрители, не вполне доверяем белой реальности: а что если это тоже иллюзия? И режиссер осознанно продолжает свою игру в оттенки смысла. Так, очередное зеро возникает в тот момент, когда Люк, отмечая свой день рождения, в раже внутренней игры (снова затемнение) убивает своих родных и друзей. Глас расстрела проносится перед публикой как череда пассов черноты, способной на все. В том числе и на то, что эта бойня — всего лишь картинка в голове героя, и только. Тьма «гаснет», вспыхивает свет, и мы видим, что праздничная атмосфера продолжается: горят свечи на торте, гости поют…

Чего добивался режиссер Виктор Бодо, включив в ход действия череду «кинематографических» пауз, зачем события спектакля то гаснут, то снова предстают перед нами в плоти актерской игры? Сгусток тьмы режиссер использует для создания цепи аттракционов в духе черного ящика. Люк пытается разобраться с самим собой, бросить свет на загадку, но лишь плодит все новые и новые паузы белого и черного, которые вольны менять местами реальность и абсурд.

Чернота всегда была важным элементом искусства, черноте в живописи, например, принадлежит все пространство теней, и хотя черный цвет в чистом виде — редкость, его символическое значение в общих чертах ясно: черное — это чаще всего область зла, в отличие от света, который обычно ассоциируется с царством добра. Малевич в своем эпохальном жесте вывел черное из-под суда, у него черный квадрат — не зло, и не добро, а нечто такое, что объединяет эти оба состояния. Родовая тьма. Начало. Место, которое занимал свет до разделения на зло и добро. Вспомним начало Библии: в Начале… земля была безвидна и пуста и тьма над бездною.

Чернота, в глубине которой происходит первое «падение» Люка, по существу, лишена примет грехопадения, раз Арлин не стала сопротивляться насилию, и в этом смысле перед нами чернота, которую режиссер трактует в том духе, в каком можно трактовать картину Малевича: это то, что стоит ДО сотворения мира, ДО рождения света, это дородовая тьма, из которой может родиться что угодно.

Через полтора месяца благоприятно развивающегося романа с Арлин Люк совершает следующий и весьма важный шаг — начинает применять кубик во врачебной практике, включая следующие варианты: «я буду агрессивно высказывать пациентам свое мнение, когда захочу; заново изучу какую-нибудь другую аналитическую теорию или метод и буду применять их в течение определенного количества часов во время сеансов; буду читать пациентам проповеди».

Казалось бы, любая встреча с тьмой, любой проход через черный объем должен вызывать у зрителя страх, дискомфорт, тревогу, депрессию, но только не смех… В нашем же случае черный юмор осознанно подается как черный ящик хохота, во мраке ситуация легко доводится до абсурда, до комизма; игра с чернотой, то есть с неизвестностью, в ракурсе спектакля о психиатрии становится пародией на психологические клише фрейдистов, на издевку над идеей подсознания и вообще областей непознанного в человеке. Налицо разочарование в панацее психоанализа, ирония над практикой психологических тренингов. Человек не может быть до конца проанализирован человеком, потому как он проецирует на другой субъект и самого себя, видит и свои комплексы, то, что понятно ему самому. Заодно вышучивается всеобщая помешанность психиатрии на сексуальной подоплеке всех фобий. Причем главный герой проводит сеансы психотерапии, всего лишь многозначительно повторяя слова больного, описывающего свое состояние… Эта модель поведения врача-психиатра: выслушать — закрепить — повторить, озвучивая еще раз мысли/желания/фантазии — становится глумливым эхом под смех зала, а лечение в клинике (как и сам процесс над Райнхартом) оборачивается фикцией.

Не менее важным смыслом наделено и понятие белого цвета. Белый на белом сам Малевич объяснял как выключение лишнего: «Всякое мое действо должно совершаться экономическим путем». Это агрессивное начало белизны означает, что, когда мы видим внешне реальную картинку, когда все различимо — не то, что во тьме, перед нами практически все та же самая разновидность темноты.

Абсурд становится безнадежным. Белое и черное сливаются в род Уробороса, змея, глотающего свой хвост.

Как уже отмечалось, герои пьесы, за исключением Люка, одновременно и врачи, и пациенты, и друзья Люка, и его семья, и второстепенные лица. В любую минуту их может исторгнуть белый свет или поглотить черная тьма и выбросить в дальнейшую цепь событий в любом случайном облике. «Из любого может получиться любой», — утверждает Люк. Здесь сложно одного считать больным, а другого нормальным. Здесь клиника Квинсборо мало чем отличается от дома самого врача Райнхарта, где его дочь Эви и сын Лари ведут себя в духе предоставленных самим себе сумасшедших.

Еще одним следствием манипуляций с черным и белым набором зеро становится подсмеивание автора над культом секса и порно, который стал непременным ингредиентом современного масскульта. Чего стоит сцена, где герой и его жена, занимаясь сексом, одновременно во все глаза смотрят по ТВ фильм, попутно выясняя, где Чарльз Бронсон.

Мы словно живем внутри мыслей главного персонажа, и наша восприимчивость — род игры в кубик. Между тем все чаще пространство мысли Райнхарта затемняется, превращаясь в одно кровавое секс-месиво желанием удовлетворить любопытство, похоть, понять, познать видения. Инвективная лексика все более концентрируется. В игру вступают размытые формы сексуальной перверсии, гендерной дисфории, фэшн–картинки, фетишистские ракурсы… Наконец, как финальный штрих некий персонаж — тяжеловес-путти в подгузнике, младенец Гаргантюа, пытающийся отобрать роковой кубик, бросит Люку дельный совет: «Лучше плывите по течению»…

Надо отдать должное мастерству постановщика, недаром его спектакль был удостоен главного приза Фестиваля альтернативного театра (Будапешт, 2010) и признан венгерскими критиками лучшим спектаклем 2010 года, лучшим независимым проектом года, отмечен призом зрительских симпатий (Audience Award, EX PONTO Festival, Ljubljana, 2010).

В своей атаке на мир здравого смысла оба — и автор романа, и режиссер постановки — дошли до логического конца: истина не существует.

Вспоминаются слова Малевича, что черный квадрат он писал четыре месяца, хотя по логике здравомыслия на это хватит пяти минут…

Внешняя логика сюжета — тоже иллюзия, говорит постановщик. Все, что вы видите, все чему придаете какой-то дополнительный смысл, сам суд психоаналитиков, психиатрия, вся эта Америка вокруг, весь мир, бытие и сам Вседержитель есть результат бросаний кубика.

Что ж, наверное, и квадраты Малевича можно увидеть как грани такого вот кубика (неважно, черного или белого), обращенные к зрителю. Только на этой грани нет метки, нет очка, и в этом экзистенциальном ракурсе доверить свою судьбу, бросая кубик, на котором нет меток, значит довести иррациональную игру в жребий до полного абсурда.

В заключение остается добавить, что одна из последних научных сенсаций в области изучения физиологии мозга звучит так: человеческий мозг не отличает сны от реальности и реагирует одинаковым образом и на ощущения реального дня, и на воображаемые переживания ночи.

Вопрос: где же находится человек в этой развилке, во сне иллюзии или в реальности?

Ирина Решетникова

Правительство Москвы / Департамент культуры города Москвы
Мультимедиа Арт Музей, Москва / Музей «Московский Дом фотографии»
ICCARUS, Международный Центр Кураторских Исследований (Мюнхен)

СТЭНЛИ КУБРИК

ИСТОРИИ В ФОТОГРАФИЯХ. 1945–1950

Куратор Райнер Кроне

Стэнли Кубрик, Цирк, 1948, Rights of Reproduction: ICCARUS / Rainer Crone, Munich, Germany
Courtesy Library of Congress, Washington D.C. and Museum of the City of New York, New York, United States

18 ноября – 29 января

Партнеры:

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
ОСТОЖЕНКА,16 www.mdf.ru +7(495) 637-1100
ВТОРНИК – ВОСКРЕСЕНЬЕ С 12:00 ДО 21:00

НЕКРОВЫЗОВ

Александр Боровский

Направление некрореализм проявилось в ленинградском неофициальном искусстве в первой половине 1980-х и активно заявило о себе в кино, литературе, живописи. В начале 1990-х годов приходит его международное признание, работы художников группы демонстрируются на самых значительных выставках перестройки, таких как «В СССР и за его пределами» (1990; Музей Стедейлик, Амстердам), «Бинационале: Советское искусство около 1990 года» (1991; Кунстхалле, Дюссельдорф; ЦДХ, Москва; Музей Израиля, Иерусалим), «Kunst Europa» (1991, Кунстферрайн, Ганновер) и многих других. Выставка «Некрореализм» в Московском музее современного искусства (куратор Олеся Туркина) — первая масштабная ретроспектива движения в столице, которая дает возможность проследить развитие этого оригинального художественного направления. В экспозиции демонстрируются как известные, так и новые работы художников (Евгений Юфит, Владимир Кустов, Сергей Серп и др.), а также представлены «некрометод» и иконография группы. Срубленные деревья маркируют залы. На втором этаже (еловый зал) представлены работы некрореалистов 1980-х — начала 1990-х. Выполненные в цвете, они отличаются дерзостью, стремлением эпатировать публику. На других этажах (березовый и ольховый залы) демонстрируются в основном работы Кустова, фильмы, картины и фото Юфина.

Хотя в поздних творениях (осиновый зал) некрореалисты сохраняют верность своему некрометоду, к этому времени уже подробно разработанному, но им в гораздо большей степени присущи сдержанность и тяготение к интеллектуальным играм.

Когда на рубеже 1980–1990-х годов готовилась выставка «In the USSR and Beyond», это искусство тогда мало кто знал. В том числе и в самом Ленинграде, только еще собиравшемся сменить имя. Беерен знал. Он вообще был занятым человеком, этот директор. Конечно, показ современного (тогда) советского искусства, еще недавно считавшегося неофициальным, а в те годы как раз стремительно набиравшего представительскую силу, для Стедейлика был своего рода довеском. Добавкой к налаживающемуся межмузейному авангардообмену. Тем не менее Беерен искренне увлекся этим довеском. Он вообще интересовался ситуацией в бурно меняющейся России. Помню, еще на ленинградской стадии подготовки выставки мы сидели в кооперативном ресторанчике «на Марата» (и это было внове тогда). На экране телевизора шло очередное бурное заседание Верховного Совета. Так вот, голландский директор знал поименно наиболее «отвязных» ораторов. Его вообще, похоже, интересовали персонажи за рамками хорошего тона: в данном случае ораторы-фрики. Но так же точно художники, не соблюдающие конвенциональных правил арт-истеблишмента. По каким причинам не соблюдающие, он не очень представлял, а ларчик просто открывался. Некрореалисты, на которых Беерен, директор Стедейлика, вышел в результате обходов стойбищ молодых неоформалов, воспринимались именно в контексте интереса ко всему неконвенциональному. Откуда этот некрореализм взялся? Каким общественно-политическим и художественным настроениям резонирует? Куда движется? К каким берегам? Я тогда все больше напирал на локальный социальный контекст: закат советской геронтократии, Беерен настаивал на культурно-антропологическом подходе, вспо-

Евгений Юфит

ИЗ СЕРИИ «ШЕЛЕСТ»
1996. Черно-белое фото.
Собрание Нидерландского кино-музея

ЗОРКИЙ
1997. Черно-белое фото.
Кадр из кинофильма
«Серебрянные головы»

МАССОВАЯ ДРАКА НА ЗАВОДЕ
Ленинград, 1984 год

минал бонмо К. Леви-Стросса: «Все мы каннибалы. Самый простой способ идентифицировать себя с другими — съесть их».

Двадцать с лишним лет прошло, но споры так и остались незавершенными. У некрореалистов появились внимательные биографы, да и они сами оказались памятливы на события и даты. Однако некрореализм и теперь открыт интерпретациям, сохранили актуальность вопросы, затронутые в наших давнишних неторопливых разговорах с Бееремом: генезис некрореализма, его историко-культурная укорененность, его поэтика и т.д.

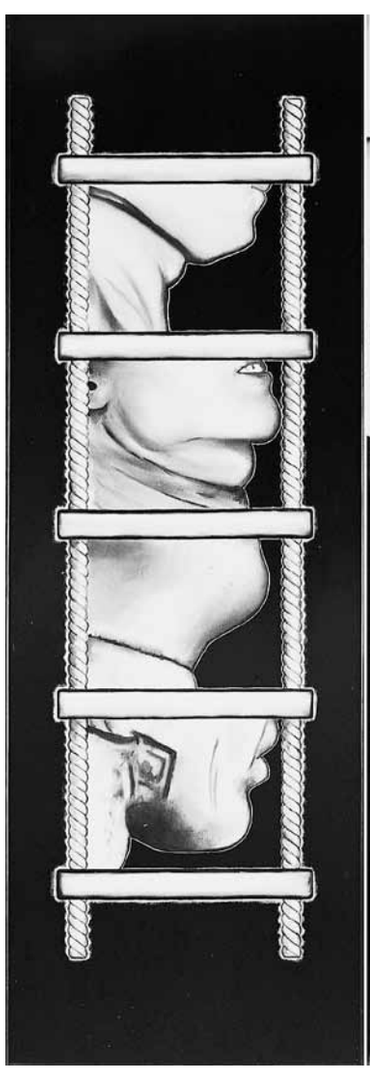
Итак, истоки. К середине 1980-х в Ленинграде утвердилось искусство прямого действия, вначале достаточно цельное, но очень скоро разделившееся на два русла — творчество «новых художников» и некрореализм. Сразу отмечу, водораздел чаще сглаживался, позволяя потокам сообщаться и делиться энергиями. Реальную позднесоветскую жизнь отличала развитая и закостеневшая система опосредованностей. Так, между идеологией и жизнью лежал прямо-таки геологический по окаменелости слой опосредованностей. Режим позиционировал себя как марксистский, но его функционирование исключало главный постулат учения: менее всего он хотел допустить, чтобы идеи овладевали массами и становились движущей силой. В культуре эта система опосредованностей также наращивала мощь. Вопреки постулатам соцреализма, требующего прямых контактов с реальностью и преображающего «вмешательства в жизнь», у официального искусства были школа, канон, цеховые правила сделанности. Свои уровни опосредованности отвердели и в неофициальном искусстве: здесь существовал свой канон, умеренно-модернистский или ретроспективистский, и свои институции.

Молодые ленинградские художники — возможно, на первом этапе неотрефлексированно — поставили своей задачей «пробить» этот слой опосредованностей, пробиться к живому. Отмечу, это была не борьба «с» (режимом, идеологией, авторитетами и пр.). Это была борьба «за»: за свое естественное право на неопосредованный контакт с жизнью, за немедленную личную проживаемость искусства.

Этот жизнеощущенческий момент принципиален. Так, «левый ЛОСХ» (либеральное крыло Ленинградского союза художников) в рамках своего освоения модернизма активно использовал язык экспрессионизма. «Новые художники» и некрореалисты внешне тоже апеллировали к экспрессионизму, пусть в его более радикальной — трансавангардной — ипостаси. Однако экспрессионистическое в их поэтике обладало совсем другим содержанием и совсем другой «жестовой силой» (выражение Ю. Тынянова). Экспрессионистский жест «новых» и некрореалистов был направлен на немедленную проживаемость искусства. Это был трансгрессивный жест пробивания слоев опосредованностей ради прикосновения к живому!

Название состоявшейся в 2010 году в Русском музее выставки «Удар кисти» (заимствованное у О. Котельникова) — метафора этого прямого действия. Думаю, оно дает верное представление о мироощущенческом, рефлекторном в творчестве «новых художников» и некрореалистов. Смерть «по-позднесоветски», «по-политбюровски», со всеми вытекающими обстоятельствами культурно-антропологического, символического, поведенческого и прочих планов. Связь некрореализма с дискурсом позднесоветской «государственной смерти» отмечали все пишущие о движении.

Что ж, довольствоваться описанием феномена некрореализма в буквально напрашивающейся терминологии психоанализа? Снять симптомы тяжелого невроза можно путем ритуализации обсессивного или компульсивного действия. Некрореалистической образности и вправду в высшей степени свойственен ритмический мотив повторяемости и раппортности (Е. Юфит «С моряками танцевать»; В. Кустов «Холодно»; С. Серп «Праздник урожая»). Если учесть, что «у навязчивого повторения есть одна безусловно однозначная зловещая черта — его связь с влечением к смерти[1]», то феномен некрореализма может считаться разгаданным. Тем не менее ячейки психоаналитической сетки оказываются слишком велики для конкретики некродвижения. Точно так же «пропускают» наш предмет и ячейки идеи биополитики, сформулированные М. Фуко и развитые Д. Агамбеном: политизация «голой жизни» (nuda vita), проникновение власти в телесное, в сами формы жизни — в биологическое, сексуальное и пр. Здесь же у Агамбена присутствуют и поразительно перекликающиеся с нашей темой сюжеты: например, «отверженный и оборотень[2]». Конечно, соблазнительно пытаться подбирать универсальные мировоззренческие ключи к любому явлению contemporary art. Однако, как правило, результатом становится апроприация этих явлений в целях визуализации положений научного дис-



курса. Не более того. И выигрывает от этого, естественно, научный дискурс. Для понимания некрореализма необходима актуализация неожиданных «непрофильных» контекстов для раскрытия эстетического феномена. Есть, однако, два дискурса, которые не апроприируют некрореализм, а осознают его реальное присутствие «внутри себя».

Это прежде всего уже упоминавшийся дискурс позднесоветского в его телесном, темпоральном, символическом измерениях.

И это дискурс готического, чрезвычайно актуальный в современной культуре[3]. Тема хоррора — реального и символического проявления зла (сатанизма, люциферизма, вампиризма, каннибализма, переселения душ и тел, изгнания дьявола и пр.), — захватившая современную культуру, элитарную и массовую, безусловно, плоть от плоти этого готического сознания.

Не слишком ли он «весом» для движения, у истоков которого выплеск неокультуренной биоэнергии, не претендующей поначалу даже на форму перформанса. Движения, для которого, судя по всему, рефлекторное важнее рефлексивного? Движения, агентами которого являются бодрые, дебиловатые, не отягощенные интеллектом и вовсе не сожалеющие об этом персонажи?

Более того, если рассмотреть западных художников, статусно причастных к готическому, нетрудно понять, что это идейные маргиналы contemporary art, сознательно противостоящие мейнстриму своим рафинированным эстетизмом и ретроспективизмом: Г. Гигер, Э. Фукс, К. Юрген-Фишер, Э. Бексинский и др. Где они и где наши некрореалисты? Не ближе ли некрореалисты к другой линии отечественного искусства, обратившейся к феноменологии человеческих и общественных мутаций? Гнилозубые антропологические пузыри О. Целкова, городские дурачки В. Пятницкого, урбанистические неандертальцы Е. Чубарова, как бы вынырнувшие из кипящей биомассы уродцы В. Янкилевского, водоворот буйных гуляк, блатных и убогих В. Калинина.

Позже появились принявшие на себя груз цивилизационных ошибок социальные мутанты Г. Коржева, жизнерадостные бомжи

[1] *Руднев В.* Введение в шизореальность. М.: Аграф, 2010. С. 143.

[2] *Агамбен Д.* Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2010. С. 136 — 137.

[3] *Хапаева Д.* Готическое общество: морфология кошмара. М.: НЛО, 2008.

Владимир Кустов

БОЛЬШОЙ ГОРИЗОНТ
Полиптих. 1993. Холст, масло.
Частная коллекция, Германия

В. Титова и пр. А. Якимович нашел точное определение для художников, занятых лепкой и формовкой собственного, авторского населения своих полотен: живописцы мутации. Метафорика мутации в контексте 1960–1980-х несла прежде всего коннотации «антропологической катастрофы» (так в кругах диссидентских мыслителей нарекли последствия многолетнего «отрицательного отбора», осуществлявшегося, в их представлении, советским режимом). «Антропологическая» тема вообще волновала позднесоветскую культуру в разных ее срезах. Вспомним хотя бы В. Высоцкого, его песню «Чужой дом»: «Траву кушаем, Век — на щавеле, / Скисли душами, / Опрыщавели, / Да еще вином / Много тешились, / Разоряли дом, / Дрались, вешались».

Тем не менее это обманчивая близость, социально-антропологические аллюзии этой линии с некрореализмом имели мало общего. Прежде всего потому, что социально-критическая установка некрореализму не близка. Ему вообще внеположна социальная, тем более политическая, оптика. В «Словаре терминов московской концептуальной школы» есть позиция «телесная оптика». Некрореалисты-художники и их alter ego — санитары-оборотни, зомби, трупаки. Герои некрореализма растрачивают себя целиком в формах, в которых человек отдает себя себе самому: смехе, эротизме, сражении, роскоши[4]. В корректировках, обусловленных «условиями существования», некрореалист — вполне наш человек, активист-бездельник, идиот в зомбигриме. И понимание роскоши у него, конечно, другое — на уровне животной жизни, без запретов. Герои некрореализ-

[4] Цит. по: *Агамбен Д.* Указ. соч. С. 84.

Евгений Юфит

ИЗ СЕРИИ «ПРОЗРАЧНАЯ РОЩА»
1992. Черно-белое фото.
Собрание Нидерландского киномузея

ма не нуждаются в оценке со стороны. Авторы-некрореалисты, по сути дела, тоже.

Разумеется, некрореализм самореализовывался не в вакууме. Он причастен к позднесоветской хронологии, но в целом ей не принадлежит. Герои некрореализма не ощущают катастрофичности или эсхатологичности текущего момента. Так что же в некрореализме готического? Ни тебе готического макияжа, ни бижутерии из черепов, не хватает театральщины, вообще зрелищности. Но в последние годы и в западном искусстве, которое маркируется как готическое, происходит снижение интонации. На смену гиперэстетизму приходят более брутальные практики. Об этом свидетельствует состоявшаяся весной 2011 года в парижском «Maison Rouge» выставка «Tous cannibales». Некрореалисты тоже наращивают эстетическое слагаемое своей арт-практики.

Е. Юфит «С моряками танцевать», А. Мертвый «Наши умеют», С. Серп «Праздник урожая»… Это уже не только жестовая сила, месседж, работающий на шоковых реакциях и макабрических смещениях, это сложная поэтика с широким выбором отсылок — от наскальной росписи до самых продвинутых средств contemporary: бойсовское отношение к материалу, многообразная композиционность — от родченковской работы с планами до актуальной игры с миметичностью, гиперреализация, дематериализация. Со времени когда Е. Юфит и В. Кустов начинают позиционировать некрореализм в культуре, художественный ресурс движения постоянно нарастает. В этом плане вектор развития аналогичен тому, что исторически сложился в кинохорроре. Е. Юфит со товарищи, несомненно, прошли (думаю, в обратной хронологии — от современности до «Калигари») историю кино в поисках эстетических и не только эстетических союзников. Некрореализм, несомненно, зачерпнул свою горсть воды из колодца готики.

Правда, приходится признать, что некрореализм черпает и из более глубокого колодца, чем готика. Несмотря на сильную культурную подпитку, это культурное явление все-таки несравнимо с… великой русской литературой. А некрореализм, несомненно, выстраивал свои отношения и с ней. В фильме «Папа, умер Дед Мороз» (1991) Е. Юфит деконструирует рассказ А. Толстого «Семья вурдалака». От рассказа остаются ножки да рожки, но само обращение к нему носит знаковый характер. Некрореализм — прямо или опосредованно — наследует навязчивое внимание к иррациональному, ирреальному, которое в высшей степени присуще отечественной литературной традиции. Напомню только о пугающе радикальной вещи Ф. Достоевского «Бобок». В мамлеевской метафизической скатологии явственно ощущается фантастическая анатомия гоголевского телесного образа, «божество-желудок». Это не говоря уже о чисто «тематической» линии — реинкарнации гоголевской «нечисти».

Если составить реестр явлений, на которые так или иначе реагировали некрореалисты, он будет достаточно представителен: образы изопропаганды («Твистуны» О. Котельникова и Е. Юфита — вещь, на мой взгляд, уже принадлежащая некрореализму и отсылающая чуть ли не к «Крокодилу»), отрывки из хрестоматийных фильмов типа «Мы из Кронштадта» и из телепередач «Клуба кинопутешествий», репортажи с полей, разного рода пособия по медицине и криминалистике, а также руководства по резке мяса, поднимающиеся со дна коллективной памяти воспоминания о «деле врачей» или проекции собственного «призывного опыта», стихи О. Григорьева из серии «Электрик», масса всего другого. Простые, медленно плывущие по окраинам сознания образы.

Положение о самоидентификации некрореалистов со своими агентами-героями мы были вынуждены принять, рассматривая начала движения — период непосредственного выплеска брутальной энергии: драка как перформанс без постановки, кино с камерой без пленки. Дальнейшее развитие некрореализма неизбежно связывалось с разработкой поэтики. Герои некрореализма оторвались от своих создателей, это дело неизбежное. Но почему не заматерели? Думаю, здесь есть некий модус, имеющий отношение к позднесоветскому. Понятно, что в советской традиции заорганизованное детство. Точно так же заорганизованы, зарежиссированы, гиперритуализированы и другие социумы — спортсмены на парадах, военные. Но вот маргиналы — бомжи, дебилы, бездельники, советская версия voyou desoeuvre. Взрослые несистемные, социально не охваченные мужики. Дебильные. Матерые. При этом не интеллектуалы-индивидуалисты. Как уже говорилось, вообще вне «идеи». Персонажи с их кажущимися нам пугающими и дикими действиями, их «неприрученная мысль» объясняются подчиненностью уже другим кодам поведения, другой мыслительной сетке. Этот культурно-антропологический ракурс — вызов советской культуре смерти, вызов более глубокий, нежели пародия или постмодернистский стеб. Но, возможно, и вызов театрализованной западной готической культуре смерти — этому вечному спутнику консюмеристской культуры. Таким вот некрореализм оказался бойцом.

Журнальный вариант статьи из каталога выставки «Некрореализм» (М.: MAIER, 2011)

ВАДИМ ВОИНОВ. «ФАБУЛА ПРЕДМЕТА»

Екатерина Бобринская

Фигура старьевщика, погруженного в собирание, хранение и своего рода музеефикацию всего ненужного, выброшенного из круговорота жизни, одна из ключевых для мифологии модернизма с момента его формирования в европейской культуре. Шарль Бодлер так описывал этого нового героя мифологии модернизма: «Вот перед нами этот человек — ему надлежит собирать отбросы прошедшего дня столицы. Все, что огромный город выбросил, все, что он потерял, все, что он презрел, все, что он растоптал, — все это он примечает и собирает. Он ведет анналы расточительства, реестры отбросов; он сортирует вещи, он ведет разумный отбор; он ведет себя как скряга в обхождении с сокровищем и дорожит мусором, который примет, после того как перемелется в челюстях богини индустрии, форму полезных и симпатичных вещей»[1].

«Это описание, — отмечает Вальтер Беньямин, — представляет собой одну-единственную развернутую метафору деятельности поэта. <…> Старьевщик или поэт — оба заняты отбросами»[2]. Именно эта мифология невольно вспоминается на выставке петербургского художника Вадима Воинова «Фабула предмета» в Московском музее современного искусства, показанной в рамках параллельной программы Московской биеннале современного искусства. Творческий метод художника, собирающего материал для своих произведений в заброшенных, расселенных домах или просто на городских улицах, почти буквально отсылает к фигуре старьевщика-поэта.

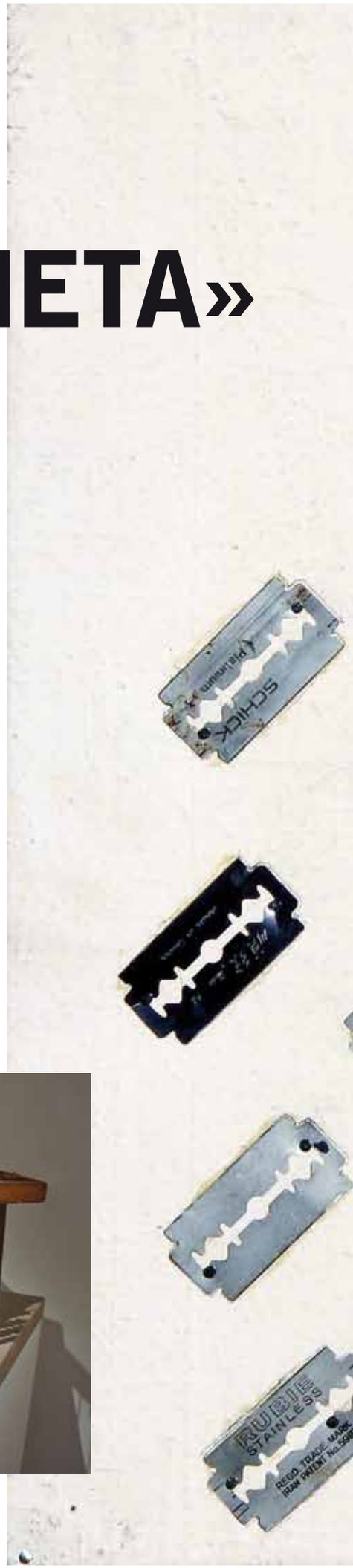
Функциоколлажи — так Воинов называет свои произведения. Он составляет их из осколков исчезнувших жизней, из случайно уцелевших фрагментов бытовых предметов, документов, фотографий, разной печатной продукции. Эти разрозненные и разноплановые следы человеческого существования и культурных традиций художник организует в своеобразные микроистории, превращает в лаконичные и вместе с тем яркие метафоры. Посетители, попадая на выставку, оказываются в роли археологов, производящих «раскопки» в собственных памяти или воображении. Рассматривая ассамбляжи Воинова, они невольно совершают путешествие в прошлое, раскапывая, оживляя круг воспоминаний и ассоциаций, которые вызывают истории, рассказанные художником через комбинацию предметов.

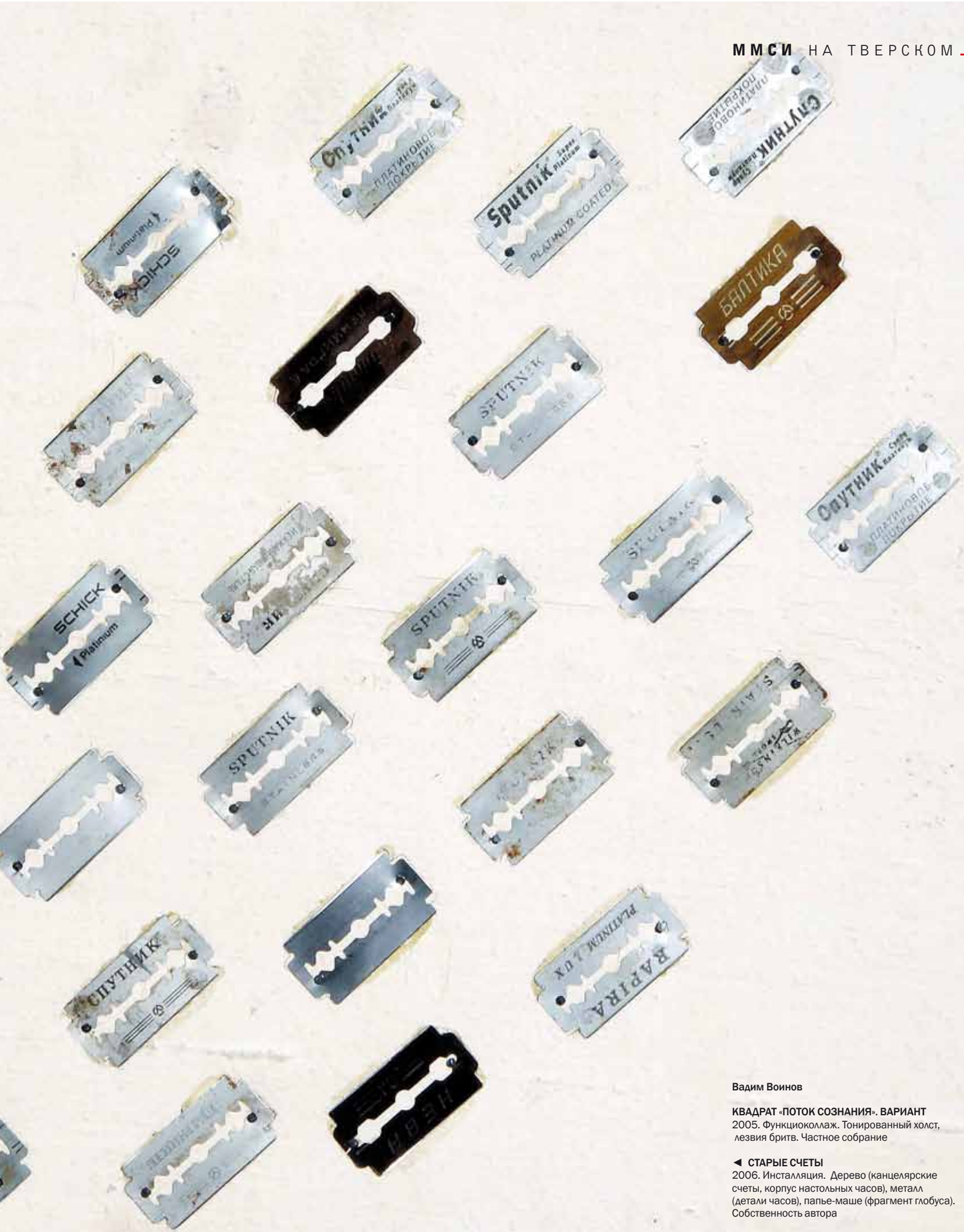
Важно, что Воинов настаивает на руинированности, сохранении следов, оставленных на предметах временем. «Пятна, прорывы, обломы, руинированное состояние и любого рода поражения, по-моему, являются яркими знаками времени и судьбы каждого из компонентов функциоколлажа»[3], — утверждает художник. Все эти следы времени не только создают определенное настроение, особую атмос-

[1] Цит по: *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 140.

[2] Там же.

[3] *Воинов В.* Функциоколлаж // Вадим Воинов. Фабула предмета. СПБ., 2008. С. 21.





Вадим Воинов

КВАДРАТ «ПОТОК СОЗНАНИЯ». ВАРИАНТ
2005. Функциоколлаж. Тонированный холст, лезвия бритв. Частное собрание

◄ СТАРЫЕ СЧЕТЫ
2006. Инсталляция. Дерево (канцелярские счеты, корпус настольных часов), металл (детали часов), папье-маше (фрагмент глобуса). Собственность автора

СВОБОДА
1988. Функциоколлаж. Дерево (основа), бумага (газета, плакат), металл (цепь). Частное собрание, Москва

феру или ощущение дистанции. Они связывают произведения художника с особой постмодернистской чувствительностью, располагают их в пространстве актуального, сегодняшнего ощущения времени, истории. Фрагментарность, неполнота предметов всегда сигнализирует об утрате, окрашивая их созерцание меланхолическим настроением. Такие «знаки времени и судьбы» на предметах неизменно отсылают к классическому для искусства мотиву руин, с одной стороны, связанному с меланхолией, а с другой — ставшему эмблемой аллегорического мышления[4]. Крэг Оуэнс в известной статье «Аллегорический импульс: к теории постмодернизма» считает возврат к аллегорическому мышлению одним из знаковых для культуры второй половины XX столетия. Он отмечает присутствие аллегорического мышления в разных произведениях современных художников, где есть двойное кодирование, где сквозь один «текст» просвечивает другой, где произведение нарочито «оттягивает», замедляет рождение смысла, предлагает только «фрагменты или руины, которые должны быть дешифрованы». «Фрагментарность, несовершенство, неполнота неизменно притягивают аллегорию. Эта близость находит свое наиболее полное выражение в руинах»[5]. Не только заведо-

ГОРЬКИЙ – 33. ГОЛУБОЙ КВАДРАТ
1986. Функциоколлаж. Дерево (основа), бумага (фон), календарь, металл (барельеф Сталина), кость (барельеф Горького), дерматин (квадрат), оргстекло.
Частное собрание, Москва

мо скрытая полнота смысла, но и программная неполнота, несовершенство и фрагментарность формы в современном искусстве обнаруживают его тяготение к аллегории. Этот «аллегорический импульс» присутствует и в работах Воинова. В его функциоколлажах всегда есть двойной код, «историческое» в них предстает в момент развоплощения, рассеивания, перехода в «природное» — в банальный предмет, в чисто фактурные эффекты старого материала. Однако фабулы его ассамбляжей выстроены так, что возможно и обратное движение от материала, материи к истории (и к малым историям отдельных человеческих жизней, и к большой истории страны и культуры). Переплетение разнородного, случайные совпадения, спонтанные аналогии, непреднамеренные параллели — важные компоненты творчества художника. Все это освобождает его произведения от прямолинейности, одномерности. Фабулы его историй, их смыслы только мерцают, ускользая от окончательного схватывания, от фиксации.

«Фабула предмета», которую Воинов умеет извлечь из разных объектов, связывает его коллажи со словом, заставляет просвечивать литературный, нарративный, словесный пласт за различными сочетаниями предметов. Подобное «вторжение изобразительных искусств в область искусств “речевых”» также принято считать одним из сущностных признаков аллегорического мышления. Ассамбляжи Воинова превращаются в постмодернистские аллегории постоянного мерцания исторического и природного, памяти и забвения, музея и свалки, искусства и быта.

Художник работает с традиционными техниками и методами искусства XX века — ассамбляж и найденные объекты (found object). Однако эти «классические», исторические способы создания модернистского искусства он существенно переосмысливает, меняет в них акценты, наделяет двойным кодом. Функциоколлажи художника — это не только размышления об истории страны и человека, о разрушительном времени, об эфемерности человеческой жизни, но и о самом искусстве XX столетия. Цитаты или, точнее, намеренные ссылки на стилистику, например, русского беспредметного искусства или на конструктивистские ассамбляжи начала прошлого века, помещаются в пространство руин и исчезающих следов. В этом пространстве они представляют уже не столько стратегии проектирования или конструирования реальности, изначально присущие этим направлениям в искусстве, сколько ностальгические и меланхолические раздумья о судьбах самого авангардного искусства.

Функциоколлажи Воинова — материал выигрышный и одновременно достаточно сложный для куратора. Разместить в пространстве такой чрезвычайно насыщенный, активный и вместе с тем ускользающий материал — задача не простая. Куратор выставки Ирина Карасик блестяще справилась с этой задачей. Она создала отчетливую, почти математически выверенную и продуманную экспозицию, где каждый ассамбляж обладает автономным пространством, в котором разворачивается его собственная история, где паузы между работами не воспринимаются как пустоты, а задают определенный ритм и темп и зрению, и пониманию. Вместе с тем выставка воспринимается как целостное высказывание. Именно такая рациональная и жесткая структура экспозиции позволила куратору не потерять или нивелировать сложную, игровую и одновременно аналитическую природу ассамбляжей художника.

Выставка Вадима Воинова (а это его первая персональная выставка в Москве) еще раз блестяще продемонстрировала московской публике свойственные петербургскому искусству качества — игровой характер, артистизм, визуальную эффектность и вместе с тем строгую и изысканную манеру мыслить, аналитичность и отчетливость.

[4] Беньямин В., чья интерпретация аллегории стала своеобразной классикой для исследователей, подчеркивал глубокую связь аллегории и руин: «В царстве мысли аллегория – то же, что в царстве вещей – руины» *(Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 185).

[5] *Owens Craig.* The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // The Art of Art History: A Critical Anthology. Ed. by D. Preziosi. Oxford University Press, Oxford — New York, 1998. P. 318.

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА СТЕКЛО

Виктория Хан-Магомедова

«Апокалипсис» Фидаиля Ибрагимова представляет собой четырехчастное панно с вогнутыми медальонами, в которых появляются зловещие образы апокалиптических всадников (цветное стекло, металл, гравировка). В «Садах печали» (листовое стекло, авторская техника) Натальи Урядовой возникающие на ярко-синем фоне серебристые образы рождают меланхолические чувства. А Любовь Савельева в трех сосудах-объектах «Игра в кубики», красивых и остроумных, использует богатые возможности гутного стекла в сочетании с росписью и графикой текстов. В работе «Белеет парус одинокий» Наталии Воликовой и Татьяны Новиковой (из трех компонентов) можно любоваться бездонной глубиной стекла и восхищаться умением авторов мастерски использовать гравировку для текстов.

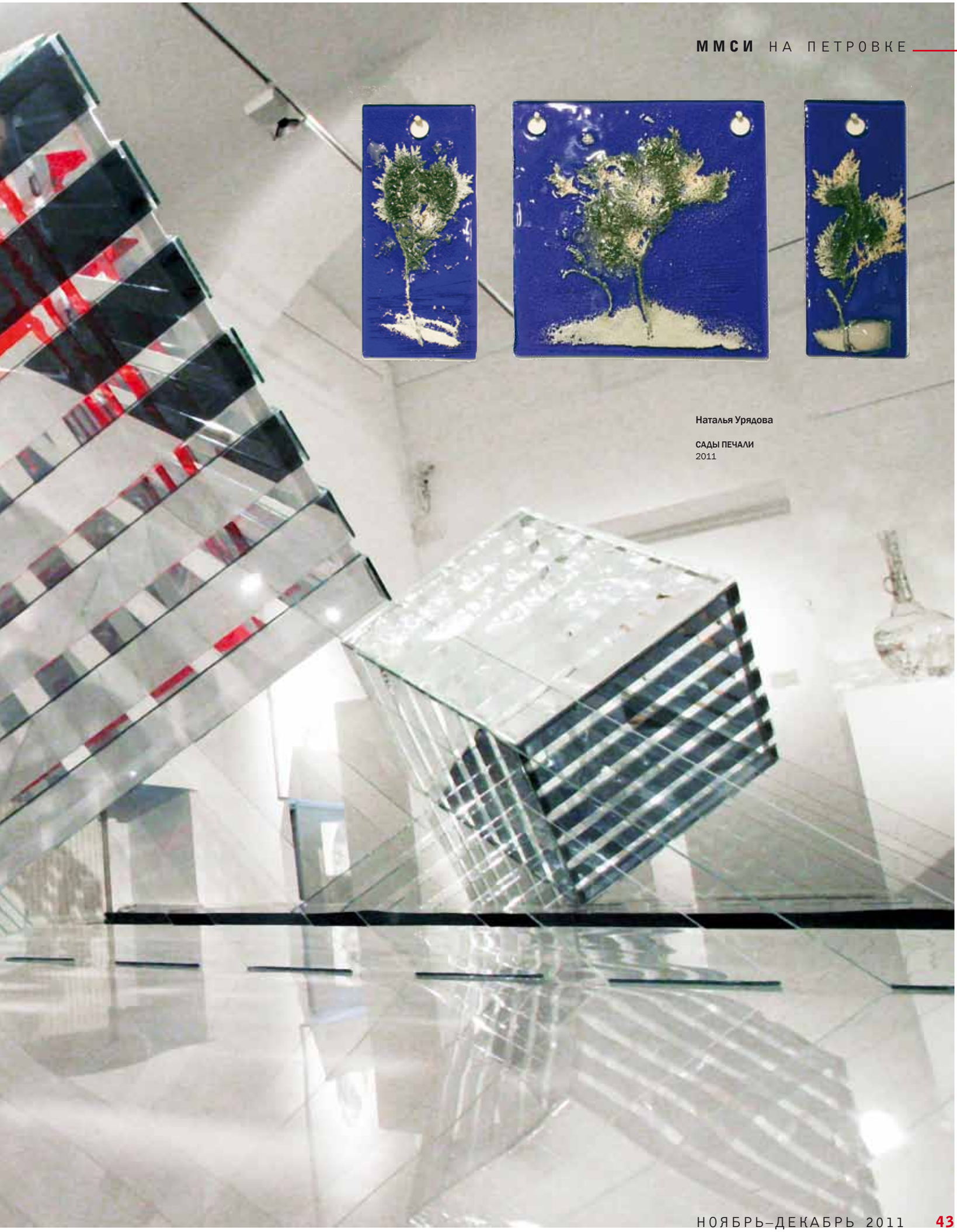
На выставке в Московском музее современного искусства двенадцать московских художников объединения «Новое стекло» (Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, Н. Урядова, А. Бутина, Н. Воликова, А. Криволапов, В. Лобов, О. Манукян, Ю. Мерзликина, Т. Новикова, А. Феряев, Е. Ярошенко) почти не следуют традиции сосудного стекла, а реша-

Юлия Мерзликина

РАВНОВЕСИЕ, НАПРЯЖЕНИЕ, ВОПРЕКИ. ИЗ СЕРИИ «СТИХИИ»
2010. Стекло, металл, прогибание

Елена Ярошенко

◄ **ВПЕЧАТЛЕНИЕ**
Фрагмент. Стекло, спекание, прогибание



Наталья Урядова

САДЫ ПЕЧАЛИ
2011

Андрей Криволапов

ПОВОЗКА ИМПЕРАТОРА
Прорезное ажурное стекло,
авторская техника

ют сложные художественные задачи стеклопластики. Экспериментируя, они находят новые изобразительные возможности оптического, цветного, гладкого стекла, применяют техники фьюзинга, моллирования, с успехом используя медные вставки, гравировку. Их работы поражают богатством ассоциативного строя образов («Сумерки» Лобова). Каждый участник по-своему обыгрывает пластический мотив соотношения масс и тектоники, фактурные особенности материала и живописную выразительность цвета («Впечатление» Ярошенко). У Манукяна напряженный ритм вздымающихся языков пламени — красных, синих, черных — прочитывается как символ стихии огня («Пламя»).

Для Савельевой важно создание эмоционально наполненного, художественно-активного пространства в стекле. Поэтому она часто использует медные вставки («Матери», «Идущие»).

Некоторые участники работают в очень сложной технике фьюзинга, или спекания, когда разные по цвету детали из стекла укладываются слоями на изогнутую объемную форму и сплавляются в печи при температуре от 600 до 900 градусов. Художники регулируют процессы сплавления и деформации стекла в зависимости от замысла. Выполненная в технике фьюзинга «Траектория» Ярошенко состоит из нескольких обобщенных, напоминающих птиц форм, входящих друг в друга, образующих красивые конфигурации. Особенно впечатляет выполненная в той же технике «Повозка императора» Криволапова. А моллирование стекла с учетом его особой текучести при нагреве хорошо подходит для создания рельефов. Под воздействием высоких температур уложенные на форму листы стекла заполняют ее и повторяют ее форму. В технике моллирования выполнен богато разработанный, с множеством действующих лиц трехчастный рельеф-панно «Хождение Афанасия Никитина за три моря» Криволапова.

Главная особенность выставки в том, что ее участники вышли за пределы определенных ограничений сферы декоративно-прикладного искусства, уверенно выполняя задачи пластического визуального искусства. Великолепную крупную работу Ибрагимова «Дон Кихот» (в латах, с копьем и щитом — выдувное стекло, металл) нельзя отнести ни к сосудам, ни к статуэткам, скорее, это оригинальная скульптура. На выставке есть и стеклянные «картины», пейзажные витражи («На берегу Неро» Бутина в технике тиффани, и сегодня удивляющей невероятным свечением).

Как некие объекты актуального искусства воспринимаются три крупные работы Мерзликиной («Напряжение») — три больших куба с «крыльями», стоящие под углом. «Весна в городе» Бутиной с яркими, разноцветными домиками напоминает минималистские произведения.

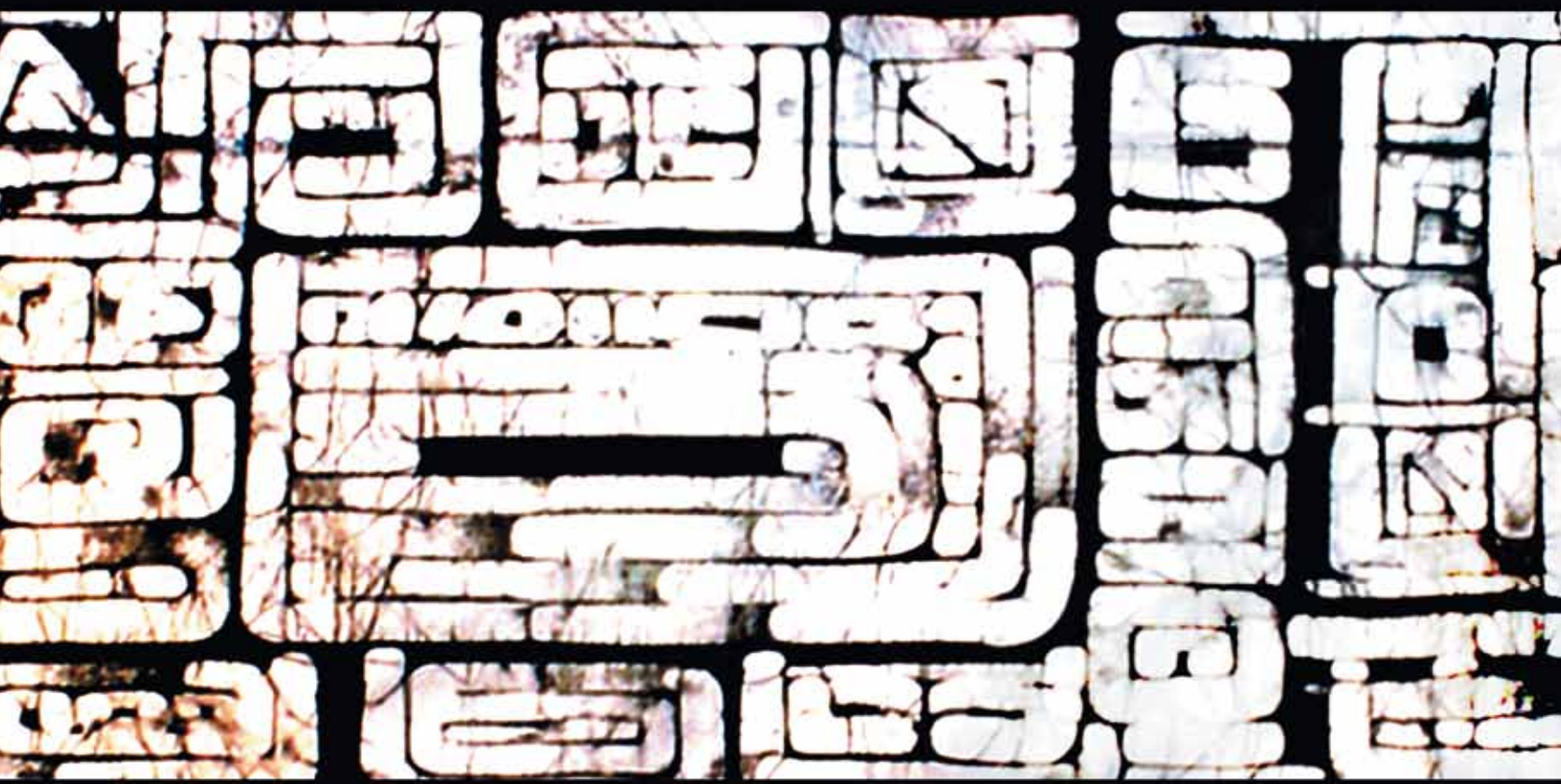
Все участники выставки хорошо освоили секреты стеклоделия и постоянно экспериментируют, находят новые пластические возможности стекла. Каждая работа на выставке вызывает сложный ряд ассоциаций. Потому каждый обнаруживает здесь нечто свое в соответствии с собственными переживаниями.

Это уже вторая выставка проекта «Новый взгляд — новое стекло» в ММСИ, первая состоялась в музее в 2006 году.

КОНКУРС

22.12.2011 >
> 05.02.2012

ПРЕФЕКТУРА ЮГО-ЗАПАДНОГО АДМИНИСТРАТИВНОГО ОКРУГА ГОРОДА МОСКВЫ
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ЮГО-ЗАПАДНОГО АДМИНИСТРАТИВНОГО ОКРУГА ГОРОДА МОСКВЫ
ГУК «ГВЗ «ГАЛЕРЕЯ «БЕЛЯЕВО»
АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ МСХ
МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА
МГТУ ИМ. А.Н. КОСЫГИНА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА



Главная тема фестиваля этого года – «Знаки родной земли».
Главная цель - преемственность традиций в декоративном искусстве народов России и стран зарубежья, открытие новых имен талантливых художников, содействие их творческому росту.
Фестиваль задуман как ежегодная выставка-конкурс.
К участию приглашаются индивидуальные участники, а также профессиональные твор ческие коллективы, Союзы, высшие и средние специальные учебные заведения России и других стран мира.
По итогам фестиваля издается каталог.

IV МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

НЕЗАБЫТЫЕ ТРАДИЦИИ 2011

ГУК ГВЗ "ГАЛЕРЕЯ "БЕЛЯЕВО", МОСКВА, ПРОФСОЮЗНАЯ, 100, +7 (495)3358322, +7(499)7934121, WWW.GALLERY-BELYAEVO.RU

ЖИВОПИСНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Ада Сафарова

Президент Российской академии художеств, директор Московского музея современного искусства Зураб Константинович Церетели регулярно дает общедоступные мастер-классы, на которые родители приводят детей, приходят сюда заниматься и студенты художественных вузов, и живописцы-любители разного возраста. В большом зале для занятий приготовлены постановки натюрмортов, букетов цветов, арт-объектов, часто кто-либо выполняет роль натурщика. Каждый присутствующий на мастер-классе может выбрать для работы натуру, соответствующую его возможностям и настроению.

Увлеченность Церетели процессом написания холста сразу создает сосредоточенную, но приподнятую атмосферу, которая объединяет очень разных людей состоянием творческого воодушевления. Общедоступные мастер классы Церетели — примечательное явление современной художественной жизни. Их можно рассматривать как проявление мощного процес-

са демократизации искусства, они дают повод размышлять об активном внедрении искусства в повседневную жизнь, к ним можно относиться и как к особой форме художественного образования.

С социальной точки зрения это, безусловно, способ организации неформального общения людей разных поколений, а также форма сообщества по интересам.

Это и одна из благотворительных акций Церетели, предоставляющего для своих общедоступных мастер-классов не только удобное, хорошо освещенное помещение, оснащенное всем необходимым для занятий изобразительным искусством — мольбертами, холстом, бумагой, красками, и прежде всего выделяющего свое время для многочасовой работы с посетителями мастер-класса, живого общения с ними, публичного акта творчества, напряженного, но благотворного усилия.

Для Российской академии художеств эти мастер-классы художника, который является ее президентом — тоже знаменательный корпоративный проект. Он добавляет имиджу большой исторической государственной институции черты современного гуманитарного учреждения, способного к неформальному личностному общению с каждым заинтересованным в своем творческом проявлении человеком.

Мастер-классы Церетели имеют еще одно, более частное, но не менее важное значение: они дают ценнейший материал для понимания творчества Церетели, его художнического своеобразия и более широко — для исследования психологии изобразительного творчества. Одна из загадочных проблем — роль телесного, тактильного в акте творчества. Трудность возникает уже на уровне фиксации первичного визуального материала.

Мастер-классы Церетели дают уникальный материал для исследователя не только потому, что есть редкая возможность видеть весь процесс от начала до конца, но главным образом потому, что в практике Церетели создание произведения, творческий акт, воплощение идеи в материале носит особый, специфический характер. Он обладает уникальным качеством — он не потаен. Поразительная открытость художника в часы творчества, особая естественность его публичного профессионального проявления делает его мастер-классы уникальной лабораторией по психологии творчества.

Можно наблюдать не только материальное воплощение замысла, но и стадии формирования самого замысла.

В начале работы контур идеи будущего полотна еще весьма зыбок. Для его прояснения, конкретизации особую, решающую роль у Церетели приобретает его эмоциональный фон в данный конкретный момент, его собственное психофизическое состояние, тактильные ощущения, наконец, просто динамическая настроенность моторики. Но какими бы ни были эти показатели в начале работы, творческое напряжение оказывает гармонизирующий эффект. Жесты приобретают точность, кисть в руке, как дирижерская палочка, диктует только художнику слышимый мотив, по какой-то, только автору понятной логике кисть с краской касается холста то в самом его верху, и тогда он вытягивается и, стоя на пальцах с вытянутой вверх рукой, с закинутой головой, долго пишет в этой неудобной, почти балетной позе, чтобы потом, руководствуясь только ему понятной целью, опуститься к нижнему краю холста и обрабатывать его, пригнувшись практически к полу. Данная стадия динамики свидетельствует о том, что эти части композиции уже отчетливо запечатлены в пока еще только мыслимой картине будущего произведения.

Церетели — человек «дневного сознания», светлого мироощущения, потому мощное влияние психофизической данности организма на творческий процесс у него лишено какой-либо биологичности, потаенного сумеречного присутствия телесного.

Это подвижность, жестуальность, пластика человека просветленного мирочувствования, физически ощущающего радость бытия и наделяющего физическое усилие живописца, необходимое для выполнения привычных для него крупных работ, редкостным доверием к собственной интуиции.

Сложная музыкальная ритмика жестов — то быстрых и коротких мазков, то энергичных длинных прочерков кисти, коротких пауз для концентрации энергии перед новым взрывом жестового каскада и долгие фермато, в которых мыслительный процесс делается почти явственным, — все это выявляет сложную взаимосвязь телесного, интуитивного, рационального и делает ее практически зримой.

Открытость, просветленность мироощущения, положительный жизненный настрой, доверительный способ общения успешного художника — такой посыл аудитории мастер-классов имеет и художественный, и культурный, и социальный позитивный смысл, в котором наше общество, особенно молодое поколение, особенно нуждается сегодня. Такой человеческий опыт, такая жизненная практика не передаются вербально. Их можно воспринять только в живом эмоционально насыщенном общении, и мастер-классы Церетели — идеальная среда для воспроизводства позитивных установок. Именно с этой точки зрения мастер-классы Церетели имеют особую, не только профессиональную, но и общественную ценность.

ЗДЕСЬ ХОРОШО

Виктория Хан-Магомедова

«Жизнь в Маглехеме во многом удивительна. Здесь можно познать глубочайший покой», — говорит шведская художница Оса Линдше. Вторит ей и ее соотечественница Мария Хиллфон. «Я живу здесь, и вокруг простираются море, небосвод и горизонт. Они вошли в мою кровь».

Что же это за место такое, притягивающее писателей и художников, которые живут там или приезжают и остаются работать? Это шведская деревенька чуть более чем с 200 жителей, где и происходят эти обретения тишины, покоя и творческого вдохновения: море, бескрайний горизонт, поля и леса, красивые закаты над заливом Хане. Словом, такое же притягательное место для поэтов и художников, как Коктебель, Плес, Таруса. Здесь можно жить и творить в гармонии с собой и природой.

На выставке «Маглехем — место на Земле» в ММСИ пятнадцать маглехемских художников демонстрируют картины, скульптуры, объекты, графические работы, инсталляции, фотографии, которые в той или иной степени вдохновляли бесхитростными мотивами малой земли обетованной или идеальными условиями для экспериментов. Эти работы хотелось бы иметь дома, они прекрасно смотрелись бы в любом офисе, ибо в них ощущаются гармония, самодостаточность, несуетность. При их рассматривании отрешаешься от всех тревог и забот и просто радуешься жизни.

Конечно, выдающихся или новаторских произведений на выставке не встретишь. Суть в другом. Шведских авторов не интересует происходящее на мировой художественной сцене, новые направления, неожиданные приемы использо-

ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ

Анна Рогачева

► КАМНИ И ЛЮДИ
2000. Холст, масло

вания новых технологий, борьба за возможность выставляться в престижных залах. Им чуждо стремление заполучить платежеспособных коллекционеров и т.п., им нравится наслаждаться природой и делиться в визуальной форме своими впечатлениями со зрителями.

«Вот отправная точка для моей работы: я выбираю что-то, подмеченное в окружающем мире. Красота в Маглехеме нежная и чувствительная, как тело женщины», — говорит Эрика Ведман, показавший в Москве картину «Движение чувств» в ярких оранжевых, зеленых, желтых тонах.

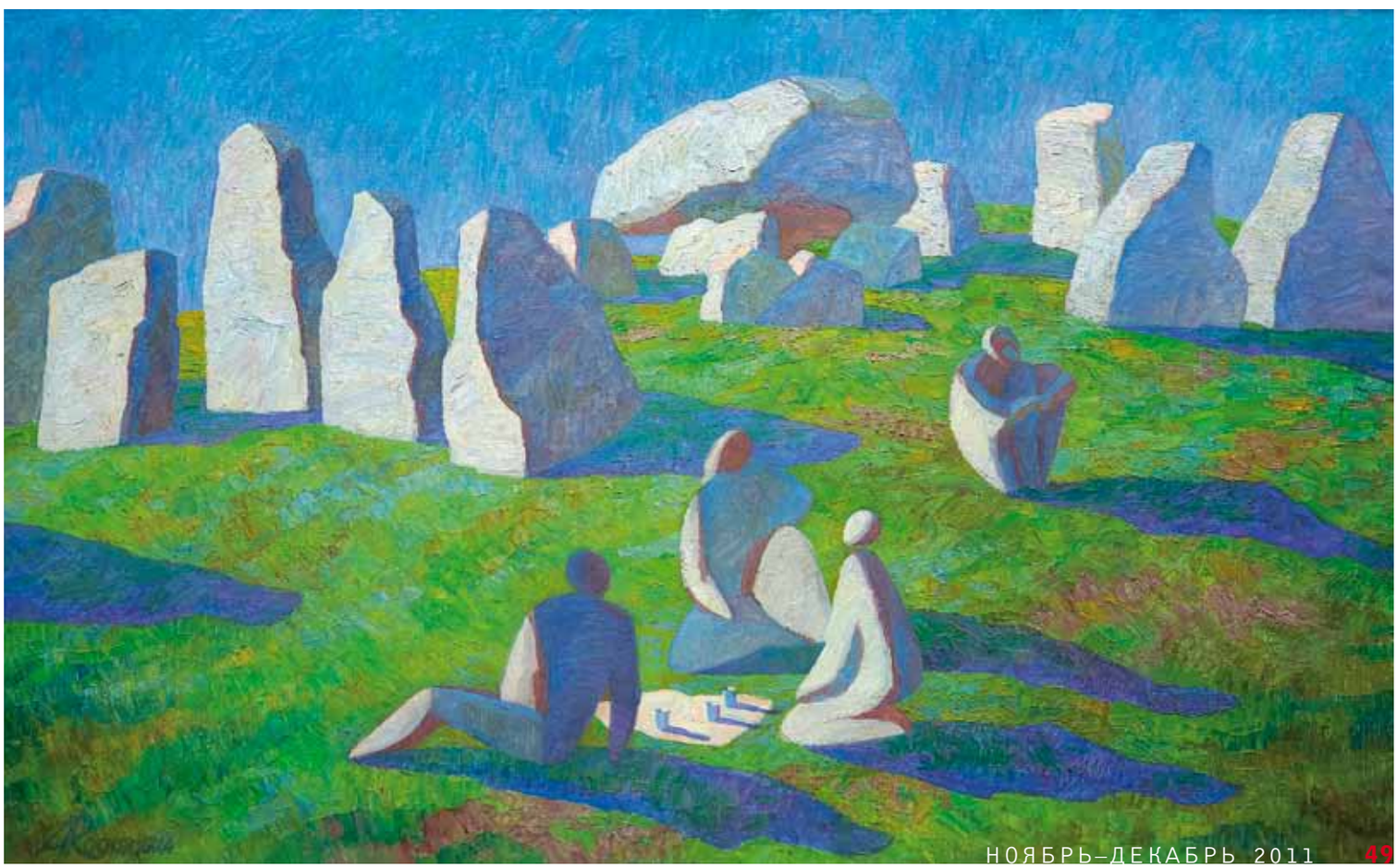
Маглехемские художники с удовольствием вступают в диалог с мастерами прошлого. Небольшие абстрактные картины Хокана Берга («Место I–III») вызывают в памяти полотна и свободно интерпретируют Марка Ротко.

А Курт Хиллер в серии «Привет, Казимир!» («Синее», «Белое») полемизирует с Малевичем. Однако его работы лишены геометрических элементов. Такой странный посыл.

«Я экспериментирую с разными методами и приемами, включая рисунок, гравюру, процарапывание на стекле и видео. Главное — композиция, содержание — второстепенное», — говорит Якоб Бертель Андерсон, представивший на выставке «Набросок для звуковых испытаний», три очень экспрессивные, абстрактные работы на оргстекле, рождающие музыкальные ассоциации.

Не удивительно, что в этом благословенном месте художники создают образы, навеянные природой: объекты на стене Линдше напоминают обрубленные стволы деревьев; гуашь Анника Файерсон «Обрывки воспоминаний» (тучи, островок, лодка, исчезающая в тумане) ассоциируется с работами, выполненными в дальневосточной манере. Очень хорошо о своей графике сказала Гунилла Видхольм: «Мои офорты о цикле жизни и смерти, о бренности тварного мира. Увядающие тюльпаны очень красивы, они метафора изменений в моей жизни». Демонстрируются работы этой художницы из серии «Алфавит» — засохшие листья, цветы и «Увядающие лотосы»: черные, трагические.

Хороши и грустные, лирические, неосимволические картины Анны Рогачевой. Завершают выставку 15 фотопортретов ее участников, созданные Марией Ионовой-Грибиной. Лица художников спокойны, они как бы приглашают к общению и совершенно лишены мучительных поисков идентичности.



Павел Альтхамер

ОБЩЕЕ ДЕЛО.
2009. Акция (Бельгия).

► **ПАНОРАМА ЕВРОПЫ**
2011. Инсталляция

неВОЗМОЖНО, но СООБЩЕСТВа

София Терехова

Проект «Невозможное сообщество» задумывался как ретроспектива творчества группы ESCAPE. Однако для адекватной ее презентации куратор Виктор Мизиано решил расширить состав участников, показав деятельность ESCAPE как часть глобального культурного процесса — в контексте мировой практики, связи с партисипативными и коллаборативными течениями, с ранним концептуализмом в его московском варианте и флюксусом в общемировом. Были приглашены как близкие эскейповцам по духу художники с мировыми именами, так и молодые авторы, преимущественно из зарубежья, работающие в русле эстетики взаимодействия.

Творчество художников, представителей эстетики взаимодействия, помещено в музейное пространство (ММСИ), но ряд эффектных проектов проходил в городской среде, месте рождения и существования подобного искусства. Презентация в музее объективизирует деятельность художников и предлагает рассматривать ее как отрефлексированное и глубоко прожитое событие. Возникают неожиданные эффекты. Скажем, на фасаде музея (то есть на границе выставочного пространства) был вывешен плакат группы «Irwin» «Пришло время для нового государства! Говорят, там возможно счастье». Статус этого высказывания как произведения искусства не сработал, и плакат был снят через несколько часов по просьбе городских властей. Это своего рода индикатор коммуникативной сложности, показатель возможностей выхода художника на связь с социумом. Преодоление социальной изоляции искусства продемонстрировал Павел Альтхамер: в одежде работников коммунальных служб художник и его помощники несколько дней убирали столичные улицы. Утверждая ценность внутреннего знания, но сохраняя художественную анонимность, они прямым действием переносили искусство в городскую среду.

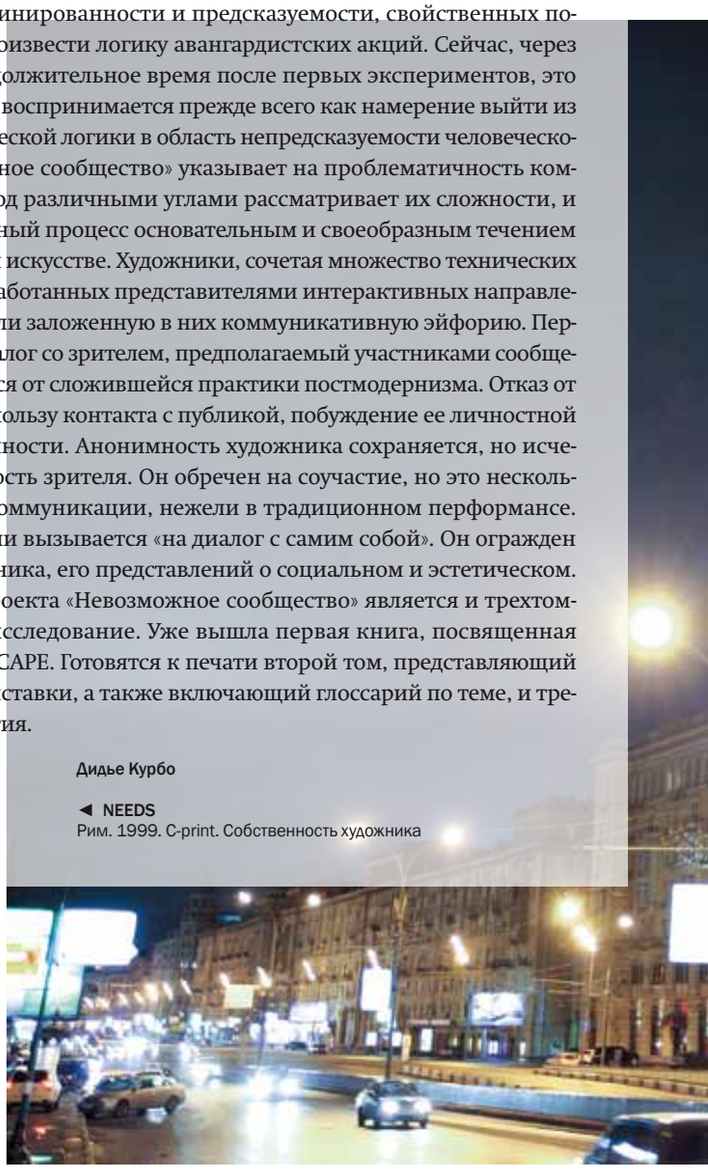
Лиричный проект сделал Альберто Гарутти, соединив управление подсветкой Патриаршего моста с центром планирования семьи на Каширке. Свет загорался ярче, когда появлялся очередной новорожденный. Так он фиксирует биение жизни, теряющееся в механическом ритме столицы. Еще более масштабен проект, размещенный на башне ресторана «Пекин», изнутри она освещается вспышками в такт биения сердца художника Вадима Фишкина.

Но презентация «ядра» проекта помещена в стерильное выставочное пространство, что заведомо создает эффект отстранения и предлагает посмотреть на явление с определенной дистанции. Предполагается, что, будучи продуктом акционистского искусства, эти произведения обладают эстетической самодостаточностью и завершенностью, что позволяет говорить об авторах, объединенных в невозможное сообщество, как об особой художественной группе, далекой от профанации. Наивное революционное желание обратиться с искусством к массам привело если не к отрицанию этой возможности, то по крайней мере к выявлению трудностей на данном пути. И трудности эти не социального порядка, а скорее метафизического. Наблюдается общая тенденция к переоценке статуса и роли художника в такого рода искусстве, он сходит с пьедестала творца и занимает позицию наблюдателя или рядового участника инициированного им действия. «Понятие “художник”, — утверждает участница выставки Сучан Киношита, — слишком раздуто, в нем есть нечто претенциозное. Я предпочитаю такие понятия, как “музыкант”, “рабочий”, “танцовщик”».

Валерий Айзенберг, вместе с Константином Аджером продолжающий дело группы ESCAPE, представляет на выставке работу «Таблица». Это скрупулезный подсчет «внесенного вклада» в деятельность объединения каждым его участником. Художник Шимабуку (Япония — Германия) рассказывает об опыте, который ему удалось пережить на улицах Москвы. Повстречав уличного торговца, он за символические деньги купил весь его товар. В своей работе художник рассуждает о смысле и назначении этих вещей, об их прошлой и настоящей жизни. Адриан Пачи, итальянский художник албанского происхождения, показывает в Москве видеоинсталляцию «Явление». На одном экране маленькая дочь художника исполняет народную албанскую песню, на другом припев подхватывают ее родственники, оставшиеся на исторической родине и никогда не встречавшиеся с девочкой.

Проблематика группы ESCAPE порождает вопрос, почему люди, занимающиеся коммуникативным искусством, приняли такое название. Свет проливает одна из акций художников: пригласив зрителя на встречу, они убегали от приглашенного. Документацией подобной акции является проведенная в Праге в 1970-е годы работа чешского художника Иржи Кованды. С позиции художественного это отстранение от детерминированности и предсказуемости, свойственных попыткам воспроизвести логику авангардистских акций. Сейчас, через довольно продолжительное время после первых экспериментов, это размежевание воспринимается прежде всего как намерение выйти из сферы эстетической логики в область непредсказуемости человеческого. «Невозможное сообщество» указывает на проблематичность коммуникаций, под различными углами рассматривает их сложности, и это делает данный процесс основательным и своеобразным течением в современном искусстве. Художники, сочетая множество технических приемов, разработанных представителями интерактивных направлений, преодолели заложенную в них коммуникативную эйфорию. Персональный диалог со зрителем, предполагаемый участниками сообщества, отличается от сложившейся практики постмодернизма. Отказ от холодности в пользу контакта с публикой, побуждение ее личностной заинтересованности. Анонимность художника сохраняется, но исчезает анонимность зрителя. Он обречен на соучастие, но это несколько иной вид коммуникации, нежели в традиционном перформансе. Участник акции вызывается «на диалог с самим собой». Он огражден от воли художника, его представлений о социальном и эстетическом.

Частью проекта «Невозможное сообщество» является и трехтомный каталог-исследование. Уже вышла первая книга, посвященная Программе ESCAPE. Готовятся к печати второй том, представляющий участников выставки, а также включающий глоссарий по теме, и третий — антология.



Дидье Курбо

◄ NEEDS
Рим. 1999. C-print. Собственность художника

О СМЫСЛЕ СООБЩЕСТВА

На вопросы ДИ отвечает теоретик искусства, куратор выставки Виктор Мизиано

Вадим Фишкин

МАЯК
2011. Гостиница «Пекин»

Альберто Гарутти.

► РОЖДЕННЫМ СЕГОДНЯ.
2011. Москва.
Фото: Московский музей современного искусства

=

ди. Ваш проект (если не сосредотачиваться на персонах) посвящен коллаборативным и партисипаторным практикам, воспринимавшим девяностые как весьма прогрессивные. Сегодня же, как мне кажется, они «поистерлись», превратившись в клише. Почему для вас было важно сделать этот проект? Здесь и сейчас?

ВИКТОР МИЗИАНО. Мне трудно согласиться с тем, что «Невозможное сообщество» посвящено исключительно коллаборативным и партисипативным практикам. Задача проекта сводится скорее к попытке тематизировать проблему человеческой коммуникации и совместности, диалектику их возможности и пределов, их неизбывности и противоречий. Партисипативные и коллаборативные проекты имеют к этой проблематике прямое отношение, но ее отнюдь не исчерпывают. Да и большая часть представленных на выставке произведений прямого отношения к коллаборативным и партиципаторным практикам не имеет.

Мне трудно также согласиться, что опыт подобных практик, как и проблематизация человеческой общности, остался в девяностых. Это отчасти справедливо для мейнстрима русского искусства, которое, открыв для себя в нулевые годы реальность рыночных отношений, обратилось к самодостаточному объектному производству и традиционной фигуре художника-автора. Однако это не соответствует действительности искусства интернационального. Более того, это не соответствует действительности творчества наиболее значимых фигур российской сцены. Партисипативность и коллаборация — основа работы Платформы «Что делать?», травма утраты общности и обреченный поиск Другого — смысловой стержень работы Ольги Чернышевой, конструирование новых сообществ — предмет рефлексии и практики Арсения Жиляева, наконец, отнюдь не случайно в последние годы мы стали свидетелями не столько revival, сколько канонизации партисипативной и коллаборативной работы группы «Коллективные действия».

И вообще идея коллективного творчества и участия — это ведь не художественная тенденция и не индивидуальная или групповая поэтика, а широкая установка современного искусства с момента его основания. Это неотторжимая часть проекта современности и его общественного идеала. И не случайно, что на выставке присутствуют работы, созданные в семидесятые, восьмидесятые, то есть до девяностых.

Наконец, мне не кажется, что столь остро обсуждавшаяся в девяностые проблематика сообщества, оказавшись исчерпанной и отработанной, была отодвинута новыми и более актуальным проблемами. На мой взгляд, эта дискуссия просто прервалась и сменилась воздержанием от какой бы то ни было дискуссии. Поэтому, отвечая на ваш вопрос — зачем мне было важным сделать этот проект? — могу сказать, что он делался, с тем чтобы напомнить: искусство — дискурсивная практика, и чтобы продолжить дискуссию с того места, на котором она прервалась...

ди. Название «Невозможное сообщество» подсказано группой ESCAPE? В том смысле, что, работая в русле эстетики взаимодействия, члены группы выступали в то же время вольными или невольными ее критиками, каждый раз предъявляя невозможность диалога. Проекты ESCAPE, по сути, формализация коллективно-биографического опыта. Очень травматичного, надо сказать, судя по их дневникам. Произведение — мучительно достига-

емый результат в чередеконфликтных ситуаций. Перемирие, смоделированная пауза в борьбе — необходимое свидетельство существования сообщества.

ВИКТОР МИЗИАНО. Мой проект задумывался как монографическая выставка группы ESCAPE, а потому название «Невозможное сообщество», конечно же, программная аллюзия на опыт этих художников. Ведь их опыт совместности был неотторжим от постоянного испытания этой совместности на прочность до тех пор, пока в некоторый момент трое участников группы не вышли из ее состава, и совместность, разрушившись, стала окончательно невозможной.

Однако «Невозможное сообщество» — это не определение и не аллегория, а скорее метафора. А потому она имеет и другие возможные аллюзии и потенциальное множество иных значений. Так, очевидно, что это и аллюзия на традицию описания сообщества современной мыслью — на «Неработающее сообщество» Жана-Люка Нанси, «Неописуемое сообщество» Мориса Бланшо и «Грядущее сообщество» Джорджо Агамбена. Своего рода резюме из этой долгой традиции осмысления сообщества и является столь важная для моего проекта констатация, что невозможность есть фундаментальное свойство сообщества, гарант его возможности. Сообщество — это ведь тип общности, который конституируется изнутри себя, он всегда держится на свободном выборе его адептов, задающих модус, правила и режим его существования и всегда осознают его эфемерность и произвольность. Фундаментальным для сообщества является отсутствие внеположенных ему целей, кроме воспроизводства своей совместности.

Напомнить об этом качестве сообщества мне показалось крайне важным, так как его у нас часто игнорируют, хотя термином этим постоянно злоупотребляют. На самом же деле это тип общности, которая охватывает собой российский художественный мир, сплочена как раз внешними, а не внутренними целями и следует правилам и модусу, предложенных ей извне. Общность эта узнает себя скорее в понятии корпорации, имеющей выстроенную иерархию и внешние стратегические цели и задачи. Напомнить о сокровенном смысле и ценности подлинного сообщества и было одной из целей моего проекта здесь и сейчас...

ДИ. В девяностые искусство было буквально заражено коллаборационным вирусом. Можно сказать, что это было время объединенной креативности. Однако порой возникало ощущение, что художников объял страх индивидуальных практик. В определенной степени все это напоминает механизмы весьма популярного сегодня межбрендового скрещивания (D&G x RAZR и LG x Prada). С одной стороны, это погоня за эксклюзивностью, а с другой — искусно исполненные коллаборации являются исследовательской лабораторией, максимально страхующей риски участников в силу своей относительной малотиражности, однократности и отсутствия каких-либо обязательств. Отсюда мой вопрос — не является ли тяга к коллаборативным практикам симптомом общей растерянности? Кризиса искусства? Объединение, чтоб «не пропасть поодиночке»? Собственно, закон самосохранения.

ВИКТОР МИЗИАНО. Любое сообщество рождается из стремления преодолеть одиночество. Именно из желания «не пропасть поодиночке» возникло московское андеграундное сообщество советской эпохи. Совместность, конечно же, может восприниматься и как убежище, и как способ самосохранения. Однако в этом нет ничего, что уязвляло бы сообщество — таковы законы любой социальности. По этим же причинам люди уходят и в корпорации, находя там спасение от своей неспособности самостоятельно решить противоречия жизни. Разница, однако, состоит в том, что сообщество — это общность творческая и горизонтальная, а корпорация — общность дисциплинарная и иерархичная. В сообществе коллективность реализуется через способность Я открыть в себе Другого, в то время как в корпорации Я открывает себя внеличным установлениям. Поэтому сообществу имманентны собственная критика и постоянное самосозидание, в то время как корпорация движима в основном охранительными импульсами.

ДИ. Успех коллабораций во многом зависит от полярности субъектов. В данном случае под субъектами я имею в виду различные стратегии. Соединить мейнстрим с андеграундом, массовость — с эксклюзивностью, высокое — с низким, прагматику — с беспринципностью, короче, избежать банальщины в любом проявлении и принятого деления на уровни. Понятно, что зиждящаяся на контрасте платформа дает возможность большим сочетаниям идей и концепций. Однако не ведет ли такое тасование к ситуации дрейфа, скольжения, поверхностного бытования, отсутствию глубины?

ВИКТОР МИЗИАНО. Сообщество отнюдь не обречено на порождение шедевров. Сообщество — это ведь просто определенный тип совместности, а то, что составляет содержание его опыта, может меняться от сообщества к сообществу. Хотя сообщество и может считаться наиболее творческой формой человеческой общности, но для того чтобы оно выдало «на-гора», необходимы другие дополнительные условия.

Конечно, можно считать, что сообщество чревато и поверхностностью, и паразитизмом, и коллективной безответственностью. Именно в этом упрекают теорию эстетики взаимодействия Николя Буррио, ставшую в девяностые одной из первых попыток обобщения диалогического опыта в искусстве. Однако все критики этой концепции сходятся на том, что то, чего не хватает пониманию сообщества Буррио — это как раз признания имманентности ему внутренних конфликтности, антагонистичности или агонистичности. Ведь главная особенность сообщества, отличающая его от других форм общности, именно и состоит в том, что оно открыто к внутренней противоречивости. С этой точки зрения можно сказать, что, если мы сталкиваемся с примерами дрейфа, скольжения, поверхностного бытования, отсутствия глубины и т.п., то это скорее всего иной тип общности, но не сообщество. К примеру, это может быть псевдосообщество, имитационное сообщество. Примеров подобного типа общностей мы видим вокруг в изобилии.

Шимабуку

УДАЧНЫЙ ДЕНЬ
2011. Москва.
Фото: Московский музей современного искусства

Жан ван Хейсвик, Марсель ван дер Мейс, Илья Будрайтскис

◄ ЖИВЫЕ ПОРТРЕТЫ МОЛЧАЩЕЙ РЕАЛЬНОСТИ
2011

ди. Парсипаторная тактика — в известном смысле попытка одушевить упрекаемое в бездушности современное искусство, вызвать к нему доверие в той нише, где раньше о нем и не слышали. Отсюда это «хождение в народ». Подобным стремлением к парсипаторности была массово охвачена русская интеллигенция, испытывавшая дискомфорт из-за чувства отпадения от народа. В христианской западной философии понятие партисипации раскрывает характер взаимоотношений Бога и человека. В данном случае речь идет об отношениях искусства и человека. В теории познания партисипация выступает основой непосредственного постижения истин откровением. То есть посредством участия в создании художественного проекта на зрителя должно снизойти откровение. Таким образом, мы возвращаемся к вопросу о пользе и назначении искусства?

ВИКТОР МИЗИАНО. Искусство испокон века, создавая продукт, формировало его потребителя. Теория и практика партисипативности возникли в период, когда общественные науки заговорили о когнитивной индустрии, экономике аффектов, нематериальном труде и так далее. То есть в период, когда художественное производство утратило монополию на креативность и когда потребитель искусства уже априорно мог обладать творческим потенциалом не меньшим, чем его производитель. Моменты этический и политический здесь также крайне важны. Теория и практика партисипативности возникла в период, когда художественное производство начало принимать формы культурной индустрии, а общественная жизнь стала выхолащиваться обществом контроля. Партисипативность в этом контексте есть также поиск художниками другого общественного измерения, в котором искусство обладает освободительным смыслом и миссией. Демократические подвижнические традиции русской интеллигенции могут быть для партисипативной практики продуктивным источником и прецедентом (хотя я бы не сводил их только лишь к «хождению в народ»). В конце концов никакого иного мыслящего класса, кроме как интеллигенция, у нас нет, а потому к ее традициям надо относиться бережно и вдумчиво.

ди. Эстетика взаимодействия — это прежде всего желание преодолеть автономию искусства, объединить воображаемую и социальную партиципации, зрелище и жизнь, стереть границу между реальностью и искусством. Но так как все в той или иной форме всегда заканчивается репрезентацией, неизбежно возникает вопрос: предлагается ли объект эстетического или этического суждения?

ВИКТОР МИЗИАНО. Сомнения в эстетической состоятельности перформативных социальных проектов проистекают чаще всего из неизжитого отождествления искусства с артефактом, с объектом для отстраненного созерцания. Однако современная художественная теория уже не первое десятилетие разрабатывает инструментарий и категориальный аппарат, позволяющий схватывать эстетический опыт за пределами того, что классическая эстетика называла эстетическим созерцанием. Если же не уходить в перечень академических ссылок и быть ближе к личному взгляду на вещи, то думаю, что этика ныне не может быть сводом правил и установок. Она есть персональный выбор и неизбежный индивидуальный риск. Этика сегодня — креативный акт. Что же касается художественной практики, то она вынуждена существовать в контексте креативной, информационной, аффективной индустрии, распространившей эстетическое на широкий спектр производственных практик. То, что создается этими практиками — новые формы жизни, и то, к чему сводится миссия искусства в этом контексте, — выстраивание более рефлексивного типа подобного производства. Поэтому искусство от других форм производства жизни отличает то, что оно более, чем другие, руководствуется в своей практике этикой. Говоря иначе, этическое и эстетическое в очень большой степени тождественны друг другу.

ди. Партиципация зрителя (традиционного произведения искусства), не имеющего возможности выразиться в действиях, становится внутренней, ощущаемой, иными словами, аффективной. Он находится как бы под воздействием внутреннего невроза, созерцая мир, в котором действуют силы, ускользающие от него. И поэтому часто можно слышать рассуждения о магии искусства. Искусство же взаимодействия стремится к эффективной партиципации: зритель, будучи участником, соавтором, сам становится действующей силой. И по логике вещей для него исчезает магия…

ВИКТОР МИЗИАНО. Я вижу ситуацию ровным счетом наоборот. Традиционно принято считать, что художник всегда чувствует магию искусства острее, чем обычный зритель. Зрителю она достается по остаточному принципу. На этом строится романтический миф об искусстве и о художнике. Демократический смысл художественной реформы авангарда как раз и состоял в том, чтобы разрушить эстетический элитизм и приобщить к магии искусства и зрителя…

Беседу вела Лия Адашевская

ЧЕТЫРЕ ЧЕТВЕРТИ

(РАЗГОВОР, КОТОРОГО НЕ БЫЛО)

…Отношения, если это живая человеческая связь, подвижны, изменяемы, неустойчивы. А потому можно сказать, что «Невозможное сообщество» родилось также и из распада связей и прерывания отношений. А точнее, распада человеческих связей и прерывания творческих отношений группы художников под названием «Программа ESCAPE».

Виктор Мизиано
(из каталога выставки)

Представленный далее текстовой микс, симулирующий по ряду причин невозможную сегодня в реальности беседу, — почти произвольное соединение фрагментов из четырех статей участников классического состава группы «Программа ESCAPE» (Валерия Айзенберга, Богдана Мамонова, Антона Литвина, Лизы Морозовой), в которых художники осмысляют пережитый ими опыт сообщества.

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ. В 1999 году в Капернауме у озера Кинерет состоялась случайная встреча — передо мной в белой майке с иерусалимским крестом на груди возник Богдан Мамонов. В тот момент мне почему-то вспомнилась его картина «Яблоко» со знаменитой молодежной выставки 1986 года. Яблоко было таким же красным, как и крест. Я сказал об этом вслух и, таким образом «подсластив пилюлю», предложил сотрудничать. Мое предложение не было случайным — меня уже давно интересовала коллективная деятельность. Ведь, как утверждал Жорж Батай, «ни одно существо неспособно… в одиночку исчерпать свое существование».

Весной 1999-го я перестроил свою мастерскую. В результате часть помещения превратилась в белый куб размером 20 кв.м. Я назвал его галерей «ESCAPE» и сразу же сделал выставку документации своего перформанса, который показывал на «Арт-Манеже-97». Программа ESCAPE началась фактически с этой выставки и встречи в Капернауме.

БОГДАН МАМОНОВ. …феномен «встречи» становится доминирующим в творчестве ESACAPE на годы. Это, конечно, встреча со зрителем. Но это и вечная встреча друг с другом, постоянное яростное прояснение позиций, выяснение отношений, возможное только в семье, где близость больше, чем дружба, совместный секс или даже производство.

Лиза Морозова. Валерий Айзенберг. Антон Литвин. Богдан Мамонов. Четыре художника с разными эстетическими взглядами, пристрастиями и опытом, работающие в разных жанрах. Четыре человека с разными характерами, профессиями и образованием, разного пола, возраста, гражданства, вероисповедания и уровня достатка (список различий можно продолжать). «Четыре четверти» — так называлась одна из наших автобиографических работ. Эти четыре части, похоже, так никогда и не составили целостного единства, оставшись диссонансным «хором» (или «квартетом»). Но если он и был сколько-нибудь гармоничен, то именно в своей диссоциированности.

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ. Основной установкой Программы стала идея, что все четыре члена имеют одинаковое право голоса, включающее право вето. Возможно, это одна из причин, почему жизнь в группе была подобна хождению по лезвию бритвы. С одной стороны, каждый, пребывая в равноправии, видел себя самостоятельным художником, а с другой — жить без трех остальных не мог, хотя сам себе в этом не признавался. В недрах группы ходил лозунг «Мы собрались не жить, а работать!» Парадоксально, но пока были хоть какие-то признаки человеческих отношений, как-то: теплота, доверие, взаимопомощь, прощение мелочей, удавалось сохранять коллектив и добиваться успеха. Как только лозунг заработал, группа распалась.

АНТОН ЛИТВИН. Почему мы распались — не тема моей рефлексии. Я рассматриваю ESCAPE как союз четырех людей, которые собрались вместе для того, чтобы заниматься искусством, но в один прекрасный момент, а именно летом 2003 года, искусство перестало рождаться в недрах группы. Оно закончилось.

Как мне кажется сегодня, кризис в творчестве Программы начался во время работы над проектом «Куда дует ветер?» для «Арт-Клязьмы». Мы уверенно декларировали, что «ESCAPE» — вирус. Но этот зрелищный проект оказался слишком сильным вирусом. В первую очередь для нас самих. Или точнее будет сказать, что «ESCAPE» сама заразилась вирусом, вирусом компромисса.

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ. Деятельность группы до 2006 года характеризовали четыре особенности: 1) отсутствие явной преемственности с существовавшими в Москве направлениями; 2) перформансный тип почти всех проектов; 3) коммуникативные интерактивные практики как в самих проектах, так и в характере взаимодействий внутри группы и с окружением; 4) эфемерность продукта творчества.

Но основным в эскейпе является отказ (уход) от авторства. Поэтому-то и работы подписывались — «Программа ESCAPE», без указания фамилий.

АНТОН ЛИТВИН. …главная драма сегодня заключается в том, что ни один из членов группы не готов подписаться под ее проектами. Все принимали участие, но сказать: да, этот проект мне нравится, и я готов включить его в свое личное портфолио… Для меня это от силы два-три проекта. О чем это говорит? О том, что в каждом проекте моего настолько мало, да и эта малость до такой степени искажена, перемолота и упрощена (или, наоборот, усложнена), что фактически не имеет ко мне ника-

кого отношения. И так для всех. В результате исчезла личная ответственность каждого. ESACAPE приучил к безответственности. К тому, что проще согласиться со всеми…

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ. Нестабильность внутригрупповых отношений отчасти неосознанно использовалась при создании проектов. Практически все они делались не по определенному плану, а спонтанно, в зависимости от коллизий в группе.

Это напоминало работу художника-импрессиониста, у которого результат полностью зависит от погодных условий и настроения. В случае группы меняющееся настроение было следствием индивидуализма, доходившего до аутизма, мнительности, самомнения, гипертрофированного честолюбия и других комплексов, а погодные условия — это внешняя среда, то, что мы называем «общество», то, что соблазняет, искушает, заставляет и стращает. Несмотря на постоянные декларации независимости и обращения к отдельному зрителю, манифесты вирусной и нонспектакулярных практик, борьбу с диктатом авторских прав, деятельность группы полностью зависела от социума.

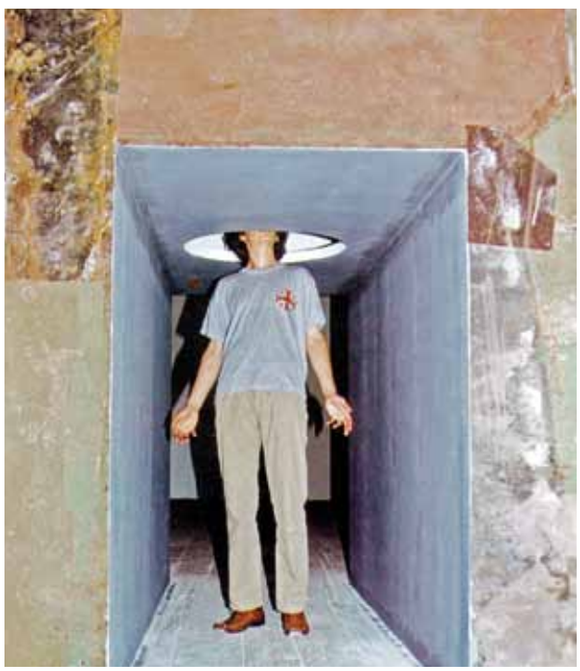
Подготовка проектов сопровождалась бурными сценами…

ЛИЗА МОРОЗОВА. Находиться внутри этой многоголосицы было нелегко. Цена совместности — постоянное отстаивание своего права на существование. В этом отношении наша групповая работа напоминала известный перформанс М. Абрамович и Улая, в котором они кричали друг на друга до потери голоса.

АНТОН ЛИТВИН. В середине 2004 года, когда со стороны казалось, что это время расцвета группы, в ее истории еще не случилась даже Венецианская биеннале, у меня возникло ощущение топтания на месте. Мы собирались раз в две недели на пару часов у Валеры в мастерской обсудить проекты, но на самом деле это были пустые разговоры. ESCAPE остановилась в своем развитии. Никакого движения вперед.

И в результате этого топтания произошел очень болезненный для меня переход к эстетике нарциссизма, когда все проекты стали рассказывать о внутренней жизни группы, хотя формально это подавалось как эстетика коммуникации.

БОГДАН МАМОНОВ. Здесь надо вести речь прежде всего о производстве отношений. Стремление создать сообщество, которое оказывается принципиально невозможным. Может быть, отсюда ошеломляющее стороннего наблюдателя нелюбопытство, полное равнодушие к внешнему миру, параллельным культурным практикам, социальным проблемам общества. Когда ESACAPE, словно на миг опомнившись, отвлекается от перманентного «семейного скандала», вдруг поднимает голову и пытается высказаться на актуальную тему, будь то взрыв в Нью-Йорке или проблема терроризма, получается либо плохо скрытая ирония над собственным бессилием (проект XI–IX), либо нестерпимая театральщина («Художник, убитый под картиной…»). И напротив, все лучшее, что сделала группа, — это тематизация собственных комплексов, бесконечного «расчесывания» обид и нереализованных амбиций. Собственное «внутреннее подполье» оказывается для Программы единственной питательной средой, в которой участники достигают подлинной актуальности и реальной включенности в интернациональную проблематику.



Программа ESCAPE

ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ
2004. Видеоинсталляция. Общий вид инсталляции. «Арсенал». Нижний Новгород. Фото: В. Айзенберга

◄ ХОР
2005. Видеоперформанс. 2:52 мин. Собственность художников

ЛИЗА МОРОЗОВА. Не удивительно, что группа в конце концов распалась. Большая часть ее участников сейчас говорят о нашем поражении. Мне же неожиданно для себя самой удалось, оглянувшись назад, отстраниться и увидеть опыт ESCAPE не как неудачу, а как нашу победу. Как проект, быть может, нелепый с точки зрения социальной и карьерной, но красивый этически, поэтически и экзистенциально. Мне видится большой и самодостаточный смысл уже в том, что этот эксперимент имел место, причем довольно долго. Мы свободно собрались, чтобы своими силами и на собственном примере доказать, что невозможное возможно.

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ. Для Программы было характерным использование и сочетание различных жанров и направлений, группа не «озадачивала» себя выстраиванием жесткой линии и созданием своего стиля. А как известно, узнаваемость является обязательным условием коммерческого успеха. И хотя во время многочисленных совещаний постоянно всплывал вопрос коммерции, продолжалось упорное создание неудобных для продажи работ. Каждый следующий проект делался как бы с чистого листа.

И даже когда артефакты (материальный продукт) появлялись, группа как бы стыдилась этого и «уничтожала» их. Картины и объекты исчезали мистическим образом. Можно сделать на первый взгляд совершенно абсурдное предположение, что целью членов Программы было стирание следов своего существования. Тотальная зачистка. Делались титанические усилия, дабы произвести продукт, но… интерес к произведенному полностью пропадал к моменту следующего «возрождения» активности (пугающе серьезной).

БОГДАН МАМОНОВ. …возникновение ESCAPE можно рассматривать как последнюю попытку вернуть искусство в России к его авангардным истокам или, как писал один из членов команды в раннем манифесте группы, вернуть искусство к «голоду и любви». <…> Одна из причин «поражения» группы кроется, несомненно, в том, что она оказалась «неспособна» влиться в мир рынка, который наконец-то возобладал в России. «Неумение» сделать продукт, востребованный новым правящим классом, было, конечно, не просто отсутствием профессиональных навыков, но принципиальным отказом от включения деятельности художника в сферу производства товаров и услуг. Но разве это не служит дополнительным свидетельством того, что ESCAPE действительно сохранила верность идеалам авангарда.

ЛИЗА МОРОЗОВА. Хотелось бы надеяться, что всем вместе нам удалось немного сдержать неизбежное наступление гламура и коммерции в искусстве. Система оказалась сильнее, но мы, пусть ненамного, продлили жизнь тому, что любили (при том, что каждый любил свое): московский акционизм, классический перформанс и боди-арт, опыт андеграунда и апт-арта 1980-х. Мы оттянули их агонию, став промежуточным звеном между 1990-ми и 2000-ми. Побороть систему было не в наших силах, но, как говорил герой Кена Кизи, «мы хотя бы попытались».

АНТОН ЛИТВИН. На «Арт-Клязьме» мы выступили не как группа, у которой есть позиция, а как хедлайнер. И проект со стриптизершей никакого отношения к искусству не имел. Он был вызывающе прямолинеен. И самое отвратительное, что в медийном отношении он был суперуспешен.

С этого момента методология производства проектов ESCAPE изменилась. Это было не продуманной позицией, а следствием вируса компромисса. Теперь мы всего лишь производили художественный продукт и жили художественной жизнью.

Но жить художественной жизнью и заниматься искусством — разные вещи. Можно рисовать картины, которые будут художественным продуктом, но не искусством. Можно ходить на все тусовки и быть знакомым со всеми критиками, кураторами, галеристами, при этом не быть востребованным никем из них. Это художественная жизнь, но не подтверждение твоего собственного актуального статуса художника.

…Что самое простое, что могли себе позволить четыре художника, собравшись вместе? В чем проще всего найти компромисс? Сделать проект про самих себя! У каждого есть роль, каждый задействован, никто не обижен, и все довольны — всех показали по телевизору. Если плакаты, то четыре, если фигуры, то четыре, и т.д.

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ. Проект «Головокружение» и следующий за ним «4/4» были адекватны положению дел в группе. Каждый член группы самостоятельно придумывал свою часть и сам ее выполнял, а все собиралось подобно конструктору. Эти работы стали жертвой «одной мысли» — долгие и напряженные обсуждения, во время которых сложный и многоуровневый вариант проекта в итоге вырождался в четыре фразы, по одной на каждого.

В 2005-м группе предложили представить проект на Венецианской биеннале в российском павильоне. Знаменательно, что куратор предложила придумать проект каждому в отдельности, а не всем сразу, а после этого выбрала один из них. Мотивов у членов Программы для совместных творческих поисков уже не оставалось.

ЛИЗА МОРОЗОВА. Программа ESCAPE с самого начала работала на самоуничтожение и в этом смысле была обречена на смерть. Если группа «Радек» в одной из своих работ вместе со зрителями по очереди держала один и тот же аккорд, то все вместе мы как будто держали нажатой клавишу «ESC». В этом и была наша программность — ускользать от создания произведений, от сотрудничества с институциями, от «влипания» в любую систему. Для меня тематика лучших жестов ESCAPE в чем-то близка перформансам Бас Ян Адера с его вечными падениями, запрограммированными неудачами и смертью в конце. Неслучайно последние три проекта ESCAPE также посвя-

Программа ESCAPE

ЧЕСТЬ ИМЕЮ
2004. Лайт бокс.
Макросъемка: А. Антонов

ИНСТАЛЛЯЦИЯ «СЛЕПОТА»
Галерея «RuARTS». 2004.
Фото: В. Айзенберг

КРАСНЫЙ СВАРЩИК
2009. Инсталляция и видео.
Фото: К. Аджер и В. Айзенберг

щались нашей смерти («Too long to ESCAPE», «Stem by stem», «Треугольник»), пусть и виртуальной. Случилась она именно в тот момент, когда кто-то из нас отпустил заветную клавишу...

БОГДАН МАМОНОВ. Поражение ESCAPE было вызвано двумя причинами: с одной стороны, невозможностью группы вписаться в глянцевый мир гламура, с другой — изменой своим принципам, так долго и надежно служившим четырем товарищам…

ИНТЕРВЬЮ
2001. Перформанс.
Фото: А. Антонов

ИЗ ПРОЕКТА «МОНСТРУЭЙШИН»
Инсталляция в Новом Манеже.
Фото: В. Айзенберг

ИЗ ПРОЕКТА «ЛИЗА И МЕРТВЫЕ»
2000. Тотальная инсталляция, перформанс . Фрагмент инсталляции «Рабочее место художника»
Фото: В. Айзенберга

Видеоинсталяция в Венеции отразила смену вектора, что повлекло за собой гибель. ESACAPE поддалась соблазну, не устояла перед прелестью Джардини. Было что-то символичное в аскетичных фигурах, бредущих по заснеженному подмосковному полю, чтобы пересечь невидимую границу экрана и… оказаться в залитой солнцем Венеции в эпицентре мира, наполненного праздной толпой... ESCAPE верно рассчитала эффект встречи с этой толпой и претворила ее самострелом как в символическом пространстве, так и в реальной жизни. Их место было там — в снежных полях, между синим и холодным, между веселым и горьким, между громким и добрым, между… ESCAPE захотела в тепло, в мир, залитый солнцем, и… потерпела поражение…

ЛИЗА МОРОЗОВА. В чем-то мы повторили судьбу наших любимых персонажей, вдохновивших нас на первый общий проект, которые также потерпели в своих «перформансах» фиаско — Диоген, бродивший по городу днем с фонарем, так и не нашел человека, св. Франциск так и не был услышан птицами, а Толстой так и не смог убежать от своего дворянства.

Как ни странно, ко мне до сих пор подходят люди, которые успели за эти годы вырасти и сохранили память об ESCAPE как героях своей юности. И для них распад группы — естественное доказательство невозможности вернуться в свое прошлое. Ничего нет печальнее, чем постаревшие кумиры, переставшие быть живыми и актуальными. Мне всегда были симпатичнее рано умершие таланты, чем полностью реализовавшиеся старцы. И я бы сильно огорчилась, если бы ESCAPE дожила до седин и вышла в тираж. Я рада, что мы стали не «мегастарз», а легендарными в узких кругах Икарами, которым так и не суждено было сделать свой главный проект на ангельскую тему.

АНТОН ЛИТВИН. …Все члены группы после распада занялись тем же, чем занимались «до». Богдан Мамонов вернулся к живописи, Лиза Морозова — к практикам «Запасного выхода» Царского Села, Валера Айзенберг — в основном к архивированию. Мне кажется это симптоматичным, показателем того, что ESCAPE ничего нам не дала. Много чего отняла, но ничем не обогатила. Разве что Лиза считает, что вышла с гигантским

опытом. Но, что примечательно, не художественным, а социальным.

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ. … В 2007-м Программа ESCAPE функционировала в новом составе — Константин Аджер, Викентий Нилин и Валерий Айзенберг. Ну а после проекта «Салон отверженных», акции на ярмарке «Арт-Москва» и аудиопроекта «Долбо», которые можно представить как великолепную агонию Программы, проекты с 2008 года являются уже результатом деятельности группы ESCAPE в составе В. Айзенберга и К. Аджера.

ВИКТОР МИЗИАНО. «Невозможное сообщество» и в самом деле родилось из отношений. В том смысле, что проект этот был призван к жизни историей отношений членов группы «Программа ESCAPE», превративших свои отношения в предмет творческого исследования. А то, что исследование это свелось у них к тематизации внутренней конфликтности, предопределило место Программы ESCAPE в истории российских художественных сообществ.

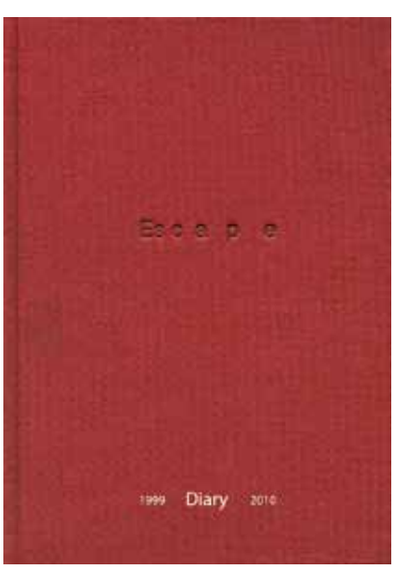
Программа ESCAPE заявила о себе именно тогда, когда процесс смены сообщества корпорацией шел уже полным ходом. Само появление ESCAPE, собственно, и стало констатацией того, что повернуть этот процесс вспять невозможно, а потому его конечный результат можно уже счесть свершившимся фактом. Возвращение сообщества как альтернативы господствующей корпорации — это первое программное положение группы, тогда как вторым стало не менее программное признание собственной невозможности. Если корпорация навязывает формы жизни, в которых каждый из ее членов сводится к производственной функции и месту в иерархии, то подлинной ему альтернативой становятся не столько иные функции и иерархии, сколько формы жизни, в которых какая бы то ни было система связей ставится под вопрос. Третьим открытием, которое дал опыт ESCAPE, — запоздалое для русского искусства открытие Другого. Впервые он предстал не как Близкий, а как Иной, и впервые его инаковость понималась как его главное достоинство. Ведь ни одно из предыдущих российских художественных сообществ не предполагало, что его член входит в него не как сообщник, а как антипод, не как новый голос в общей полифонии, а как диссонанс. Говоря иначе, впервые заявило о себе сообщество, совместное бытие которого строится на совокупности несовместимостей и метафизический горизонт которого не общий, а состоящий из совокупности четырех индивидуальных метафизик. Наконец, четвертым своеобразием ESCAPE стала его оригинальная аффективная экономика. Любое сообщество, отказываясь от функциональных и производственных связей, строит свою общность на аффективных связях — на чувствах солидарности, любви, привязанности и дружбы. Программа ESCAPE стала первым примером сообщества, которое добавило к этим аффектам также предубеждение, недоверие, неприязнь и муку. Совместное бытие перестало здесь быть лишь общим эмоционально комфортным убежищем, но стало и разделяемой болью.

Если же задаться целью выявить социальную симптоматику Программы ESCAPE, то надо признать, что предложенный ею тип сообщества — симптом переходного времени. Созданное ею «невозможное сообщество» — это социальная общность эпохи, которая уже не живет по законам сообщества, но еще не рассталась с ним как с ценностью. Это социальная общность эпохи, уже живущей по законам корпоративного государства, хотя подобного государства в полном смысле слова пока не существует. Характерно, что ESCAPE (ее исходный классический состав) прекратила свое существование тогда, когда российская художественная сцена оказалась окончательно схвачена корпоративным миром. Символично, что испытанием на прочность, выдержать которого группа не смогла, стало ее попадание в эпицентр новой российской художественной корпорации — ее участие в 51-й Венецианской биеннале.

НЕВОЗМОЖНОЕ СООБЩЕСТВО

Книга 1

ESCAPE DIARY: ХРОНИКА «ПРОГРАММЫ ESCAPE» (1999–2010)



Формально «Дневник 1999–2010» — это итоговый отчет о деятельности группы: 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 ММСИ 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

NCCAГЦСИ
ГЦСИNCCA
NCCAГЦСИ
ГЦСИNCCA
NCCAГЦСИ
ГЦСИNCCA

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

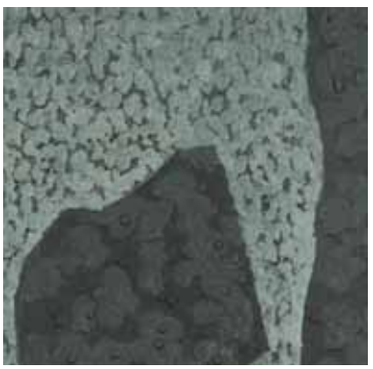
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ЗООЛОГИЧЕСКАЯ, 13

(499) 254-84-92

WWW.NCCA.RU

13.01 – 12.02.2012



НОРМАН
АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ

Автор проекта **Саймон Уолдрон** Художники **Никита Алексеев, Юрий Альберт Ира Вальдрон, Вадим Захаров, Константин Звездочетов, Лариса Звездочетова, Георгий Литичевский, Игорь Макаревич и Елена Елагина Борис Матросов, Николай Овчинников, Виктор Скерсис, Андрей Филиппов**

НОВОЕ ИСКУССТВО

информационная поддержка

www.artinfo.ru

НОВАЯ ГАЗЕТА

В ПРИСУТСТВИИ ХУДОЖНИКА

Тамара Зиновьева

Марина Абрамович

УДАРЫ ЧЕРЕПА. ИЗ СЕРИИ «БАЛКАНСКИЙ ЭРОТИЧЕСКИЙ ЭПОС»
2005. Белград. Видео без звука.
Фото: Милан Даков
© Марина Абрамович

Московский зритель познакомился с творчеством Марины Абрамович на ретроспективной выставке в Гараже, когда и жанр, и автор перешли в разряд классики. Остыл шоковый эффект от перформанса и боди-арта, производимый в 1970-х, в пору ранних экстремальных опытов художницы с человеческим телом. Искусство, которому посвятила жизнь Марина Абрамович, во многом благодаря ее трудам и подвигам укоренилось в мировой культурной традиции. Оттого, вероятно, московская выставка выглядит академично; ее бы не в Гараже проводить, а в ГМИИ, приурочив к «Декабрьским вечерам». Эстетика мероприятия холодновато-стерильная, экспозиционные приемы нейтральны по отношению к животрепещущему содержанию представленного. Отстраненность зрелища – следствие невозможности в ретроспективном показе передать основное качество перформанса как вида искусства – свершения действа здесь и сейчас. Богато представлена документация (видео, фото, описания перформансов), выставлены подлинные вещественные их атрибуты. Все живет в пространстве Гаража, как обычные артефакты экспозиций современного искусства – разрежен-

но, с выверенным чередованием и выигрышным освещением. Посетитель ориентирован на обычный осмотр, от объекта к объекту: полюбопытствовал – и к следующему.

Выставка выполнила важную просветительскую функцию. Если кто и не знал прежде, что такое искусство бывает, или не признавал его за искусство, то теперь понял: раз это выставляют и обставляют с такой солидностью, значит, оно достойно уважения и почтения. Так представляют классику, которую следует включить в свой культурный кругозор наряду с Шишкиным и Репиным, Леонардо и Пикассо.

Не нарушает академизма и зона реперформансов: старые проекты Марины Абрамович воспроизведены другими исполнителями. Го-

МАРИНА АБРАМОВИЧ
на пресс-конференции выставки

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ЗАЛА

на переднем плане:
МЕ (МАНЕКЕН МАРИНЫ)
2008

Марина Абрамович

СТОЛ ОПЕРАЦИЙ НА ДУШЕ
2000–2007.
Цветной хлопковый экран, железо, неоновый свет
Продолжительность 1 час.
© Марина Абрамович
Фото ДИ

БАЛКАНСКОЕ БАРОККО
1997.
Перформанс-инсталляция.
Фрагмент.
Венецианская биеннале.
Фото Атилло Маранцано.
© Марина Абрамович.
Предоставлено Архивом Марины Абрамович и Sean Kelly Gallery, Нью-Йорк

лые люди – как живая скульптура, возможно, потому, что кожа их напудрена, убраны запах, звук, трепет. Выставочность сняла чувство неловкости, сопровождающее зрелище реальной наготы. Вероятно, такой эффект идет вразрез с первоначальным замыслом автора, рассчитывавшего на душевное смятение зрителя, вынужденного, потупив взор, протискиваться меж голых людей, подобно кариатидам фланкирующих узкий проход. Однако здесь минуешь этот неподвижный караул, как часовых при Мавзолее, находя полнейшую в данных обстоятельствах их уместность.

Сквозь академизм подачи надо продираться к живому нерву искусства Марины Абрамович, к душераздирающему посланию художника человечеству.

Обделенные непосредственностью переживания зрители должны приближаться к постижению смысла представленных произведений через соотнесение их с мировой художественной культурой, искать там истоки образного строя работ Марины Абрамович. Искусство ее восходит к архаичным, синкретичным по структуре мистериальным формам духовной жизни. Магический ритуал – вот исходная парадигма, из которой выросло разветвленное древо традиционных искусств с их видовой классификацией и к которой в XX веке вернулось искусство в авангардных своих проявлениях. А потому магический ритуал смог заново укорениться в новейшей художественной практике, как архаичный субстрат человеческой психики – непосредственное чувство сопричастности всего всему и вера в возможность повлиять на все-все в мире некими священнодействиями – он и поныне живет в современном человеке. Этот субстрат обыкновенно скрыт под напластованиями прагматизма, логики, здравого смысла. Поверхностному – рациональному слою сознания адекватны формы искусства, отображающие действительность в более или менее похожем на нее виде. Однако архаичный пласт сознания (так называемое первобытное мышление*) остается тем не менее актуальным фактором психики.

У искусства, порожденного первобытным мышлением, другие, нежели у обычного искусства, функции. Их вернее было бы считать изначальными функциями искусства – не отображать реальность, а магически изменять ее. Сюда входит и реальность собственной психики. В этом смысле творчество Марины Абрамович ближе всего к известному по этнографии, распространенному у всех примитивных народов обряду инициации – испытаниям, которым подвергается подросток при переходе во взрослое состояние. Стерпеть издевательство и членовредительство, превозмочь страх, выполнить рискованные и абсурдные задания, укрепиться духом и закалиться плотью в этих испытаниях – доказать себе и обществу свою зрелость.

Однако подлинный обряд инициации в исполнении диких племен – еще не искусство. Обряд надо изобразить, поставить, представить.

В режиссуре перформанса нет ничего случайного, лишнего. Даже если действо импровизированное и разыгрывается в случайном месте, как это делали Марина Абрамович с товарищем (Улаем), колеся по миру на микроавтобусе. Абсурдность действия – одно из средств остранения (по Шкловскому).

Притом, что перформанс – синтетический вид искусства, организация формы у Марины Абрамович в большей степени носит черты пластических искусств, нежели черты театра, кино, танца. В названии первой ее серии перформансов «Ритм» (1973–1974) имеется в виду ритм не музыкальный, а пластический. Для перформансов характерна статика, протяженная длительность, скульптурная статуарность построения, даже если объект (тело) движется или разыгрывает сцену. Не обязательно смотреть все представление, хотя у него есть начало и конец. Фрагмент зрелища равен целому. Обычно это повторяющийся цикл или состояние – картина. Марина Абрамович в перформансе бесконечно пре-

Марина Абрамович

ДОМ С ВИДОМ НА ОКЕАН
Инсталляция-перформанс.
2002/2010
Фото ДИ

Марина Абрамович и Улай

ОТНОШЕНИЯ В ДВИЖЕНИИ
1977
Фото ДИ

бывает – стоит, сидит, орет, бубнит, выполняет однообразные повторяющиеся движения. Время ее художеств другое, не такое, как в натуре. Оно соотносится с вечностью. Другое там и пространство – ограниченное и направленное. «Дом с видом на океан» (1981–1987, повтор – 2010) – монументальный триптих. Чем отличается голодовка художника от обычной политической или тюремной? Эта голодовка самоценна и самодостаточна. Она происходит в жестко выстроенном пространстве, скупо заполненном суровыми предметами, один из которых – сама Марина Абрамович. Тут важен не результат голодовки, а предельно аскетичное состояние живого объекта.

Или взять ее видеоарт. «Балканский эротический эпос» (2005) – мультиэкранная композиция из зацикленных кинороликов. Точно найдены масштабные отношения изображений: в центре крупный план – массаж бюста (автопортрет), слева средний план – обнажение женских гениталий, справа – мелкий (групповое совокупление с землей). Масштаб пластический подчеркнут двигательным темпом: медленно, средне, быстро. Смотрятся экраны с видео картинно, как алтарный складень.

Марина Абрамович балансирует на зыбкой грани между реальностью натуры и условностью искусства, когда сама подлинность происходящего превращается в фактор художественности.

Авторская декларация подлинности события и непосредственности переживания является компонентом смысловой структуры произведения. Нет сомнения, что Марина Абрамович с Улаем боятся не понарошку, когда стрела натянутого лука направлена ей в сердце – обоюдная тахикардия усиливается микрофонами («Энергия покоя», 1980); что ей больно и обидно, когда публика садистски издевается над ней; что ей стыдно плясать в голом виде («Ритмы», 1973–1975)... Но для зрителя это нечто большее, чем конкретные страх, боль, обида, стыд. Это страх вообще, боль вообще...

Границу между подлинностью и условностью проводит специфический способ организации смысла. В представлениях Марины Абрамович нет повествования, даже если она с товарищем или без него разыгрывает некий сюжет, сцену. Статика зрелища выявляет напряженную динамику его подразумеваемого содержания. Живая картина актуализирует некий смысловой вектор, движение по которому совершает зритель в уме.

Смысловые конструкции – тоже картинные, статичные, вечно длящиеся. Иногда они сродни поэтической лирике – материализованные метафоры на тему «любовь и разлука». Идти к возлюбленному по Великой Китайской стене и расстаться, встретившись посередине. Уплывать от возлюбленного на лодке за горизонт, а в его наушниках – несмолкающий плеск весел.

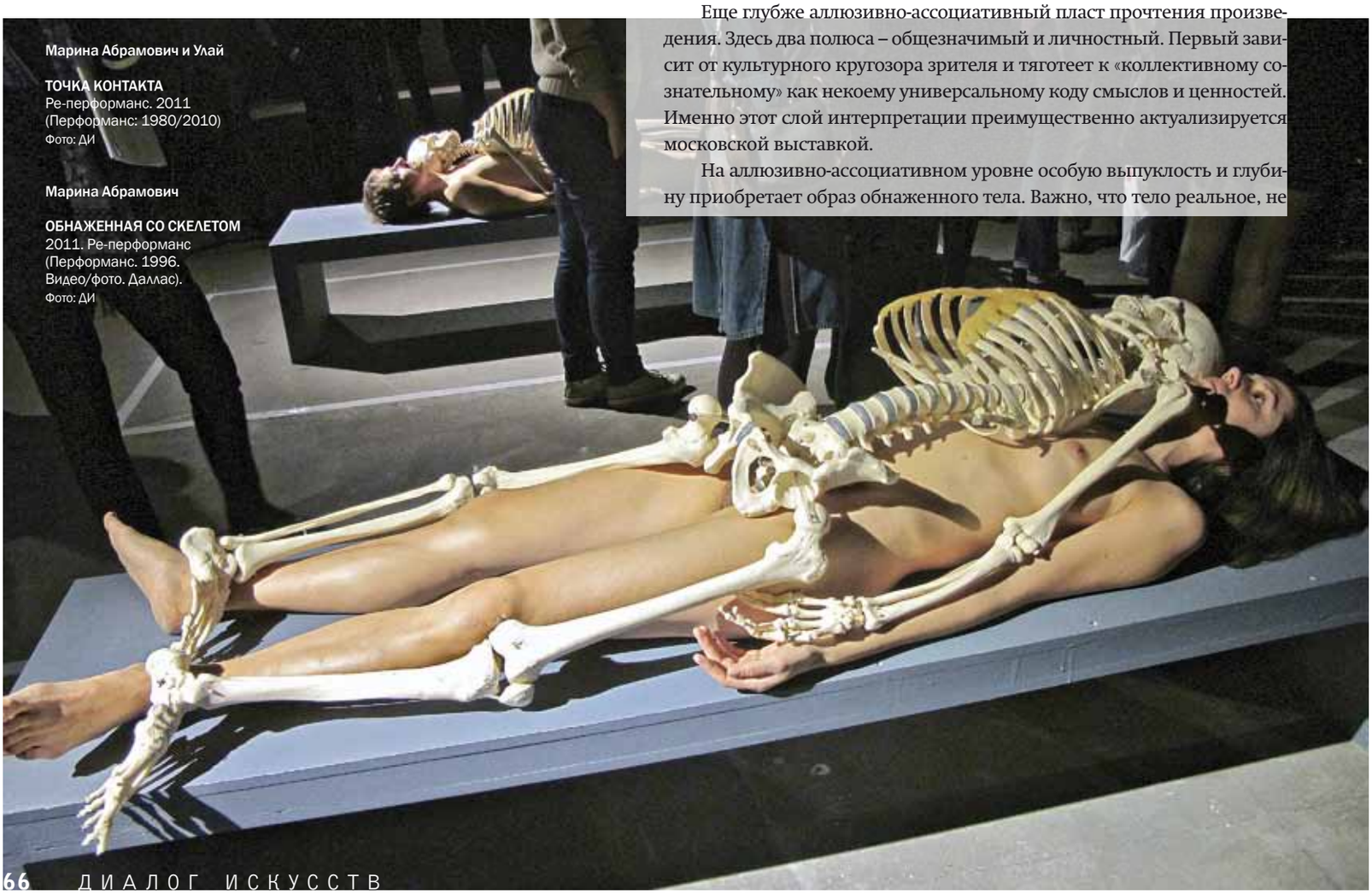
Факт, осмысленный еще в Средневековье – многослойность прочтения художества. За смыслом буквальным кроется аллегорический, символический, нравственный, мистический... Творчество Марины Абрамович – та же семантическая стратиграфия.

На поверхности – смысл буквальный (наблюдаемое непосредственно) и сюжетный пересказ зрелища. Второй смысловой слой – декларативный: авторская программа, заголовок, описание перформанса, пояснение замысла. Декларативностью отличаются «агитпроповские» проекты, политически и патриотически ориентированные, с четко артикулированной моралью. Например «Балканское барокко» (1997), отклик на войну в Югославии. Действо – мытье говяжьих костей. В инсталляцию включено видео с авторскими комментариями, портреты родителей, емкости с черной водой. Образный язык сродни плакатному плюс текстовые пояснения на стене. Таким подсказанным автором прочтением можно ограничиться и думать, что ты все понял.

Лукавство авторской подсказки обнаруживается, когда замечаешь в перформансе элементы, превышающие необходимую достаточность плакатного решения. Передержки вынуждают заподозрить иронию. Таково героизированное видеообличье Марины Абрамович верхом на белом коне с развевающимся знаменем, сопровождаемое нежным девичьим пением «Гей, славяне». Неужели и вправду, без горечи и сарказма, художница ностальгирует по титовской Югославии, из которой в свое время она удалилась в Амстердам?

Еще глубже аллюзивно-ассоциативный пласт прочтения произведения. Здесь два полюса – общезначимый и личностный. Первый зависит от культурного кругозора зрителя и тяготеет к «коллективному сознательному» как некоему универсальному коду смыслов и ценностей. Именно этот слой интерпретации преимущественно актуализируется московской выставкой.

На аллюзивно-ассоциативном уровне особую выпуклость и глубину приобретает образ обнаженного тела. Важно, что тело реальное, не



Марина Абрамович и Улай

ТОЧКА КОНТАКТА
Ре-перформанс. 2011
(Перформанс: 1980/2010)
Фото: ДИ

Марина Абрамович

ОБНАЖЕННАЯ СО СКЕЛЕТОМ
2011. Ре-перформанс
(Перформанс. 1996.
Видео/фото. Даллас).
Фото: ДИ

Марина Абрамович и Улай

AAA-AAA
1978. Перформанс 15 минут. RTB TV-Studio, Лютрих, Бельгия. © Марина Абрамович. Предоставлено Архивом Марины Абрамович и Sean Kelly Gallery, Нью-Йорк

IMPONCDERABILIA
2011. Ре-перформанс (Перформанс. 1997. 90 мин. Галерея Communale d'Arte Moderna, Болония) Фото: ДИ

изображенное. Когда смотришь на голую Марину на видео, надо иметь в виду, что это не кино, а документальная фиксация реального события.

Голое в перформансе максимально приближено к облику реального человека без прекрас. Но в жизни голое либо неприлично (и неэстетично), либо эротически соблазнительно. Образы нормативной, идеализированной красоты изобилуют в окружающей нас массовой культуре. А попав в контекст искусства, настоящее голое вещает смыслы и ценности духовного порядка. Натуральные люди в перформансах соотносятся с академическими гипсами Венер и Аполлонов. Срамота снята культурными реминисценциями. Барышня, растопыренная высоко на стене в круге света, напоминает наглядное пособие по пропорциям Леонардо да Винчи. Лежащая в обнимку со скелетом отсылает к средневековой теме «мементо мори».

Истязание плоти в первом варианте действа «Губы Томаса» (1975) – сущий Освенцим, босховский ад XX века. Те же «Губы» 2005 года – порубенсовски полнокровное, неутоленное и алчущее женское естество; кровавая звезда на плодовитой утробе ее – живой памятник погибшему воину, а боль от порезов – символическая замена родовых мук; положение на лед – сопротивление разрушительному времени, надежда на возрождение, на воскресение... Прочтения, конечно, субъективны, но направленность субъективного прочтения задана общезначимостью символики, возбуждающей потоки ассоциаций. При всей многозначности и разбросе возможных интерпретаций они не случайны. Аллюзивно-ассоциативные смыслы складываются во вполне вразумительные философские размышления зрителя. Так поверхностный абсурд оборачивается глубокой содержательностью.

Личностный уровень организации смысла в работах Марины Абрамович актуализирует индивидуальные переживания зрителя, обусловленные его собственным жизненным опытом. Этот уровень обеспечивается взаимодействием художника и зрителя, активным контактом зрителя с произведением, не сводимым к стороннему созерцанию. Межличностный контакт осуществляется невербально. Зрителя должно энергетически «прошибить». Увы, на академически безупречной московской выставке искомую вовлеченность приходилось представлять себе в воображении, поверить в ее возможность.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В первом зале экспозиции в хронологическом порядке были воспроизведены четыре перформанса Марины Абрамович: «Imponderabilia» («Случайные, не поддающиеся учету и определению факторы») (1977/2010), «Точка контакта» (1980/2010), «Обнаженная со скелетом» (2002–2005/2010) и «Свечение» (1997/2010). Одна из участниц реперформанса рассказала о своем опыте.

Я занималась танцами, но это мой первый опыт перформанса. Мне было интересно поработать над собой, над своими комплексами и страхами. Мы завидуем реперформансистам в Нью-Йорке, которых готовили три месяца. Нас готовили 5 дней, и мы должны были очень быстро научиться исключать себя из московской суеты — остановиться, затормозиться, посмотреть в себя. Самым сложным стал первый день тренировок. Здесь и обычная женская рефлексия, и страх публичного обнажения. Сначала мы учились останавливать тело. Одно из упражнений на замедление: мы ужинали с завязанными глазами, очень медленно ели рис с чечевицей — сорок минут маленькую плошку. И после ужина нужно было убрать посуду и переставить мебель, но сделать это очень медленно, деля каждое движение минимум на четыре части — отрывание ноги от пола, растягивание ее, прикосновение к полу — и при этом анализировать свои действия и ощущения. У меня был стакан с водой, он ощущался настолько тяжелым, что я его еле донесла. В каждом жесте обнаружилось множество ощущений, образов, смыслов. Те, кто наблюдал нас со стороны, говорят, что это походило на движение планет.

Каждый день приносил все новые эмоции, мысли. Несмотря на боль в мышцах, ощущалась радость, подъем духа. Замедление — хороший опыт. Среди нас были музыканты, актеры, танцоры, дизайнеры, массажисты, фотографы, все так или иначе занимались спортом, но для всех стало открытием, насколько интенсивно работает тело, когда пребывает в статике.

Удивительно чувствовать энергию взаимодействия со зрителями, несмотря на то что мы просто повторяем Маринины работы. История чужая, по проживаю ее я, преодолевая страх вновь и вновь, потому что зрители разные, и реагируют очень по-разному. Одни просто приходят на модную выставку, другие пытаются понять, что же происходит, есть и такие, от которых исходит ощущение опасности. Кто-то пытается вывести из себя, что-то кричит, кто-то смеется. Кто-то стесняется, кто-то спрашивает: они живые? Кто-то пытается потрогать, или заглянуть в глаза, или наоборот, не отрывает глаз от пола. Иногда чувствуешь сочувствие, иногда непонимание. В какой-то момент начинаешь себя ощущать зрителем: ты неподвижен и наблюдаешь этот людской поток. Изучаешь взаимодействие произведения искусства и зрителя с точки зрения произведения. Сложнее делать перформанс, когда зрителя нет. Время растянуто, оно длится и длится... Каждый перформансе — это особое взаимодействие и с публикой, и с партнером. В перформансе «Обнаженная со скелетом» мы одухотворяем настоящий скелет своим дыханием. Он давит (13 кг), и это действительно больно, а мы не можем двигаться, только смотреть в глаза.

Для Марины в обнаженном теле нет ничего эротического. Это метафора предельной честности и нашей уязвимости и беззащитности перед окружающим миром. Так же и взгляд в глаза — он несет в себе не угрозу, как порой у нас считается, а открытость. Магия взгляда — это познание себя через коммуникацию.

В результате такой длительной практики перформансов мы получили контроль и над своим телом, и над временем — в некотором смысле стали свободнее, но боле зависимы от энергии взаимодействия с публикой.

Надежда Кращук

ПРИСТАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД

Глаза – великие врата, через которые в наш разум входят знания. Из всех органов они наиболее тесно связаны с тем, что мы называем интеллектом.
…пословица: глаза – зеркало души имеет прочное обоснование, и мы чувствуем, что выражает она великую истину. <…> Один только орган зрения способен воспринимать раздражитель, который все прочие органы бессильны определить…

Никола Тесла. «О свете и других высокочастотных феноменах» (1893)

В одном из залов экспозиции выставки Марины Абрамович в ЦСК «Гараж» проходил новый перформанс-инсталляция «Измерение магии взгляда».

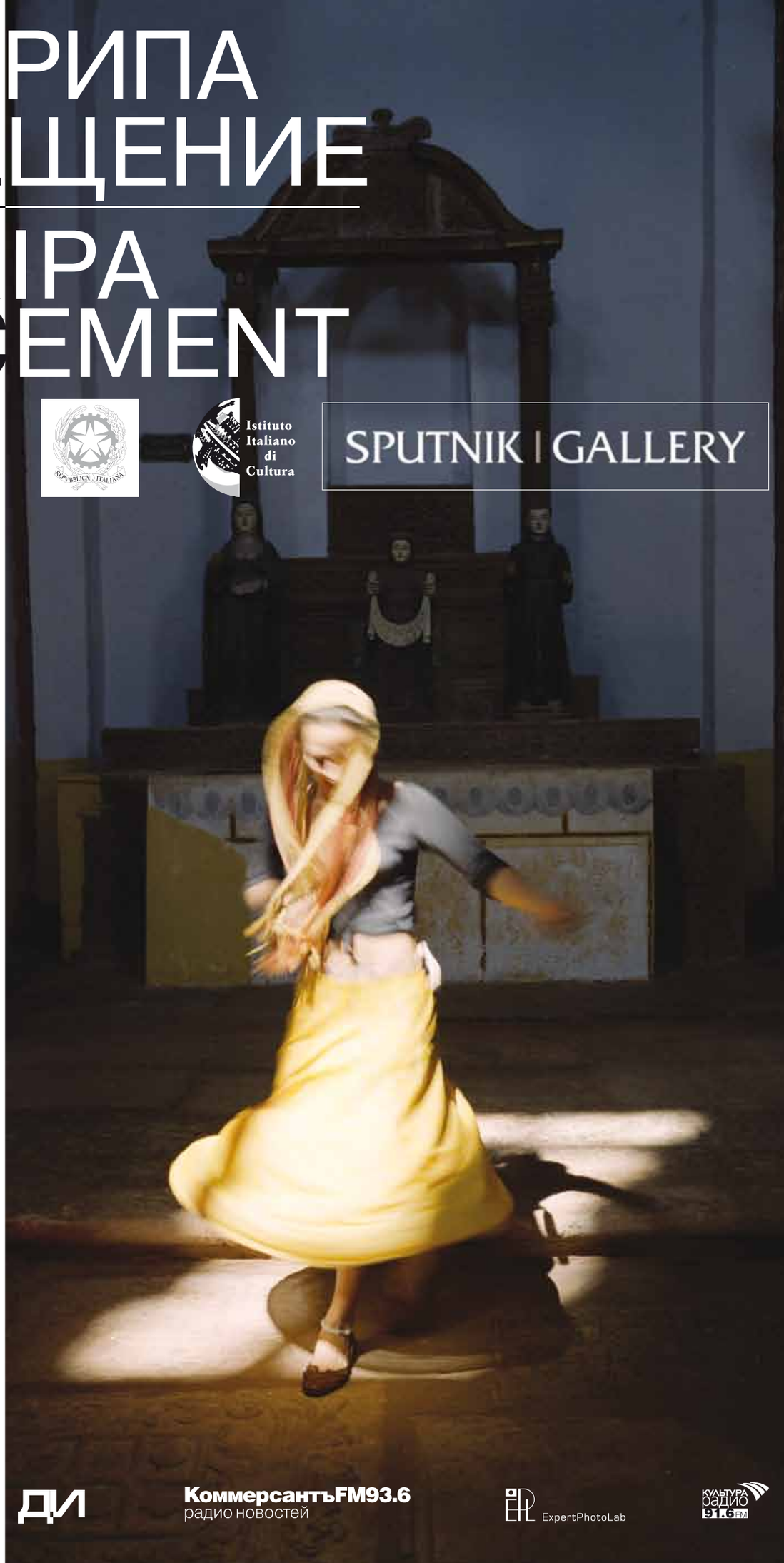
ИЗМЕРЕНИЕ МАГИИ ВЗГЛЯДА
2011. Перформанс, интерактивная инсталляция
Фото: ДИ

В августе 2011 года в центре «Watermill» в Нью-Йорке прошел воркшоп «Искусство и наука: проникновение в бессознательное», на котором Марина Абрамович, американские и российские ученые обсуждали перспективы продолжения перформанса «В присутствии художника» и разработали сценарий нового перформанса–эксперимента.
Ученые, в их числе Мирна Вайсман (Колумбийский университет), Би Джей Касэй (Институт Саклера), Надя Штерн (Центр Бразелтона, Швейцария) заинтересовались реакциями людей, вызванными контактом «глаза в глаза» с Мариной.
Молчаливый разговор оказался особенным сложноописуемым опытом. У Марины возникла идея, что научный подход к изучению этого опыта может дать ей новый материал и проверить гипотезу, что при взгляде глаза в глаза происходит синхронизация деятельности мозга участников.
Фиксировать динамику активности головного мозга решили методом электроэнцефалографии (ЭЭГ). Институт Саклера предложил ресурсы своей лаборатории для постановки и проведения эксперимента, голландский художник Маттиас Острик сделал визуализацию деятельности мозга во время коммуникационных сессий.
Сценарий эксперимента разработан вместе с российскими учеными А.Я. Капланом и М. Бурцевым. Двое незнакомых людей в начале сеанса 5 минут смотрят на горящую на полу лампочку, потом 30 минут, по возможности не моргая и не переводя взгляд, друг другу в глаза. Всю сессию ведется запись данных ЭЭГ. На двух экранах представлены визуализации электроэнцелографии каждого мозга, разделенного на области для сравнения активности в разных участках. Если частоты в одних и тех же зонах мозга одинаковы, они соединяются линиями, обозначающими синхронизацию деятельности.
До и после сеанса участники эксперимента заполняют анкеты, где подробно описывают свое психологическое состояние и запомнившиеся моменты. Саморефлексию будут сравнивать с показаниями ЭЭГ. Анализ всех этих данных сможет прояснить, что же происходит при длительном визуальном контакте и что такое коммуникация с Другим для самого мозга. Является ли Другой равноправным субъектом коммуникации или мы имеем дело с медитацией, где Другой – лишь зеркало или объект?
Особый интерес вызывают данные ЭЭГ самой Марины. Доктор А.Я. Каплан, чья группа будет анализировать полученные данные в МГУ, говорит, что даже на первый взгляд ЭЭГ Марины Абрамович отличается от других: художница не обращает внимания на раздражители, мешающие концентрации на внутренних процессах и работе воображения. Все ее перформансы – сложнейшая работа с собственным сознанием.
Важно, чтобы люди, участвующие в эксперименте, были незнакомы: с близким вы будете общаться, искать в их глазах ответ, как они себя чувствуют, о чем думают, как относятся к вам и т.п. Без предыдущего опыта отношения формируются непосредственно в первом акте коммуникации. Опыт участия в перформансе также имеет значение: у меня отношение и эмоции менялись от раза к разу, от беспокойства за второго участника, чувства ответственности за его состояние к «путешествию вдвоем», попытке видеть в глазах другого деперсонифицированную бесконечность.
В сентябре 2012 года Laboratoria организует международный междисциплинарный симпозиум «BRAINSTORMS. Художник в контексте нейронаук» посвященный последним исследованиям мозга. Отправной точкой дискуссий будет нейронаучный эксперимент Марины. Мы планируем собрать не только специалистов в области изучения мозга, но и философов, антропологов, лингвистов.
Одна из секций симпозиума будет посвящена возможности более полного использования наших внутренних ресурсов – перспективам индивидуального развития когнитивных и творческих способностей.

Дарья Пархоменко

ДЖАДА РИПА
ПЕРЕМЕЩЕНИЕ

GIADA RIPA
DISPLACEMENT



Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Посольство Италии в Москве

Итальянский Институт Культуры в Москве
Галерея Спутник

20.12.2011
-22.01.2012

RUSSIA ITALIA 2011 ИТАЛИЯ РОССИЯ

ЖУРНАЛ ITALIA
ЖИЗНЬ КАК ИСКУССТВО

ЧАСЫ РАБОТЫ МУЗЕЯ:
пн-вс 12:00-20:00 / касса открыта до 19:15
КАЖДЫЙ ЧЕТВЕРГ
13:00-21:00 / касса до 20:15

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР 9 / (495) 231 3660
WWW.MMOMA.RU

ДИ

КоммерсантъFM93.6
радио новостей

ExpertPhotoLab

культура радио 91.6 FM

ИНТЕРПРЕТАТОР — ГЛАВНОЕ ЛИЦО

ФОТО: ИГОРЬ СТАРКОВ

На вопросы ДИ отвечает Татьяна Черниговская, российский биолог, лингвист и психолог, специализирующаяся в вопросах нейронауки и психолингвистики, а также Theory of mind, инициатор создания в СПбГУ на кафедре общего языкознания филологического факультета специализации «Психолингвистика» и программы «Когнитивные исследования» на факультете свободных искусств и наук.

ДИ. Сознание и понимание — основа интеллекта. Какое место здесь занимает художественное творчество?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Это зависит от того, какое творчество. Времена, когда всех банально делили на «физиков» и «лириков», закончились. Внутри логики и внутри искусства есть творцы правополушарного творческого типа. Если это постмодернизм, в который играют многие творцы, то у интеллекта здесь ведущая роль. А если это творцы импрессионистического толка, то интеллект может не присутствовать.

ДИ. А на чем оно основывается тогда?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Интуиции интеллект не нужен. Самое ценное в нас — умение чувствовать и тонко воспринимать мир. А интеллект и умение выстраивать алгоритмы и умение пользоваться аристотелевскими заветами — это скорее рабочий инструмент, обслуживающий творчество. Хотя можно обойтись и без этого «слуги». Если человек пишет маслом, но у него нет специальной концепции, сколько мазков нужно сделать, сколько краски нанести на холст для получения требуемого эффекта, тогда это не результат интеллектуальной работы. Но в чистом виде ни тот ни другой вид мозговой деятельности в творчестве выделить нельзя.

ДИ. Вы говорили, что вербальная форма искусства — это высшая форма. В искусстве присутствуют как вербальное, так и невербальное. В каком они соотношении?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Давайте договоримся, о каком искусстве идет речь. Есть загадочное явление — музыка. Если не брать во внимание музыку, которая создает только ритмы и вводит людей в определенное состояние, а говорить о сложной музыке, она ничем не отличается от наших вербальных умений. Еще и сложнее. И непонятно, что это вообще такое. Если посмотреть, что делается в мозгу при восприятии такой музыки, то оказывается, что задействованные зоны полностью совпадают с теми, что задействованы и при анализе синтаксиса. Это интеллектуальные зоны, которые умеют работать с комбинаторикой разных составляющих.

ДИ. То есть, чтобы сложная мысль оформилась, обязательно нужна вербальность?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Я с этим согласна. Что есть язык? Это средство борьбы с хаосом. Каждую миллисекунду в наши сенсорные окна и двери поступает масса информации. Разные звуки, запахи, зрительные и тактильные ощущения. Все, что сенсорная система может извлечь из мира — все идет в наш мозг. Это nonstop, никак не дифференцированный процесс. Но чтобы эту кучу привести в какой-то порядок, нужно дать название ее частям.

ДИ. Искусство систематизирует ту же информацию, пытаясь бороться своими методами с хаосом. При этом границы искусства постоянно расширяются. Чем это объяснить – хаос нарастает? Или мы сами виновны в его увеличении?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Во мне присутствует апокалипсическое сознание. Я считаю, что хаос растет. Хотя может быть и другое объяснение. Количество хаоса неизменно, но цивилизация постоянно находит способы извлекать из мира все новую информацию. Электронный микроскоп дает иную картинку, чем обычный. Мы научились получать от мира новую информацию. И этот процесс нарастает. Возникает вопрос: а что с этим делать? Физики мне говорили, что нет возможностей обработать всю информацию, которую мы получаем со спутников и наземных приборов. Никто и не пытается ее обработать целиком. Каждую секунду приборы выдают тонны сведений. Для чего? Действительно, встают новые вопросы, экзистенциальные, я бы сказала.

ДИ. А нужна ли нам эта информация?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Мы можем запустить еще десятки спутников, но где и зачем будем хранить информацию, полученную с них? У моих коллег-ученых столы забиты подобным, и это так никогда и не было обработано и скорее всего сгорит в геенне огненной, то есть в помойке.

Ростан Тавасиев

► **О ПРИРОДЕ ТВОРЧЕСТВА**
2011. Перформанс, мультимедиаинсталляция. Проект «Внедрение». Предоставлено «Laboratoria»

ДИ. Может быть, метод постижения мира через искусство более правильный? Идя вперед, накапливая новое, мы забываем и теряем что-то важное, что уже составляло интеллектуальную и духовную ценность.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Несомненно. В связи с этим я все чаще задумываюсь, что делать с общим образованием. Каждый день появляются десятки статей по всем направлениям науки. Даже в своей узкой области (в любой из них, поскольку у меня их не одна) я за всем не успеваю следить. И никто не в состоянии. Поэтому, что они публикуются, что не публикуются — все равно. Можно пойти другим путем. Я знаю десять крупнейших ученых в своей области и за ними буду следить. Но это же неправильно. Ведь в любой день может появиться новый гений, но я никогда об этом не узнаю. Рост информации огромный, ускоряющийся и непереваримый. И в школе детей нельзя держать двадцать и более лет. В то же время мы не можем ограничить их информацией, например, до Эйнштейна. Получится, что мы врем и детям, и взрослым, которые из них вырастают. Знания шагнули далеко вперед, а мы их скрываем. Знаем, как обстоят дела, но скрываем. А если продолжать информировать их, то когда жить? Когда останавливаться? Идет цивилизационный слом. Надо придумать какой-то ход, какой-то алгоритм, по которому что-то преподавать, а что-то нет. Или преподавать не факты, а например, историю мысли. Ну скажем, что сначала про Землю думали, что она на китах, а теперь знаем про бозон Хиггса, про «черную материю» и еще про новую частицу, которая носится быстрее скорости света, и если это так, то вся предыдущая теория мироустройства несостоятельна. А если еще вспомнить, что есть галлюцинации... И я как человек, имевший дело с психиатрией, спрошу, какие у меня есть основания считать, что этот стол существует, а не мой мозг его подсунул? И так далее. По мере роста объема наших знаний мы оказываемся в ситуации, когда пора все переложить по новым коробкам, которые будут называться не «физика», «история искусств», а совсем иначе.

Еще одна важная проблема, которая меня волнует: маленьких детей должны учить личности. Чтобы мозг сформировался правильно, надо с детства изучать математику и искусство, то есть получать энциклопедическое образование, развивать все, что есть в потенции. Господь нам дал мозг, который может все. Мы не должны навязывать детям выбор на ранних стадиях. Поэтому нельзя переделывать школу под раннюю и узкую специализацию.

ДИ. В проекте Марины Абрамович «Магия взгляда» делается попытка выяснить, что происходит в мозгу в момент взаимодействия. Синхронизация ЭЭГ мозга участников перформанса Абрамович служит подтверждением эмпатии при невербальной коммуникации. Как оценивает это наука?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. В нейронауках сейчас самая актуальная идея, что неправильно изучать один организм или, вернее, одну личность. Человек живет не только как личность (исключая патологические ситуации), но и как ни крути существо социальное. Мы все время находимся в диалоге с другими. Как происходит настройка мозгов друг на друга? Мы тоже пытались идти по этому пути, но трудно и дорого собирать подобную информацию.

ДИ. Проводились ли исследования мозга художников или людей творческих профессий? Творческое мышление принципиально отличается от обыденного.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Я думаю, со временем такая информация будет накоплена, но как ее интерпретировать. Будет зафиксирована разная мозговая активность, это несомненно. Мы вновь возвращаемся к тому, что интерпретатор — главное лицо. Опять возникают надоевшие вопросы постмодернизма. Можно сколько угодно накрутить интерпретаций, текстов в тексте и т.д. Даже если говорить не об искусстве, а о рентгенограмме. Два врача могут интерпретировать ее по-разному. И не потому, что один дурак или неуч. Они по-разному смотрят, из одного и того же текста вычитывают разное содержание. И это то, что сегодня сближает искусство и науку. Когда раньше я смотрела на приборчик, он показывал плюс три, я ему верила. Теперь я должна спросить: плюс три — это что? В какой системе координат? И тут выходит интерпретатор. Я смотрю на то, что делается в мозгу, когда человек спрягает глаголы. Томограф рисует картинку. Вижу красненькую диаграмму. Но что она значит? Внимание, напряжение? Все зависит от того, как я ее интерпретирую. Тут аналитические философы должны выйти на сцену…

Когда я смотрю на картинку фикуса на столе, все зависит от того, кто со мной рядом, какое у меня настроение и т.д. Меня давно волнует вопрос, который с искусствоведами и обсуждать неудобно. Я много раз видела репродукцию картины на избитый сюжет – Ленин за столом. Но однажды в книжном магазине увидела три репродукции, висящие в ряд, и это было новое произведение.

ДИ. Тут возникает проблема контекста и взаимодействия. Искусство — это как минимум двойная система зеркал, которую можно продолжать.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Из этого следует, что все находится у нас в голове и дело не в объекте, а в субъекте. И если мы хотим разобраться с этим, надо узнать про мозг как можно больше. Сегодня философы должны

подумать, куда мы попали, что с этим делать. Если вспоминать моих любимых Пятигорского, Мамардашвили и Зинченко, они предлагают вообще исключить понятия «объект» — «субъект». Однако вспомним включенность в научную парадигму наблюдателя. О чем давно знали квантовые физики: то, что я нахожусь в этой комнате, уже влияет на нее. Когда я выхожу, что с ней происходит — вообще молчим. Это проблема философского осмысления нашего времени, попытка борьбы с энтропией. Ну сколько можно копить факты и в искусстве, и в науке!

ДИ. Художники в этой ситуации, наоборот, обращаются к науке, пытаясь там найти ответы.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Похоже, мы движемся к коллапсу. Все кивают на товарища по проблеме, никто не видит выхода. Вот Роджер Пенроуз, которого многие не любят, а я считаю интересным ученым — физиком и философом, в книге «Shadows of the mind» пишет, что нам никогда не удастся в компьютерном варианте повторить мозг, так как встает вопрос о понимании. Как мы узнаем, что компьютер понял? То, что он переработал триллионы байт информации, ясно. А он понял, что переработал? Нет критерия оценки. А если мы скажем, что критерий есть, мы его все равно сами выдумали. Нам не удастся понять, что в компьютере на самом деле произошло. Там ведь личности пока, слава Богу, нет. Если мы хотим разобраться с мозгом, то возникает вопрос, на что смотреть. Что такое понимание? Пенроуз в теории неисчислимости сознания показывает, что мы не знаем, как моделировать понимание.

Например, перед нами человек, а на самом деле программа «под человека». Все умеет, читает, пишет, руками двигает. Программа замечательная, но у этого «нечеловека» нет понимания и сознания. Есть у нас возможность об этом узнать? Нет.

ДИ. Может, тогда не важно, настоящий он или искусственный?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Тогда и он может спросить нас, чем мы лучше? И что значит наше сознание. Мы ничего не сможем объяснить. Сами не знаем. Вот и получили коллапсик.

Я часто говорю студентам: представьте, мы зовем фею, и она ответит нам на вопросы, что происходит в мозгу. Но что спрашивать? Что мы хотим узнать?

ДИ. Вы писали, что наш мозг принимает решение за несколько секунд до того как мы это осознаем. Как в этой ситуации быть с совестью?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Это ужасная история. Самый неприятный вопрос — свободы воли. Генетику не перешибешь, это бесспорно. Сейчас на Западе преступник говорит: «it was my brain» даже не «my mind»! Мы вступили на чудесную почву. Человек — алкоголик не потому, что безответственно выпивает, а потому, что таким уродился, и т.д. Данные точные, что мозг принимает решение «до нас». Но тут снова должен выйти интерпретатор и сказать, что за сигнал дал мозг и о чем. Это мы сказали, что он принял решение. А он принял решение в этот момент? Или что-то другое произошло? Интерпретатор — главный человек.

ДИ. Почему художественное творчество, построенное на индивидуализме, оказывается столь важно для социума?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Наверное, нельзя все время находиться во фраке. Надо иногда расслабиться. Творчество это дает. Это другой способ описания мира.

ДИ. Какого мира?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Это опять непонятно. Где граница между внешним и внутренним миром? Я описываю то, что у меня внутри. Сразу вспоминается вопрос к Феллини: «О чем ваш фильм? И ответ: «Знал бы о чем, написал бы роман». Что мы описываем? Себя. Разные люди читают разные тексты. А когда начались постмодернистские игрушки, помещение в рамки и т.д, то вообще…

ДИ. Вы считаете, что в основе постмодернизма лежит только игра?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Конечно. И в этом ничего плохого нет. Но мне кажется, что эта игра подходит к концу. Ну сколько можно еще поместить зеркал одно в другое? Этот прием изживает себя. Все эти просвечивания Бродского сквозь Набокова, и еще Ходасевич, и т.д. Пошли какие-то матрешки.

ДИ. Вы писали о таком явлении, как распределенный мозг. Человек, с одной стороны, им не обладает. Но, с другой стороны, народное искусство убеждает в обратном.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Научного объяснения этому нет. Даже если не брать во внимание «простейшие» искусства, многие из нас сталкиваются с этим. Например, я не знаю, как пишется какое-то слово по-английски или по-французски, но рука сама обычно пишет правильно. Как это происходит? Кто принял решение? Есть еще совсем неприятная вещь — коллективное бессознательное. Как какие-то схожие орнаменты появляются в разных странах, удаленных друг от друга. Ясно, что это уже Юнг со своими архетипами. Но есть ученые, которые вообще говорят о врожденных концептах.

ДИ. Однако на наших глазах художники из Китая, Индии, Японии, совершенно забыв о своих архетипах, вдруг начинали делать близкие вещи, не окрашенные национальной идентичностью. Не хочется объяснять это только влиянием арт-рынка.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Мода. И вирусы. У меня зреет апокалипсическая нота. Ну много ли еще нового человечество может придумать: рисовали то, что есть, чего нет, что видится, снится. Заключали в рамку неискусство. Ну сколько еще когнитивных ходов можно сделать? Не пора ли остановиться? Пока, мне кажется, мы сталкиваемся с бесконечным повтором существующего и найденного. Нет качественного изменения.

ДИ. А эволюция вообще возможна?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Да, эволюция есть. Это самый общий принцип, покрывающий не только биологические процессы. Есть эволюция биологическая, эволюция языков, когнитивной сферы. Одно время мне казалось, что все идет к левополушарному мышлению, к анализу. Но уже некуда дальше дробить картину мира. Уже не на что делить. Тут не просматривается вектор от низшего к высшему. Опять интерпретатор говорит: не по той дорожке идете.

ДИ. Есть развитие, а есть патология, как их различить?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Как договоримся. Критерий очень неприятный. Это вопрос конвенции. Если мы владеем одним и тем же языком, понимаемым широко, как система философских, культурных и прочих ценностей, когда у нас единый бэкграунд, мы прочитали одни и те же книжки, это одна история. Если мы из разных племен, другая история. Вопрос о норме вообще бессмыслен. Для всего и всегда. И в медицине, и в моде, и т.д. Если я заплету тридцать восемь косичек и приду на кафедру, возникает только проблема интерпретации: или я сошла с ума, или я хочу всех эпатировать. По улицам Нью-Йорка ходит огромное число психически нездоровых людей. Почему? Объясняется иной концепцией психиатрии. Так что все упирается в конвенцию.

ДИ. Искусство все время ставит вопрос о пере-

Аркадий Насонов

ТАБЛИЦА ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ РАБОТЫ МОЗГА 2011. ПРОЕКТ «ВНЕДРЕНИЕ».
Предоставлено «Laboratoria»

Ирина Корина

НЕЙРОН РИСУЕТ НЕЙРОН
2011. Видео. Проект «Внедрение».
Предоставлено «Laboratoria»

смотре этой конвенции. Его рамки постоянно расширяются.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Градус эпатажа надо все время повышать и лодку расшатывать.

ДИ. До какого предела?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Мне кажется, что все пределы уже пройдены. Ну сколько еще можно взвешивать, измерять, множить рамки, сколько может быть еще произведений, которые нарушают какие-то законы. Все уже нарушено! Все дорожки пройдены. Что еще?

Возможный рецепт выхода — сойти с наезженных трасс культурной или интеллектуальной жизни. Я вспоминаю, как мы ужинали как-то с Пятигорским и обсуждали, что нам надоело ходить в музеи, с большим удовольствием мы просто общаемся в кафе. Это возникло из-за перегрузки визуальной информацией. Но с точки зрения науки наше с Пятигорским поведение не отличается от поведения человека, который вообще никогда в музей не ходил и чей мозг выполняет шаблонные функции. Возникает вопрос, находятся ли эти люди на иной ступени биологического развития или нет? Ведь в других условиях они могли бы жить более интеллектуальной жизнью.

ДИ. Искусство становится все более демократичным, но на культурной многослойности общества это не сказывается.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Мы явно движемся в сторону усиливающегося расслоения на элиту и неэлиту. Это социально опасно. И это расслоение более опасно, чем материальное. Город мудрецов не может существовать в инородной среде. Конечно, умными рождаются. И есть поколения отбора. Если есть поколение отбора для животных, нечестно отрицать поколения отбора для людей. Это расслоение надо преодолевать.Есть наступление на наши права живых существ со стороны потенциальной генетики, протеномики. Есть опасность, что наш генетический портрет будет доступен всем. Его слишком легко будет получить, поэтому невозможно и контролировать. И снова возникают вопросы нравственности, этики. Кто-то должен дать этому оценку. Ведь та же отверточка, которая или сделает благое дело — выкрутит потенциальный ген Альцгеймера, или в других руках неизвестно что сделает.

ДИ. Но нравственные вопросы как-то не очень популярны нынче.

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Значит, человечество обречено. Если оно хочет остановить процесс, надо платить большую цену — либеральные ценности перестанут быть так привлекательны. Мы готовы к известным ограничениям. У меня есть еще одна «пугалка». Количество душевнобольных постоянно растет. Что будет, когда оно превысит критическую норму?

ДИ. Наверное, нужно пересматривать норму?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Скорее всего. На фоне нарастающей сверхтехнологичности, науки, которая берет власть, гуманитарное образование и просвещение общества и роль искусства должны превалировать над всем остальным. А что делать? Другие этого не умеют. Как говорил Клод Леви-Строс, двадцать первый век будет веком гуманитарных знаний, если только он вообще будет. Искусство — не десерт, который можно есть или не есть, не украшение. Это кардинальная вещь, если цивилизация хочет остаться цивилизацией, а не биологическими сгустками, которые друг друга непременно съедят — так устроена жизнь на этой планете. Гуманитарное образование необходимо, и физикам, и генетикам в еще большей степени. Мы доигрались до критической точки. Об этом много говорят.

ДИ. Это пример коллективного знания?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Да. У многих есть ощущение, что мы дошли до опасной черты. Недавно меня позвали в Баку на круглый стол, где обсуждалось конвергентное знание. Что ни крупный ученый, то апокалипсический настрой выступления. Капица, Велихов, Ковальчук — все говорили, что мы прошли допустимую черту. Мы выкачиваем нефть и газ из недр, там образуется пустота. Есть у нас основание считать, что это не рванет в какой-то момент? В образовании не знаем, чему учить, в искусстве — куда дальше идти, все дорожки прошли, в науке все можем измерить, но непонятно зачем.

ДИ. Когда общество свернуло на этот путь? Когда Достоевский сказал, что Бог умер?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ. Не знаю. Это быстро случилось. Споткнулись. И теперь шар цивилизации катится с нарастающим ускорением. Этика молчит. А если даже и говорит, то социум не готов ее слышать. Кого она остановит? Ученых? Смешно — они и с генами будут продолжать работать, клонировать и т.д.

Беседу вела Светлана Гусарова

ВИДИМОСТЬ И ПРИСУТСТВИЕ

Стас Шурипа

Момент образа

Напряжение между прошлым и будущим, эта ключевая коллизия современности, выражается в специфических отношениях между видимым и невидимым, между образами и телами. Гравитация исторического опыта против imagine it! цифрового капитализма: образы обращаются в массивы данных, чтобы еще точнее и быстрее управлять телами, этими пережитками прошлого. Искусство наших дней отличается особой чувствительностью к пространствам, где взаимодействуют тела и образы. Это можно назвать образностью, или визуальностью. Режим фундаментальной условности, позволяющей видеть нечто как образ, нулевая степень изображения. На этом уровне связаны в сеть восприятие, демонстрация и смысл увиденного, то есть репрезентация. Образность проходит сквозь вещи и субъекты, это когнитивно-оптическая среда, где существуют и действуют любые образы, как ментальные так и реальные, те, что «высечены на поверхности вещей».

Это заимствованное из антропологии понятие описывает следствия встречи двух исторических сил, коммуникационных сетей и воображения, то есть нашу способность к восприятию образов. Развитие индустрии воображения растворяет старые границы между искусством и жизнью. Во времена так называемого второго авангарда мир не знал ни мобильных телефонов, ни даже домашнего видео; всего двадцать лет назад не было глобальных цифровых коммуникаций. Действие образа определялось соотношением между тем, что он показывает, и тем, что сообщает, между репрезентацией и референтом. Сегодня оба эти измерения смысла погружены в потоки технотронной визуальности, соединившей планы действительного, возможного, фантастического и условного. При этом образы передают смысл намного быстрее и убедительнее, чем слова или формулы. Чем больше становится образов, тем значимее роль воображаемого в общественной жизни.

Устойчивость традиционно была столь же важным качеством образов, как и надежность для техники. С древнейших времен их постоянство экранировало невольную память о невписанности человеческого существа в природу, наполняя пафосом красоты и героизма его бытование в мире. Самотождественность образов не была растворена до конца даже кино и телевидением; только развитие цифровых технологий вроде морфинга и 3D-анимации демонументализировало образы окончательно, сведя их к мгновенным срезам потоков данных. В непрерывно самоконструирующейся реальности визуальные барьеры между известным и неизвестным тают, образы вспыхивают и угасают, перетекая друг в друга; мы привычно представляем себе эволюцию жизни как цепочку превращений — от амебы до человека — длиной пятнадцать секунд.

Место действия образов — это тела людей. Будучи средствами связи между внутренним миром и социальной реальностью, образы готовы льстить, соблазнять, подстраиваться под наши ожидания. Цифро-

Игорь Чиркин
и Алексей Подкидышев

ШЕПОТ
2010. Инсталляция. Книги

Таус Махачева

► **БЫСТРАЯ И НЕИСТОВАЯ.**
2010. Видео

вая эпоха меняет привычки восприятия; наше внимание оказывается самой желанной добычей образов. В ответ развивается оптика взгляда: мы лучше различаем монтаж и движение камеры, быстрее распознаем картинки, легче считываем отсылки и конструируем смыслы. Природой образов становятся цифры, что определяет основные свойства новой визуальности: она текуча и счетна. Цифровые образы эластичны, их легко сжимать и растягивать. В то же время каждый пиксель отделен от соседей, каждая точка отличается от другой количественно: каждая цифровая картинка — это матрица, множество отдельных значений, удерживаемых в распознаваемом единстве связующим взглядом. Восприятие меняется, и теперь почти вся визуальность — цифровая, серии и ряды, все видимое вычисляемо.

На этом заканчивается и противостояние абстрактного и миметического в искусстве. Художники исследуют условия визуальности, ее возникновение из пространственных ритмов, из малых, едва осознаваемых ощущений. Одним из примеров может служить инсталляция «Шепот» Игоря Чиркина и Алексея Подкидышева, показанная в 2011 году в XL-галерее. Ряды раскрытых книг покрывают пол, работают вентилляторы, листы шелестят; мы парим над бумажной пустыней. Далеко внизу, рядом с ботинками, непрочитанные истории, полемика, рассуждения; все суета в сравнении с монументальным присутствием зрителя. Страницы трепещут на ветру, шепчут об испаряющейся глубине. Низвергнутые в неразличимое книги не столько сами становятся образами, сколько подобно элементам архитектуры превращают повседневное пространство в метафору.

Контр-иллюзии

Каждый исторический момент выражается в особом отношении к пространству. Определяющий для современности разрыв между опытом и ожиданиями отзывается в напряжении между реальным и иллюзорным пространствами. Его легко почувствовать на больших выставках в промышленных или строящихся зданиях, характерных для последних лет. Покинутые и недостроенные помещения отделяют искусство от жизни, однако в отличие от «белого куба» обрамляют произведения не стерильной пустотой, а историзированной декорацией. В заводских цехах искусство ведет диалог с руинами модернистской цивилизации, в недостроенных билдингах — с логикой цифрового капитализма. На таких выставках обычно много видео: проекции, плазменные панели, сложный звук, мультиэкранные видеоинсталляции. Архитектура и видео, эти социальные эквиваленты лакановских реального и воображаемого, пересекаются, образуя композитные пространства. Должно быть, скоро подобные среды станут обычными и в повседневности. Наложения иллюзии и контр-иллюзии задают новый синтаксис восприятия: мы движемся и останавливаемся, фокусируем внимание и отворачиваемся, когда захотим, преодолевая типичный для прошлого века конфликт между «идти» и «смотреть».

Теперь не нужно стоять перед черным монитором, прогулка становится средством понимания. Неизбежность архитектуры — тут угол, там проем — оттеняет сияние эфемерных картинок на бетонных плитах. Проекторы становятся ярче, экраны больше, плееры лучше; затемнение перестает быть необходимостью, теперь это прежде всего художественное решение. Темнота освобождает от видимого, в том числе и от собственного образа в глазах других. Так создается пронизанная технологическими чарами атмосфера наподобие той, какая была на сеансах фантасмагорий два века назад. Фантасмагориями назывались публичные демонстрации слайдов потусторонней тематики на экранах из стекла или клубов дыма в сопровождении аудиоспецэффектов вроде воя и грохота. В отличие от кинематографа, напрямую

наследующего этим шоу, на выставках публика может свободно двигаться через темные залы. Движение проявляет различия: активизация зрителя в искусстве отражает глобальный процесс демократизации общественной жизни под влиянием коммуникационных сетей. Так и жанр фантасмагории, ставший популярным сразу после французской революции, был продолжением политического сдвига: образ вместо тела, часть вместо целого, представительская демократия вместо абсолютизма.

Застройка становится еще одним средством создания смысла; видео и архитектура замечают друг друга, пространства комментируют образы. Таус Махачева нередко задействует элементы архитектуры, чтобы создать нечто вроде сцены для просмотра, включающей зрителя в ситуацию произведения. Между нами и экраном, где идет видео «Быстрые и неистовые» (выставка «Переписывая миры», 4-я Московская биеннале) — пять метров пустоты, как будто здесь была шахта грузового лифта. Фильм рассказывает об автомобиле, обклеенном лоскутами старых шуб. До старта машина в центре внимания; за рулем автор, мужчины (дагестанские любители неофициальных гонок) рассматривают меховой кузов, поглаживают его, обсуждают диковину. И вот новая участница забега летит вместе со всеми по ночной дороге, одним своим видом внося двусмысленность в контекст мероприятия. Прикосновения к меху и яркий свет фар, конструкция и провокация — мы видим все это не просто со стороны, а поверх искусственной пропасти размером чуть больше экрана, отсутствующего пролета.

На горизонте экрана восходит образ; вокруг контр-иллюзия архитектуры. Любая ситуация, не только в искусстве, допускает описание на двух логических уровнях: через то, что принадлежит ситуации, и то, что в нее включено. Это различие составных частей и отношений между ними, действительного и представленного. Они никогда не совпадают полностью. Спектаклесфера стремится к полноте именно потому, что действительность фрагментарна; мы живем больше среди представлений, чем среди реалий. Производство смысла — это постпродакшн пространства, как, например, в «Познании человека» Алексея Булдакова (выставка «Из области практического знания» в галерее GMG). На две стены лестничной клетки, образующие угол, проецируется слайд-шоу страниц — смятых, расправленных, отсканированных, — содержащих фрагменты «Древа познания» из «Энциклопедии» Дени Дидро и Жана Д'Аламбера. Луч (Просвещения?) скользит над головами идущих по лестнице: шаги вверх и вниз, каждый кадр — новая пара страниц, новые дефекты, целые науки цветут и увядают, но чтобы это заметить, нужно остановиться.

Переходные предметы

Визуальность размывает границы, архитектура вносит контриллюзию, конфликты пространств воплощаются в предметах. Вещь предстает не как данность, экспонируемая с целью вызвать определенную реакцию, а в качестве временного источника энергии, определяющей атмосферу ситуации. Произведение как эффект; эта идея возникла почти одновременно с идеей современного (modern) искусства.

Илья Долгов

АЗОИД
2010. Инсталляция

средами. Ритмы производства и потребления растворяют вещи в волнах формобразования, модификаций и вариаций; мы привыкли наблюдать и использовать предметы в процессе становления и распада. Идентичность вещей определяется не столько их функциями, сколько сопряжением систем производства и коммуникации, для которых она лишь момент. Предмет мерцает между уникальным и серийным, он совместим с различными системами и, значит, обобщен и атмосферен. Свойства таких форм исследует инсталляция Николая Алексеева «Царство» (2010). Серии форм на полках как будто на ступенях метафизической лестницы: на найденных фото — ячейки пространственности, отражения, повороты, прогрессии, на примерах от айфонов до архитектонов. Под ними ряды геометрических тел, слепки пустот в пенопластовых упаковках для электроники. Логистические формы изоляции и безопасности как будто нисходят и возвращаются наверх, к элементарным движениям технического разума. Объемы перекликаются в пермутациях, схемы и частные случаи меняются местами; оппозиции копии и оригинала, пустого и полного, внешнего и внутреннего вовлечены в ритмический круговорот.

В негативных пространствах на изнанке системы вещей можно наблюдать превращение индустрии в природу, логистики — в экологию духа.

Эдгар По в свое время заметил, что непосредственное воздействие поэмы на читателя связано с концентрацией его внимания, и продолжается оно не более получаса: «длинных поэм не существует», даже если их тексты напечатаны. Позднее Пауль Клее указывал на темпоральную природу изображений: нужно время, чтобы точка стала линией, линия образовала поверхность. Вещь-сюжет может быть быстротечной, она живет во взгляде, подобно тому как реплика живет в разговоре. Ее эстетическое излучение исходит не из таинственного центра, а из того столкновения пространств, реальных, образных, концептуальных, которое и делает ее вещью.

Вещь — это не ответ, а вопрос.

В работе Натальи Зинцовой «Remake» (2010) старинная гладильная доска, сделанная в 1920-х годах в США, обретает новую жизнь. Художница изготовила точную копию складных ножек и закрепила их зеркально симметрично настоящим на рабочей поверхности доски. Получилась бытовая химера, перевернутая с ног на голову, дополненная до симметричной структуры, напоминающей скорее скелет или кристалл, чем домашнюю утварь.

Переизобретенная, она действует на различных уровнях: редимейд, захваченный и смещенный частичным повторением. Сущность этой вещи — процесс: ее производство и постпродакшн технологически идентичны, эти две операциональные цепочки, разделенные почти целым столетием антиподы. Метод Зинцовой рефлексирует схемы возникновения нового в современной культуре: объект социальных взаимодействий вынесен из контекста, перевернут в пространстве и гибридизирован повторением. Арифметические действия — скопировать и наклеить — производятся не над цифровой картинкой, а над участками глобальной повседневности. В результате новое возникает из осознания собственной условности, в камуфляже из ссылок на старое. Как и любой другой предмет, оно обретает значение через связь между другими, как эффект взаимопроникновения миров.

Вещь — это граница. Она состоит из локализованных и замедленных художественным усилием процессов обмена между различными

Наталья Зинцова

REMAKE
2010. Найденный объект, дерево

Машины различий

Движение зрителя становится частью произведения. Вокруг и внутри, от одной работы к другой; воплощение открытости смысла, движение принадлежит ситуации произведения, но не представлено в нем. Часто и выставки делают так, что их посещение — это скорее прогулка, чем цепочка переходов между оптимальными местами для созерцания. Зритель оказывается в роли фланера, каким его знали метрополии XIX века: праздный, но зоркий наблюдатель, блуждающий избыток смысла. Фланер участвовал в спектакле реальности мимоходом, что позволяло наблюдать ее системно, вместе с кулисами и сценой. Движение проявляет различия; сегодня художественно заряженные пространства прорастают сквозь реальные сетями различий, цепочками актов фигурации, растяжений и переносов. Видимое становится лишь участком ментальной схемы, контуром пересечения действия художника и внимания публики. Реальность как обживаемую телами конструкцию разума исследует Илья Долгов в видео из цикла «Азоиды». Взгляд на прогулке скользит по границам газонов и тротуаров, по углам и стенам, остаткам старосоветского урбанизма, испещренным следами времени. То здесь, то там торжествует жизнь: растения и насекомые осваивают плиты и обои, плинтусы и бордюры. Структуры из тел без разума поглощают конструкции разума.

Художники не стремятся строить миры, параллельные жизни; скорее они экспериментируют с общей социальной логикой пространства, действующей в повседневном. Если в доинформационном обществе главной техникой производства пространств было абстрагирование, то в наши дни это дифференциация. Пространство не мест, но потоков возникает из системы акцентов и различий, а не тождеств. Пассивное созерцание уступает скользящей вовлеченности в спектакль из отражений и пересечений различных сред. Метрика потоков основана на процедурах разделения и изоляции. Разделение — это выбор внутри пространственно-временной непрерывности (например «жизненного мира», или контекста) такого множества элементов, которое обретет внутреннюю связность в момент своей манифестации; так возникает новая сцена, где представленным будет все ей принадлежащее. Изоляция — это проведение контура пустоты, отрезающего данное множество от его окрестностей. Отсутствие отношений становится формой отношения к остальному миру, возникает возможность нового потока.

То, что нам видится как настоящее, это экран, под его поверхностью пульсируют потоки ритмов: повседневность. Ее ядро под слоями проекций желаний и страхов — это пустота, чистое повторение. Оно разворачивается в циклических и линейных сериях действий, предметов, состояний: в природных данностях и алгоритмах рациональности. На поверхности в интерференции ритмов образуются паттерны практик, связей между частями мира, например, между ритмами труда и досуга и сменой дня и ночи. Потоки производства и потребления, приливы и отливы формообразования захватывают повседневное полностью, размывая оппозицию разумного и иррационального: видеть — значит конструировать. Искусство обращается к тем областям повседневного, где различим пульс пустоты, к незанятым жизнью пространствам, где можно изучать незамеченное и неразличенное системами коммуникаций. Повседневность важна им не столько как арена борьбы медийных фантомов, сколько в качестве набора общих условий взаимодействия. Не транслировать спектакль, а исследовать предпосылки коммуницируемости образов, то есть интерсубъективность, условия возможности понимать намерения другого.

В точках перехода между потоками проявляется качество, унаследованное произведением искусства от архаического феномена священного места. Речь о понятии ауры, состоящей, по известному определению Вальтера Беньямина, в «уникальном ощущении дали, как бы близко ни находился предмет». Важно помнить, что аура — это не сущность, а ситуация; она бывает и у обычных предметов, надо только всматриваться в них «до тех пор, пока сам момент, час наблюдения не станет частью облика вещи». Кажется, вещь обладает собственным вот-бытием, «почти способна поднять глаза»; аура — это момент перед всегда уже пропущенной встречей взглядов. Пропущенная встреча оставляет след в событии мгновенного совпадения единичного и бесконечного, данности и недостижимого. Некоммуницируемая, но доступная явочным порядком аура важна не сама по себе, а как средство для стягивания ассоциативных сетей в мир произведения, для насыщения восприятия смыслами. Когда-то ауру использовали в ритуально-культовых целях; позднее, в Новое время, — в политических, на благо автономии индивида. Сегодня ценность ауры скорее познавательная; это усилитель смысла, средство для повышения осведеомленности о человеческой ситуации в мире.

Николай Алексеев

ЦАРСТВО
2010. Инсталляция

В наши дни законы функционального мышления, по которым был построен прошлый век, стали чем-то вроде фольклора, афоризмов житейской мудрости. Большие нарративы, от имени которых правил функционализм, рассеяны в пространствах общественных отношений микроскопическими осколками. Люди и общества адаптируются к развитию коммуникационных систем; функция все чаще поворачивает, чтобы следовать за формой. Баланс ценнее, чем прогресс, и, значит, сущности — это следствия явлений, а не наоборот.

Любое действие подразумевает множество интерпретаций, как будто оно разворачивается в различных местах одновременно. Характерная для прошлого века раздвоенность исторического сознания не то чтобы исчезла, но распылилась на осцилляции в процессах означивания, в недосказанном. Искусство становится похоже на путешествие в пространстве семиотических потоков, где мнимое и возможное репрезентированы на тех же правах, что и реальное. Действие такого искусства — это новое знание о формах распределения видимости и присутствия в мире.

КАЗУСЫ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ

Елена Петровская

МЕРКУРИЙ ИЛИ ДЕКОНСТРУКЦИЯ?

Не думаю, что Жака Деррида удивил бы интерес представителей самых разных сфер и дисциплин к изобретенной им процедуре анализа текстов. Еще при жизни философа деконструкция стала применяться в таких областях, как политика, право, литературная теория и критика, искусство и архитектура. Деррида различал деконструкцию осознанную и непроизвольную: помимо сознательно применяемых приемов чтения текстов деконструкция мыслилась как то, что осуществляется на практике спонтанно. Так, во время посещения Москвы в январе 1990 года воодушевленный переменами, происходившими в нашем обществе, Деррида сравнил деконструкцию с перестройкой. Правда, впоследствии он взял свои слова назад — возможно потому, что события развивались стремительным и непредсказуемым образом...

Не удивило бы Деррида и превратное толкование его философской работы. Подозрительное отношение к метафизике («живому настоящему/присутствию») и нежелание Деррида определять деконструкцию как метод и даже разновидность критики повлекли за собой обвинения в нигилизме и расшатывании основ, тогда как сама философская установка — выявление скрытых («вытесненных») предпосылок различных систем, метафизических в первую очередь, — в силу сложности ее практического применения была тут же воспринята метафорически или же механистически. Сложность деконструкции состояла в том, что поиск «дополнения» (того, что «подлежит» целостному смыслу, что делает возможным смыслопорождение как таковое) требовал всякий раз изобретения уникального аналитического языка, ориентированного на особенности самого деконструируемого текста.

Итак, еще раз для большей наглядности: задача деконструкции как внутритекстовой работы состоит в восстановлении тех вытесненных звеньев, о которых система забывает, функционируя так, как если бы их никогда не существовало. Они, эти скрытые звенья, зачастую гетерогенны в отношении самой системы. Эта работа приводит к отмене иерархического строя привычных оппозиционных пар (душа/тело, форма/материя, человек/животное, мужское/женское и т.д.) и созданию такой «неразрешимости» (термин Гёделя), которая посредством общего сдвига системы парадоксально разрешает оппозицию. Приоритетную роль в этой схеме играет письмо, понимаемое как изначальная игра означающих, или различий. Деконструкция — это критическое исследование режимов производства истины, в каких бы областях она ни утверждалась. Для тех, кто считает деконструкцию безнравственной[1], спешу сообщить, что, отталкиваясь от идей Э. Левинаса, Деррида фор-

РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

мулирует этику абсолютного гостеприимства, своеобразный моральный закон, стоящий над конкретными законами, одновременно ими искажаемый и исполняемый.

Лучший способ научиться деконструкции — это проделать аналогичную работу на конкретном материале. Могу с печалью констатировать, что в нашем регионе последователей Деррида не наблюдается. Конечно, можно назвать тех, чья работа является деконструктивной по духу, но школы деконструкции здесь так и не сложилось (в отличие, скажем, от американских интерпретаторов и переводчиков философа). Беглый обзор литературы, посвященной деконструкции, показывает, что в случае положительного отношения она понимается как демонстрация «неосмысленности» всякого осмысленного текста или же как некая разборка-сборка частей изначально целостной конструкции[2]. В случае отрицательного отношения деконструкция становится не больше не меньше как выражением «кризиса духовных основ современного общества»[3]. Очевидно, что в обоих случаях мы имеем дело с чем-то посторонним деконструкции.

Но встречаются такие употребления термина, которые, наверное, вызвали бы реакцию у самого Жака Деррида. Интересно, что возникают они на пересечении искусства и политики. Так, Александр Дугин публикует эссе с интригующим названием «Деконструкция Владислава Суркова»[4]. Дугин берется за чтение двух текстов Суркова, причем искусствоведческих: одного, посвященного Хуану Миро, и второго — Николаю Полисскому. Понятно, что оба эти текста не остались незамеченными. Меня интересует следующий вопрос: насколько Дугин верен своему намерению, а именно в чем состоит обещанная деконструкция Суркова? Примененный способ анализа я определила бы как вчитывание — на основе предварительного знания политического темперамента Суркова в его сочинения вчитывается сначала «уклонизм», а позже то, что Дугин более вычурно именует меркуриальным началом. Речь идет всего лишь о неспособности занять определенную позицию, из чего, правда, делаются «экзистенциальные» и «метафизические» выводы. Вчитанная в тексты Суркова амбивалентность оказывается не просто отражением специфики «нашего социально-политического развития», что уже немало, но и — счастливое совпадение! — квинтэссенцией идеологии самого Александра Дугина, определяемой как «археомодерн». Ни архаика, ни модерн — так, что-то среднее, неопределенное, безвольное, короче говоря — «меркуриальное»...

Но при чем здесь деконструкция? Полагаю, Александр Дугин перепутал термин: деконструкция обернулась... апологией. Смелая заявка себя не оправдала, и вопрос о деконструкции Владислава Суркова остается до сих пор открытым. (Между тем можно было бы задаться вопросом о том, что воплощает эта фигура — метафизику власти или же текст.)

В заключение приведу одну цитату: «Метод деконструкции заключается в новом подходе к моделированию одежды, который представляет собой свободное манипулирование формой и посадкой изделия на фигуре, отказ от норм “хорошего вкуса”»[5]. Почему-то заметки о деконструкции в дизайне и проектировании одежды конца 1990-х годов выглядят менее фантастично, чем иные «профессиональные» экспликации этого типа работы с обширным корпусом текстов культуры.

[1] См., напр.: *Тарасов А.Н.* Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма // Философия и общество. 2009. Вып. 1 (53) (http://www.socionauki.ru/journal/articles/130319/).

[2] См., напр.: *Бартов А.* Философия современного искусства — создание гиперреальности и деконструкция культуры // Нева. 2004. № 11 (http://magazines.russ.ru/neva/2004/11/bart12.html).

[3] *Тарасов А.Н.* Указ. соч.

[4] http://rossia3.ru/politics/russia/surkov_dekonstr

[5] http://www.po6iv.ru/art/Metod_dekonstrukzii

ФЕНОМЕН ПОЗДЕЕВА

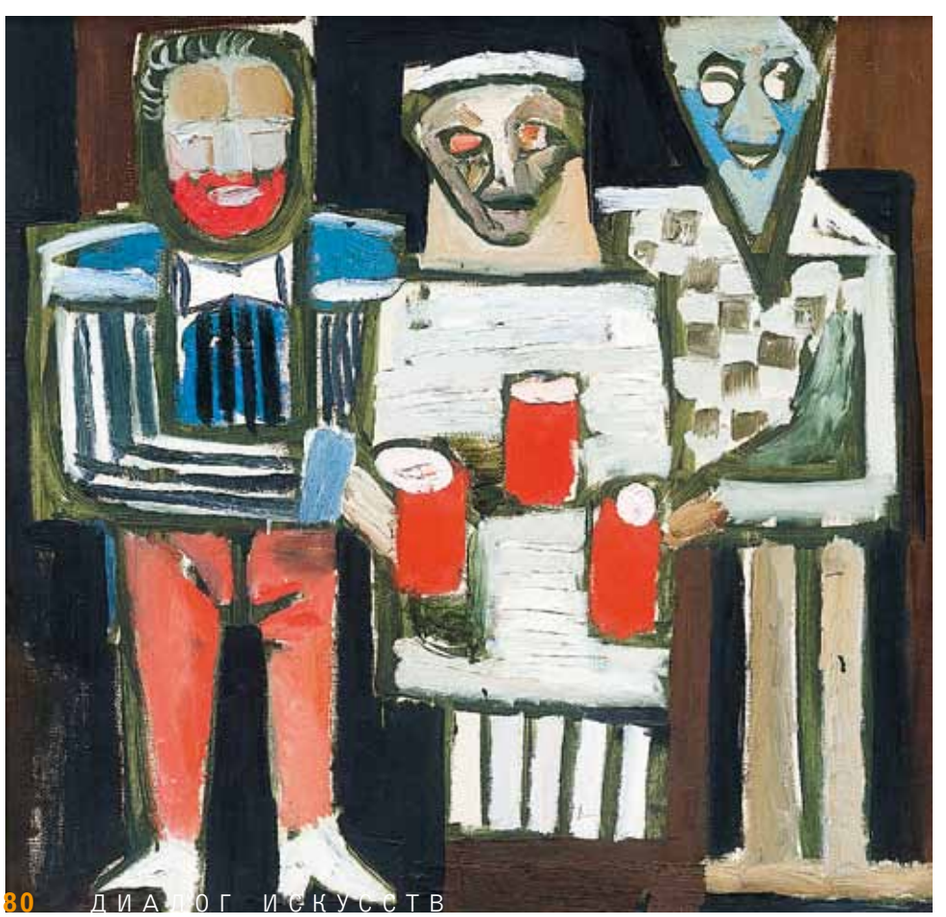
Владимир Назанский

Андрей Поздеев

ГОЛГОФА
1989. Холст, масло

ПЬЮТ ПИВО
1979. Холст, масло

В петербургском музее современного искусства Эрарта прошла выставка живописи и графики Андрея Поздеева (1926 – 1998). Андрей Поздеев – один из крупнейших российских художников второй половины XX века, известный профессиональному сообществу всей России, и особенно Сибири, его родины. В Красноярске он стал легендой, одним из героев современной культурной истории города. Сейчас любой красноярец сразу назовет имена двух художников, связанных с городом, – Василия Сурикова и Андрея Поздеева. После смерти художника горожане на общественных началах собрали деньги и установили памятник Поздееву, что довольно удивительно в нашу эпоху казенного «бронзового века». Автор – скульптор Ю. Злотя – был мало знаком с Поздеевым и пошел по пути передачи не внутренней сути, а внешнего подобия. В результате получился чудаковатый бронзовый персонаж, чуть выше человеческого роста, с этюдником на плече, под зонтом, он словно остановился у пешеходного перехода. Памятник обозначает художника, не создавая вокруг себя зоны отчуждения и раздражения, как это обычно бывает с городской «монументалкой». Но памятник прижился и, судя по сверкающему натертому носу, оброс какими-то магическими функциями. Считается, например, что каждый начинающий рисовать или уже идущий на экзамен в художественный институт, должен наудачу потихоньку прикоснуться к Поздееву. А тот не возражает, хотя мог бы «отоварить» по полной бронзовым древком зонта. В Красноярске еще немало людей помнят Поздеева живого – человека доброго, хоть и резкого подчас в вопросах творчества, незаурядного, носящего в себе ощущение редкого счастья. Поэтому и молодые люди относятся к памятнику как к доброй примете. (А при школе № 69 художником В. Вагановым создан музей Поздеева, «Музей доброго человека».) Впрочем, тех, кто понимает и любит собственно живопись Поздеева, не так уж много.



Феномен Андрея Поздеева не имеет рационального объяснения. Талантливые люди рождаются повсюду, но совершенно непонятно, каким образом он, вопреки обстоятельствам, состоялся как значительный художник. Что способствовало – живописность природы, гены, метемпсихоз, стечение обстоятельств? Попробуем разобраться. Он родился в 1926 году в поселке Нижний Ингаш в семье начальника почты. Может быть, правильнее сказать, в семье сибирских старожилов, чьи предки пришли сюда вместе с казаками и поморами. Затем жил в старом сибирском городе Енисейске, бывшей столице края. Его окружала старинная купеческая архитектура с деревянная резьбой, выразительная природа и еще неотформатированные складывающейся системой люди. Сибиряки – кочевники по натуре, часто меняющие место жительства. Часть его юности прошла в Минусинске, на юге Сибири, где сошлись воедино Енисей, горы, степь, тайга. Минусинская котловина усеяна следами древних культур. Этот дикий сибирский Прованс – не только самое солнечное место за Уралом, но и на редкость пластически выразительное, с устойчивым светом и определенностью линий и форм. К изобразительному искусству людей

здесь тянуло с эпохи неолита, а во времена юности Поздеева здесь была милая и безнадежная среда полусамодеятельных художников. Способствующий ли это фактор? Разве что отчасти. Андрей рисовал с детства (в 9 лет был победителем краевого конкурса рисунка), причем с годами все лучше и осмысленней, и так продолжалось шестьдесят лет вопреки зигзагам судьбы, болезням, среде, обстоятельствам. Особенно непростыми были отрочество и юность. Несколько раз, еще мальчиком, убегал из дому. Уже тогда хотелось иной судьбы. Во время войны подростком попал на завод в Красноярске. Однажды убежал с работы за город на этюды. Был судим как дезертир трудового фронта. В тюрьме как в модели тогдашнего общества было место и для художника. Там, в отличие от завода, ему давали рисовать. Парадоксально, но первые масляные краски и кисти ему купил начальник тюрьмы, захотевший иметь «картину маслом» — портрет жены. По достижении совершеннолетия был освобожден и пошел добровольцем в армию, попал на Дальний Восток. Участвовал в войне с Японией осенью 1945 года и был награжден медалью. В армии тоже давали рисовать. На Кунашире, сыром и ветреном, в 1946-м впервые заболел туберкулезом. Был комиссован. Так через три года домой вернулся не бывший зек, а молодой, практически неизлечимо больной ветеран. Спас сухой здоровый сибирский климат. Выздоровев, поучаствовав в выставке минусинских художников в 1948 году, Поздеев перебирается в Красноярск, занимается в художественной студии Андрея Лекаренко, ученика Владимира Фаворского, выпускника ВХУТЕМАСа, работает, учится в вечерней школе. Лекаренко хоть и критикует его за «домашний импрессионизм» (в Москве или Питере одной только критикой не обошлось бы), но учит ремеслу, способствует профессиональному развитию. В поисках специального образования Поздеев едет в Ленинград и поступает в художественное училище. Учится, ходит по музеям, общается. Он всего лишь на несколько лет старше арефьевцев. Возможно, он стал бы одним из героев ленинградского андеграунда. Но перемена климата снова провоцирует туберкулез, врачи рекомендуют вернуться на родину. В Красноярске его ждет работа копиистом в Худфонде, учеба в вечерней школе. Формы жизни постепенно определяются. Художник женится на своей учительнице литературы из вечерней школы, еще более молодой, чем он. Изучает искусство, копируя классику в Худфонде, в творческих работах ищет собственный стиль.

Уже ранние работы Поздеева отличаются выразительностью линии и активностью цвета. Он пишет каждую свободную минуту, но его угнетает поденщина Худфонда. Тесть, редактор газеты, делает неожиданное предложение — бросить все, что отвлекает от творчества, включая работу: «одного художника прокормим», и заниматься только искусством. Живя постоянно в Красноярске, Поздеев приезжает время от времени в Ленинград и Москву, в музеи, на выставки, он знает местоположение каждой работы в экспозициях искусства XX века в Эрмитаже и ГМИИ, любит Р. Гуттузо, а позднее П. Клее, А. Матисса и Х. Миро. Он не изолирован от визуальной культуры XX века, но живет в 4 тысячах километров от столиц, развивается самостоятельно, во многом параллельно нонконформистскому искусству, но не по характерным сценариям этой субкультуры и вне его событийного поля. Безупречность происхождения, ветеранство, очевидная талантливость и обаяние позволили ему в Сибири, где не было избыточного числа живописцев, жить какое-то время без конфликтов с системой, несмотря на постоянную критику «за отход от реализма», вступить в Союз художников, получить мастерскую и даже стать гордостью, еще не раскололовшегося на правых и левых регионального художественного сообщества. В Сибири соотношение природного и социального чаще

ЦВЕТЫ И ЛЮДИ
1981. Холст, масло

ЕВА И ЗМЕЙ
1996-1997. Холст, масло

АВТОПОРТРЕТ
1980. Холст, масло

складывается в пользу природного, художник живет скорее в пространстве, чем в социуме. Поздеева интересует природа, город как пластическая среда, человек как существо, а не как продукт социальных отношений. Несмотря на начитанность (жена-филолог ежедневно читала ему вслух классику XX века), Поздеев отличался естественным, натурфилософским саморазвивающимся мышлением. Он был уверен, что дело художника — писать картины и осмыслять мир, так же как дело крестьянина возделывать землю. И он работал, и его кисть с каждым годом становилась все свободней. Уже в 1960-е он пишет широко, энергично, фактурно, предельно упрощая рисунок, подчас геометризируя форму, стремясь к максимальной выразительности и остроте. Но чем раскованней и свободней его манера, тем неизбежней перспектива конфликта с системой. В то же время мастерская Поздеева становится одним из неформальных центров художественной жизни, здесь бывают молодые художники, актеры, режиссеры, поэты, музыканты. Они читают рассказы и пьесы, обсуждают будущие спектакли. Поздеев даже был вовлечен в качестве театрального художника в одну из постановок молодого тогда Камы Гинкаса. В мастерской Поздеева Александр Панкратов-Черный читал свои стихи, а Евгений Попов свои первые рассказы. Когда в 1974 году, после изгнания Солженицына из страны и «бульдозерной» выставки в Москве, в Красноярске разразился скандал вокруг второй персональной выставки Поздеева, в городе уже сложился устойчивый культурный круг, который сумел в бурных баталиях обсуждений отстоять художника. Шлейф погромной критики в официальной прессе сопровождал и последующую выставку Поздеева в Новосибирске. Нищий, больной, бравший художественные материалы в долг художник обнаруживал завидную стойкость и редкую работоспособность. Он и не думал менять свою экспрессивную пастозную манеру письма. Его перестали брать на всесоюзные и зарубежные выставки, но имя мастера было уже достаточно известно среди художников и искусствоведов. Ему старались помочь. Вопреки кампании официальной критики его работы покупает Новосибирская картинная галерея. Известный эстонский художник Олев Субби устраивает ему персональную выставку в Таллине. Несмотря на крайнюю скудость средств, Поздеев бывает в Москве и Ленинграде, приезжает на выставку «Москва — Париж». Продолжается его творческая эволюция. Он много читает, изучает теорию и историю искусства, все, что есть о цвете, композиции, ритме, плоскости. В круг его чтения входят Библия и апокрифы. Будучи уже художником весьма зрелого возраста, он меняет стиль и начинает создавать монументальные плоскостные композиции с невероятным качеством цвета, гравитацией цветовых плоскостей, композиции, посвященные фундаментальным темам бытия человека, его онтологического статуса. Название отдельных работ – «Голгофа», «Моление о чаше», «Тайная вечеря», цикл «Жизнь человека». К сожалению, из-за формата и опасений за сохранность представить «большемеры» на этой выставке в Эрарте оказалось нереально.

Последний, самый мощный вал критики обрушился на Поздеева в 1986 году на фоне зональной выставки «Сибирь социалистическая» и словно противостоящей ей персональной выставки художника. Неожиданной оказалась протестная реакция многих сибирских музеев — они начали приобретать работы художника. К 1988 году Поздеев рассчитался со всеми накопленными за предыдущую жизнь долгами. Его «открывает» искусствовед А. Кантор, заявляя о нем, как о художнике номер один в России, с ним начинает работать московская галерея «Сити», специально основанная для его работ востоковедом Николаем Ткаченко. В 1990-е годы выставки Андрея Поздеева проходят в ЦДХ в Москве (1993), Государственном Русском музее (1996), Третьяковской галерее (1999), чуть позже в Московском музее современного искусства (ММСИ), издаются книги и каталоги, выходит в эфир несколько телепередач. Даже Академия художеств успевает наградить его перед смертью дипломом и серебряной медалью.

Поздеев работал до последнего дня и умер в своей мастерской 12 июля 1998 года. В мастерской были припасены несколько десятков грунтованных холстов и много красок. Согласно завещанию в гроб положили чистый лист бумаги.

Еще несколько лет назад работы Андрея Поздеева присутствовали и были заметны в экспозиции Государственной Третьяковской галереи и Московского музея современного искусства. Сейчас возможность увидеть работы художника представляется довольно редко.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ
ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС

Министерство культуры Российской Федерации
Государственная Третьяковская галерея

«Она жила в волшебном мире сказки»

Е.Д. Поленова

К 160-летию со дня рождения

16 декабря 2011 – 26 февраля 2012

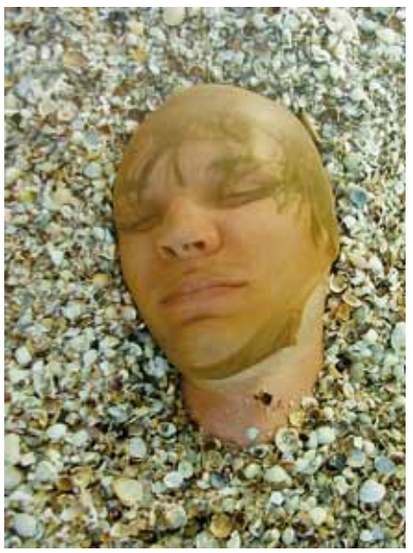
Инженерный корпус. Лаврушинский, 12

Проект осуществлен при поддержке
ОАО «СУРГУТНЕФТЕГАЗ»

Информационный партнер

Информационная поддержка

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЕ **ХУЛИГАНСТВО**



На вопросы ДИ отвечает
Олег Елисеев,
художник, музыкант, участник группы «ЕлиКука»

ЕлиКука

КАРТОШКА
2011. Серия фотографий

ТЯЖЕЛАЯ, ОПАСНАЯ И ГРЯЗНАЯ РАБОТА
2011. Объект

ДИ. Вы в тандеме с Евгением Куковером занимаетесь междисциплинарной практикой — делаете выставки как художественная группа «ЕлиКука» и даете в клубах концерты как музыкальная группа I.H.N.A.B.T.B. нередко совмещая эти практики в наиболее очевидной форме музыкального перформанса. Однако по образованию вы оба…

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. …учились в Московском авиационном институте, где и познакомились в 2002 году. Женя увлекался музыкой и чуть-чуть рисовал: в родном городе Кирово-Чепецке он до института занимался в художественной школе. Но представление о современном искусстве на тот момент у нас было размытое. Знали несколько медийных персонажей типа Кулика — на уровне «показали по телевизору», ходили на различные мероприятия культурного толка, в основном концерты. И на одном из них познакомились с Максимом Рогановым. Он позиционировал себя то поэтом, то художником, вращался в художественных и околохудожественных кругах и лично был знаком с отдельными их персонажами. С ним мы и создали треш-панк-группу «Наливка-запеканка». Потом образовали музыкальный коллектив I.H.N.A.B.T.B., к настоящему времени уже выпустивший три музыкальных альбома, без чьей бы то ни было поддержки. Мы позиционируем себя как независимых музыкантов, которые все делают сами. Первый наш опыт междисциплинарной деятельности – совместный с Жорой Литичевским музыкальный перформанс «Мадам Коробочка». А первая персональная художественная выставка «Pussycats» у нас прошла в галерее «С'АРТ», где в составе «Наливки-запеканки» мы делали живописные работы в нравившейся нам трешевой панк-эстетике — на грунтованных картонках рисовали умилительных кошечек с любительских фотографий. Рисовали все вместе. Один начинал, другой продолжал. Потом сделали еще ряд каких-то выставок и музыкальных перформансов в составе группы «Zианида».

ДИ. Женя ходил в художественную школу, а у вас кроме уроков рисования в общеобразовательной школе какой-то опыт в этой области был?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Конечно. Я рисовал на последних страницах дневника и тетрадей. Собственно, я и сейчас недалеко от этого ушел.

ДИ. Значит, вы в большей мере ощущаете себя музыкантом?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Как раз художником. Даже в музыкальной группе. Но и к I.H.N.A.B.T.B. нельзя однозначно относиться. Это не только музыкальный коллектив, потому что во время концертов мы проводим музыкальные перформансы. И у нас нет разделения обязанностей, нет лидера — анархическая ситуация. Как, кстати, и в художественной группе. Но время от времени появляются какие-то инициативы. В музыкальном коллективе, на мой взгляд, более активную роль играет Женя, что закономерно, поскольку он музыкант и сам придумывает композиции. Я не играю ни на каких инструментах. Пою, хотя назвать это пением сложно. Скорее мелодекламация. Короче, кричу под музыку разные тексты, провоцирую зрителя: вбегаю в зал, прыгаю на плечи или вырываю стул из-под сидящего, то есть веду себя довольно нахально, хулиганю. Но стараюсь особого вреда публике не причинять. Просто изобретаю разные интересные ходы, нарушающие формат и законы традиционных концертов, когда музыканты на сцене и слушатели в зале разделены рампой. Есть такое тоталитарное

ФУТБОЛКА
2011. Объект

УГАДАЙ
2010. Комикс-инсталляция

качество музыки — она идет потоком сверху вниз, подчиняя. А я бы хотел эту границу стереть, чтобы какой-то творческий импульс исходил и от публики. Чтобы происходило взаимодействие.

ДИ. И оно происходит?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Время от времени. На первых порах у зрителей в основном был шок. Они не знали, как себя вести. И потому, что их поставили в другие условия, и потому, что, когда мы начинали, все это имело любительский и непрофессиональный характер. Участники группы играли примерно на одном очень низком уровне. Мы брали драйвом. Делали все что хотели. И зрителей это шокировало, но они не уходили и агрессией не отвечали. Хотя многие удивлялись, как это возможно? Кто их пригласил?

ДИ. Действительно, кто? Кого ваши поклонники должны благодарить за счастье видеть и слышать вас?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Когда мы только познакомились с Женей и у нас образовался круг друзей по интересам, мы поехали в Крым этакой хипической командой уличных артистов. Не умея толком играть, стуча на бутылках и мусорных баках, мы делали импровизационные музыкальные перформансы, которые концертами назвать было нельзя. В Крыму в тот момент отдыхал Силвер Веган, продюсировавший фестиваль независимых групп «Авам». Он нас увидел, ему понравилось. Так мы в эту музыкальную тусовку вклинились. По мере того как мы развивались, и музыкально тоже, импровизации становилось все меньше. Сейчас это только отдельные места. Да и люди на концертах постепенно раскрепощаются.

ДИ. Таким образом, вы двигаетесь к тому, против чего изначально выступали — традиционный срежиссированный концерт, где в нужном месте «включаются» фрагменты перформанса и зрительского соучастия.

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Мне так не кажется. Просто в самом начале у нас было больше перформанса без серьезной музыкальной основы. Но так как в нашей группе помимо художников есть еще и музыканты, сейчас просто все уравновесилось.

ДИ. А когда вы все это затевали, чего вам хотелось?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Угара. Женя — меломан. Он любит музыку и хочет ее делать. И такая команда у нас в основном и подобралась. Но не хватало умения. И это компенсировалось угаром, безумием. Сейчас умение пришло. Сегодня мы замечаем, что появляется все больше групп, не умеющих играть и не боящихся этого. Считаю, что это хорошо. Вносит разнообразие.

ДИ. Однако не каждый дилетант становится профессионалом. Хотя дилетанты любят себя позиционировать профессионалами. На территории современного искусства это не так сложно. Ну а знаменитое утверждение Бойса, что каждый человек — художник, внушает уверенность.

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. По поводу Бойса. Дело не в том, что каждый человек должен строить художественную карьеру. Это скорее вопрос отношения к творчеству и к своей жизни. Не в смысле, конечно, что человек должен к себе и своей жизни относиться как к художественному произведению. Но есть разные области — современное искусство, традиционное, прикладное, массовое, народное…

ДИ. Вы сейчас, кажется, проводите границы, выстраиваете иерархию искусств. И следовательно, определяете для себя какое-то место в этой системе.

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Дело не в иерархии… Не то что нам не понравится, если нас позовут на Венецианскую биеннале. Но это для нас не главная цель. Институциональный рост — не предмет наших забот. Также для нас не является целью заработать как можно больше денег искусством. Когда мы начинали, у нас был внутренний задор, что нам никто не нужен. Мы все можем сами. И не нужны никакие институты современного искусства. Там ведь тоже попадаешь в стандартную ситуацию. Тебя включают в эту систему, рассказывают, как нужно себя вести и что делать и прочее. А мы независимы и этим горды.

ДИ. Так ли независимы? Система искусства вас приняла. И у вас это не вызывает возражения, следовательно, вам придется играть по ее правилам. Если уже не играете. Выставки-то в галереях устраиваете. Причем во вполне себе респектабельных — «Триумф», XL, «Риджина»…

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. В Москве нет альтернативы институциональному искусству. Нет андеграунда. Есть маргинальные художники, которые не хотят контактировать с институциями и живут герметичной коммуной, но таких очень мало. Можно идти по стандартному пути карьерного роста, но существует риск потери собственного независимого мышления. Вот по такому пути и ориентации на то, как это может прокатить, я уверен, мы не пойдем. Другое дело, что совсем не считаться с системой, сложившейся в артсообществе, невозможно, если ты на этой территории. Но мы все равно делаем то, что хотим, и не делаем того, чего не хочется.

ДИ. Что для вас является критерием вашей успешной деятельности?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Насколько нам самим нравится или нет, как мы осуществили какую-то нашу идею и как она продолжает работать со зрителем. Сверхидея — делать что-то такое, чего никто еще не делал.

ДИ. Проблема нового. Оно возможно?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Думаю, да. Другое дело, что преемственность все равно существует. И революции, которые совершались в искусстве, происходили в контексте традиции. Что касается сегодняшнего дня, возможно, это новое будет что-то, что не принадлежит конкретному художнику. Начало двадцатого века — интенсивный период, огромное количество художников открывали что-то новое. Нельзя сказать, что один-единственный Малевич совершил переворот. Их было много.

ДИ. Вы о коллективно рожденном новом?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Возможно. Может, коллектив породит отдельных гениев. А может, люди, не договариваясь друг с другом, соберут из разрозненных крупиц какой-то общий механизм.

ДИ. Художественная и музыкальная сферы различаются?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Если судить по музыкальной нише, в которой мы находимся, то она, на мой взгляд, более демократична и восприимчива. Музыкальная среда не такая узконаправленная, люди ко многому проще относятся и менее политизированы отчасти потому, что там не вертятся кучи денег и людей, желающих этим баблом распоряжаться. Сейчас многие ругают хипстерскую позицию. Хипстеры заимствуют визуальные образы субкультур, то есть играют разные роли – панк-рокеров, рейверов и прочих, но без содержания. Я в этом вижу и позитивные моменты. Во-первых, открытость и восприимчивость к разным течениям, культурам и субкультурам. Во-вторых, примеряя их на себя, они их тестируют. Это может однажды перерасти в какую-то иную наполненность.

ДИ. То есть художественный мир более закрыт, чем музыкальный?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Постоянно появляются новые художники, и говорить о его сильной закрытости нельзя, но есть правила внутри художественного сообщества и твое отношение к ним. Художественная среда вроде поддерживает модернистские направления, которые мало кто понимает, но сама становится несколько заскорузлой. В современной ситуации очень часто люди выбирают позицию серьезную, вернее, наигранно-серьезную. С использованием терминологии, со ссылками на имена, книги и т.д. А сами работы не то чтобы слабые, но очень однотипные. И из-за того, что происходит перепроизводство такого рода искусства и художников, делающих его и «правильно» строящих художественную стратегию, становится скучновато.

ДИ. Ну не случайно же сегодня за молодыми художниками закрепилось определение «новые серьезные» или «новые скучные». А вы, как понимаю, «новые несерьезные».

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. В восьмидесятые годы «мухоморы» иронизировали по поводу концептуалистов, снимали пафос, пересматривали отношение к искусству как к чему-то очень серьезному, элитарному и недосягаемо возвышенному. Да, они тоже были маргинальны и элитарны, потому что многие люди не понимали их, но они «размачивали» внутреннюю ситуацию. И сейчас, мне кажется, нужен более живой подход к искусству, без зауми, более просто и четко артикулированный, ведь нет необходимости в огромном массиве бессмысленных текстов. Я не против, когда это сделано талантливо и интересно, но когда идет поток одного и того же, это печально. Вот мы и хулиганим, пытаясь эту ситуацию оживить.

ДИ. Вы довольны собой?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. В общем и целом я скорее доволен, чем недоволен. Но есть и то, что не получилось. Правда, это не всегда зависит от нас. Так, мы хотели, чтобы на нашей выставке «ХуевоЗаебись» в галерее «Риджина-Берлога» играла музыка хотя бы два дня в неделю. Потому что нам кажется, что галереи работают в основном на тусовщиков, которые приходят на открытие, и коллекционеров. В остальные же дни все умирает. Мы провели несколько концертов, но столкнулись с проблемой — рядом киноклуб, а мы играли живую музыку, с ударными, которые нельзя заглушить. В итоге пришлось прекратить. Выставка, которой мы остались довольны — в чебуречной на Сухаревской. Это проект Оксаны Саркисян и Вики Бегальской. Они уже сделали там несколько выставок. Был Никита Алексеев, сейчас «Миш-Маш». Мы развесили объекты, картинки, которые соединялись между собой веревками, пропущенными через роллеры, чтобы можно было двигать. В общем, такая сложная инсталляция, позволявшая зрителю выстраивать работы, как ему приятно. Мы даже нарисовали инструкцию. Все боялись вандализма, поскольку за всем этим никто особо там не следил. А нам было даже интересно, украдут что-то или нет. Украли. Но не картинки, а бутафорские морковки и детские трусы, которые были испорчены, поскольку мы их прибили к стене. А вот двигали мало, но очень многие фотографировались на фоне инсталляции. Ну и в целом живо воспринимали — место-то неожиданное. Но это, конечно, больше заслуга кураторская, нежели наша. Как-то к ним подошел милиционер, который там обедал, и высказал довольно критическую идею. «Мне нравится, — говорит, — что искусство двигается и его можно переставлять, но если бы от этого менялся еще и смысл». Правильно человек включился.

ДИ. Вы участвуете в Московской биеннале?

ОЛЕГ ЕЛИСЕЕВ. Да. В параллельной программе в проекте «Бега» в Арт-хаусе. Там мы показываем работу, очень похожую на то, что делали в чебуречной. Только в чебуречной был миниатюрный вариант, а здесь большая пространственная работа, напичканая дополнительными идеями. Еще участвуем в фестивале перформансов в Галерее на Солянке, девять дней справляем поминки по клещу: поставили стол с выпивкой и закуской, и все желающие могли помянуть клеща. Под живое музыкальное сопровождение.

Беседу вела Лия Адашевская

CENTER FOR CONTEMPORARY CULTURE

ГАРАЖ

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

МЫ ПЕРЕЕЗЖАЕМ!

Центр современной культуры «Гараж»
в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького
с 2012 года

подробности на www.garageccc.com

ЛИНИЯ ЖИЗНИ ВИТАЛИЯ ГОРЯЕВА

Юлия Кульпина

Виталий Горяев

ПОРТРЕТ Л.Н. ТОЛСТОГО
1974. Бумага, угольный карандаш

ПОРТРЕТ Н.В. ГОГОЛЯ
1966. Бумага, тушь

Легкая и звенящая, стремительная, способная очаровать и увлечь своим свободным движением, полным дыхания жизни — такова графическая и живописная манера письма Виталия Николаевича Горяева, одного из значительных мастеров русского искусства XX века.

Графические приемы художника удивляют поистине виртуозным разнообразием: то раскрывающиеся в воздушной легкости линии или острая молниеносность штриха, то обостренная выразительность деталей, тоновая игра или острота композиции… Возможно, так проявлялась неистощимая жизненная энергия этого обаятельного и щедро одаренного человека.

Его штрихи напористы и ломки, линия звучна и экспрессивна, тоновые пятна уверенны и равновесны, а вкупе они словно захватывающая оркестровка течений и событий жизни, ее волнующего водоворота. Убедительны и достоверны его работы, пронизанные зорким внутренним чувством, точностью наблюдений, вдумчивым, пытливым, бесконечно любящим взглядом, обращенным к человеку. Эти свойства наполняют графику Виталия Горяева сложным содержанием, свидетельствующим о яркой и глубокой личности художника.

Еще будучи школьником, Виталий Горяев рисовал карикатуры для читинской газеты, но он был разносторонне одарен и в юности пробовал проявить себя даже в качестве актера в оперетте и цирке, писал стихи, потом приехал в Москву, поступил в Бауманское, мечтая в дальнейшем посвятить себя строительству мостов.

Жизнь всегда сближала Горяева с талантливыми, неординарными людьми, под стать ему самому, выразителями своего времени, с теми, кто формировал историю и культуру эпохи. Так и его художественное призвание определилось почти неожиданно благодаря одной из ключевых фигур XX века — Владимиру Маяковскому. Однажды юный Горяев принес поэту свои стихи, и тот был поражен сопутствующими стихам зарисовками на полях рукописи. С безошибочным чутьем он определил заложенный в них колоссальный творческий потенциал. Маяковский настоял на том, чтобы В. Горяев поступил во ВХУТЕИН и даже добился для него персонального экзамена. Вскоре Горяев был зачислен. Так начался его долгий путь в искусстве.

Замечательно, что это происходило в пору расцвета русской графики, стремительно обретавшей себя в открывающихся технических и культурно обусловленных возможностях. Его сильный и свободный выразительный стиль в чем-то даже опередил свое время, когда авторитет сдержанного академического рисунка для многих оставался неоспоримым, а стандарты время диктовало особенно жестко. Горяев же, будучи человеком волевым, всегда решительно выстраивал свою линию в искусстве, был верен себе и никогда не поддавался лукавым обстоятельствам.

Жанры, в которых работал художник были многочисленны. Это и остро сатирический рисунок, и карикатуры в ряде советских журналов, в том числе в легендарном «Крокодиле», и газетно-журнальная графика, и политическая сатира плаката в ИЗОГИЗе и московских «Окнах ТАСС». Жанр художественно-документальной зарисовки и особый тип фронтового рисунка (в журнале «Фронтовой юмор»). Станковая графика и жанр путевых зарисовок, складывавшийся в бесчисленные серии документально точных и в то же время удивительно живых повествований о повседневной жизни людей, живущих во всех уголках света, и, конечно, жанр книжной иллюстрации, утвердившей за ним славу одного из величайших русских графиков XX века.

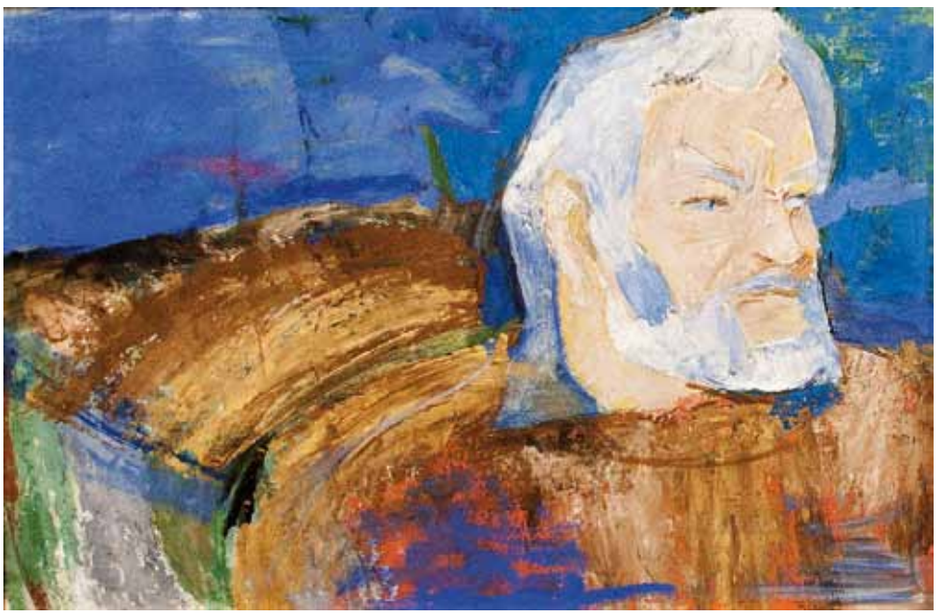
Книжной графике он посвятил себя с послевоенных лет, работая с большим числом отечественных и зарубежных произведений, таких сложных и разных, но оживающих под рукой В. Горяева, обретающих неповторимую визуальную форму и жизненную убедительность.

В творчестве Виталия Горяева есть и другая, сокровенная сторона, ставшая «скрытым сокровищем» российского и европейского искусства. Это его живопись. Она пронизана тем же глубоким чувством трепетного постижения жизни и человека. В ней есть особенная хрупкость запечатленного момента, ускользающего, но будто перенесенного на холст в полноте своей реальности. Бесценные фрагменты жизни уберегаются. Не подвласт-

РЕКВИЕМ НА СМЕРТЬ ГЕРОЯ
1967. Фанера, темпера

ные времени, не знающие утрат, они обретают себя в линии, форме и цвете.

Как и в графике, путь в живописи Виталия Горяева, был столь же долог и в той же степени самостоятелен. Тогда же, в 1929 году, когда девятнадцатилетний Виталий Горяев приехал учится в Москву, он впервые увидел работу Сезанна — небольшую картину «Утро на Марне». Впечатления были волнующими, сильными и, больше того, по признанию художника, тогда он осознал, что в современном ему искусстве происходят необратимые процессы, в которые в скором времени оказался вовлечен и он сам. А сезанновское «Утро на Марне», так и осталось для Горяева «эталоном совершенного произведения живописи». И эта верность Сезанну многое может объяснить в искусстве Виталия Горяева в целом. Кажется, что он, уловил в живописи Сезанна ту особенность, которую прежде никто из сезанновских эпигонов так явственно не осознавал и не актуализировал. Многие его последователи опирались на внешние свойства его живописи, редуцируя его художественные особенности и подчиняя их в конечном счете своим требованиям. Так, и кубисты, занятые геометрией пространства, на что вдохновил их Сезанн, все стремитель-



АВТОПОРТРЕТ
1978. Картон, темпера

ОБЛОЖКИ ЖУРНАЛА «КРОКОДИЛ»
1960-е. Бумага, тушь, акварель

нее удалялись от него в процесе оформления своего стиля. Так и русские сезаннисты, вдохновенно перепевая сезанновскую игру цвета, со временем переплавляли ее в совершенно иные формы.

Горяев же воспринял от Сезанна особое видение, основанное на соположении устойчивости и равновестности, свойственной видимой реальности со свободой художественной мысли. В пластическом отношении они выражали это видение за счет отчетливой линии, эмоциональной и содержательной, и за счет подчеркнутой организации пространства, выстроенного благодаря цветовым и тоновым соотношениям. Акцентировка на линии и пространстве становятся основными выразительными средствами сроднившими двух художников. Вероятнее всего, интуитивно Горяеву удалось открыть близкую им обоим художественную формулу, отражая глубокое и точное видение действительности посредством своих ощущений. Их интересовала реальность, само существо жизни, а в живописи они видели средство выразить свое отношение к происходящему. Через линию — певучую и виртуозную у Горяева, нервную и острую у Сезанна. Через пространство, гармонию и целостность которого они достигали разными путями. Если у Сезанна это напряженное, драматичное и беспокойное движение, то горяевские работы по большей части умиротворенны и теплы. Их пространнства насыщенны и многомерны, но у Сезанна они порой включают в себя многозначный характер каждого элемента и остраненность, у Горяева же, напротив, пространство будто овладевает зрителем, поглощает его, позволяя быть не сторонним наблюдателем, а участником происходящего . И в этом отношении их произведения остаются сугубо индивидульными, не схожими между собой. Каждый из них шел своим особенным путем, основанном на собственном постижении жизни, но их равно интересовало не преходящее, а вечное, таимое в каждом мгновении, целостность и единственость каждого события, которое они проживают и о котором повествуют.

Горяев выбирал свой путь в искусстве свободно, повинуясь лишь внутренним требованиям души. Сколь живопись Горяева была удивительно созвучна своему времени, столь же «неуместна» она была в советском пространстве, пропитанном идеологией соцреализма. Поэтому живопись для художника оставалась особым приватным жанром, с которым были знакомы лишь немногие близкие ему люди. И только в 1980 году небольшая часть живописных работ впервые была представлена на выставке художника. Сегодня же благодаря неустанным усилиям семьи Виталия Николаевича Горяева у нас появилась возможность видеть его творчество во всей полноте проявлений и заново прочувствовать размах его таланта и глубину человеческих качеств.

«Линия художника, — говорил Виталий Горяев, — это линия мысли, его сосредоточенности, предвзятости, которая соприкоснулась с живой линией».

...Малыш, только что перешедший нейтральную полосу и с восторгом уплетающий солдатскую кашу. Безымянная юная американка, увлеченно воркующая с подругой. Скучающие итальянские лодочники. Пушкин и Гоголь, идущие, по впечатлению Горяева, по разные стороны Невского проспекта («Пушкин по солнечной стороне, толкаясь среди фланирующих, а Гоголь по теневой, наблюдая со стороны») и сотни других неповторимых лиц, историй, судеб, характеров. Что между ними общего? Пространство и время, замысел и реальность сливаются в одной судьбе всегда удивляющегося, не равнодушного, любящего людей и жизнь человека, чья профессия стала его призванием и судьбой. Его герои становятся частью нашей жизни, частью наших личных переживаний, воспоминаний, накрепко запечатлеваясь в нашей памяти.

Выставка произведений Виталия Горяева откроется в Центральном доме художника в январе.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА
ПРЕЗИДИУМ СОВЕТА МИНИСТРОВ ИТАЛИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ИТАЛИИ
ПОСОЛЬСТВО ИТАЛИИ В РФ

ITALIA 2011 ИТАЛИЯ РОССИЯ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ:

EXPOPROJECT
www. expoproject.ru

КАРАВАДЖО (1571–1610)

КАРТИНЫ ИЗ СОБРАНИЙ ИТАЛИИ И ВАТИКАНА

26 НОЯБРЯ 2011 — 19 ФЕВРАЛЯ 2012

ГЛАВНОЕ ЗДАНИЕ, ВОЛХОНКА, 12. ЗАЛ № 17

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ:

РОССИЯ 24

Итоги

афиша

Комсомольская правда

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА:

The Moscow Times

ART ХРОНИКА

ИСКУССТВО

РУССКОЕ ИСКУССТВО

ДИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

ПОСТОЯННЫЙ ПАРТНЕР ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

ФОНД ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ КОНСУЛЬТАНТ ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

ФБК
АУДИТ ■ КОНСАЛТИНГ ■ ПРАВО

ЗРИМОСТЬ **СВЕТА**

Ефим Водонос

Если верить Ю. Трифонову, «отблеск истории лежит на каждом человеке», но иных людей он не только высветляет, но и жестоко опаляет. Все повороты судьбы талантливого бакинского живописца Юрия Минасовича Саркисова трагичны и одновременно по-особому счастливы: судьба безжалостно гонит его по свету, но и словно бережет для новых свершений.

По словам художника, живопись помогает ему выстоять. Как говорил Андре Мальро, «искусство есть антисудьба». Национальная почва и народная судьба поистине «дышат» в искусстве Саркисова. Драматизм личной доли претворен в стилистической плоти его живописных образов. Он живет, чтобы писать, а не наоборот.

Не ему одному довелось «отстаивать свое право на жизнь для искусства». Его первая персональная выставка состоялась в ереванском Доме работников искусств благодаря поддержке Генриха Игитяна. Ее посетил, оставив лестный для автора отзыв, Мартирос Сарьян. За десять лет до этого молодой художник показал великому мастеру несколько своих картин и, получив «благословение», с еще большим неистовством отдался работе.

Одобрение Сарьяна было ему особенно важно еще и потому, что сам он вовсе не продолжал традицию мастера, а пытался найти свой собственный путь. Искусство Саркисова не вполне укладывается в традицию армянской живописи. И об этом говорили на обсуждении персональной выставки. Упрямо ищущий своего, он в начале пути испытал немало влияний, его творческая память восприняла многое из мировой живописи разных эпох. Рассматривать его на локальном бакинском фоне хоть и соблазнительно, но не слишком плодотворно. Во-первых, очень уж пестр и разнообразен сам фон, лишенный некоего фиксирующего начала, и говорить о единой бакинской школе нельзя. Во-вторых, Саркисову чужда нарочито звонкая, дразнящая декоративность, которая заимствована айзербайджанскими живописцами у национального прикладного искусства.

В полотнах Саркисова начиная с 1970-х годов стали заметнее собственно армянские «флюиды»: терпкость колорита, шершавость фактуры, уплотненность цветопространственной среды. Он осознал глубину духовного опыта одной из древнейших культур, давшей в XX столетии плеяду блистательных живописцев: Мартироса Сарьяна, Георгия Якулова, Александра Башбеук-Меликяна, Геворга Григоряна (Джотто), Минаса Аветисяна и ряда других. Но не менее ощутимо в искусстве Саркисова и влияние западноевропейской традиции. Взаимодействие национального с европейским и породило столь удивительный феномен.

В отношении европейской и русской традиций его ориентиры менялись довольно стремительно: от увлечения живописью И. Репина, В. Серова, Б. Иогансона он легко переходит к французским импрессионистам, затем к Ван Гогу, Руо, но путеводной звездой для него всегда оставалось искусство Рембрандта. В Рембрандте его особенно привлекает материализованная в самой плоти живописи напряженность духовных исканий и душевного состояния мастера.

В 1973 году на его второй ереванской выставке скульптор Ерванд Кочар назвал художника армянским Сутиным. Ассоциация отнюдь не произвольная! Казалось бы, Саркисов решительно поворачивает влево. Но это был поворот только до известного предела: «Получаю большое удовольствие и пользу, когда мои работы смотрят люди, обладающие изысканным вкусом, для которых в живописи главное только живопись. Сейчас я работаю, постепенно раскрепощаясь от всего лишнего. И чем дальше иду,

Юрий Саркисов

ГРУШИ И ГРАНАТЫ
1993. Картон, масло

► **СТАРЫЙ ТАНЕЦ**
1986. Холст, масло

тем сильнее испытываю наслаждение от свободы. Некоторые работы граничат с абстракцией. Критерий для меня — это создание драгоценной поверхности холста или картона».

1975–1990-е годы для Саркисова — время непрерывного творческого подъема, постепенного осознания своего особого места в современном художественном процессе. Он искал стиль собственный, позволяющий с наибольшей убедительностью и полнотой выразить именно свои чувствования и переживания. «Всегда считал, что главное для художника — создать свое личное, выстраданное и исполнить качественно». Живописец не боится упреков в старомодности: «Для меня нет ни старого, ни нового. Есть настоящее, которое останется…»

Юрий Саркисов обмолвился, что подошел к черте, за которой начинается абстрактная живопись, но так и не переступил ее. Полного освобождения от предметности он, видимо, не хотел, как не хотел и чрезмерной зависимости от нее. Из его полотен постепенно уходят краски природы, возрастает эмоционально-экспрессивная роль цвета, подспудная его метафоричность. Не утрачивая окончательно фигуративности, становится все обобщеннее и образно активнее пластика, цельнее свободная композиция, возрастает организующая роль ритма, фон, теряя нейтральность, становится эмоционально заряженной средой. Своей стилистической эволюцией Саркисов будто следует завету Хуана Гриса: «Стремиться надо к хорошей живописи, которая условна и точна, в противоположность плохой живописи, безусловной, но не точной».

От живописно-поэтических обобщений видимого Саркисов охотно уходит к тому, что именуют зрением души, одаренностью воображения. Он не подчиняется законам бытовой достоверности: мухи или оводы величиной с воронов, нагая красавица в сутолоке базара — это прихотливая логика видений, а не здравого смысла. Это живописная реализация метафор, визуальная фиксация вольных образных ассоциаций, рожденных фантазией художника, цветопластические эквиваленты его душевных состояний.

В картинах подобного рода выработалась и своя «иконография»: повторяющиеся, кочующие из картины в картину персонажи — скорбные мадонны, седовласые патриархи на осликах, не слишком стыдливые любовники, обнаженные купальщицы, заклинатели змей, цирковые жонглеры, клоуны, фокусники, акробаты и звери-артисты.

Чтобы выразить свое ощущение бытия, художнику приходится и опираться на приметы обыденной жизни и отрываться от бытовой конкретики. Творимая им реальность — не только объект изображения, но и выражение внутренних переживаний: мир, действительно существующий и одновременно рожденный игрой воображения, сплав наблюдений художника и полета его фантазии. Эти реально-ирреальные картины не поддаются однозначному толкованию. Полотнам Саркисова присуща не столько смысловая, сколько эмоциональная многомерность.

Многократное варьирование близких сюжетов, множество композиционных решений одного мотива не становится у него самоперепевом. Оно говорит о том, как методично и упорно взыскательный мастер добивался полноты воплощения сокровенных своих чувство-

ОБНАЖЕННАЯ
1970. Картон, масло

ТЕЛЕГА
1982. Картон, масло

ваний, того, что Данте называл «соком замысла». Саркисов не сразу осознал определяющую роль композиции в обретении образного целого картины. В его спонтанной и напористой живописи случалась рассогласованность пластики и цвета, ритмическая неуравновешенность работ. Он беспощадно уничтожал или переписывал их, добиваясь образной завершенности, живописного качества.

В работах последних лет заметно нарастание не только цветовой, но и пластической экспрессии. В них нет деления на предметы и фон, а есть единая, вибрирующая и светоносная цветовая среда, накрепко спаянное цветопластическое целое.

С годами в творчестве Юрия Саркисова заметно возрастает трагизм ощущения жизни. Характерен настойчиво повторяющийся мотив «Распятий», показательна скрытая притчевость цирковых композиций, будоражащих и завораживающих одновременно, говорящих не только о неизбывности бытия, но и о его призрачности или мнимости. Но пессимизм Саркисова не беспросветен: «зримость света» несут даже трагичнейшие его полотна. Не случайно академик М.В. Алпатов писал: «Природа всегда составляет содержание его искусства. Его живопись светла, как ясное солнце или море, окруженное голубым туманом. Она заставляет нас ощутить чувство простора и свободы. Сам художник словно удивлен южной природой, красотой изображаемого пейзажа. Саркисов как творец может превращать жизнь в вечный праздник и таким способом доставлять нам радость. Все эти качества его искусства, его жизни не подвластны разрушительному действию времени».

Мнение выдающегося русского искусствоведа, знакомого, вероятно, лишь с немногими произведениями художника, явно грешит односторонностью. Но подмечено существенное: человеческая стойкость, глубинный оптимизм. Они в мощной эмоционально-образной заряженности цветовой материи, в скованной напряженности пластики, скрытом ее динамизме, в уплотненности живописной фактуры, которая вибрирует, «дышит», излучает свет.

Такой раскованности цветопластического мышления художник достиг не сразу. Всегда озабоченный качеством своей живописи, он постепенно приходил к все более сложной красочной оркестровке, добиваясь согласованного звучания множества тонов. Долгое и нелегкое становление художника компенсировалось упорным его восхождением, закономерным последовательным подъемом.

Строгий профессионализм Саркисова, долгие годы самоуглубления и непрерывной работы обеспечили ровный и достаточно высокий уровень множества его произведений. Огромный массив лучших вещей художника перекочевал в начале 1992 года в США. Можно было только гадать, как сложится в новом отечестве его судьба, как немолодой уже мастер сумеет адаптироваться к новой среде. А складывалась она трудно: утраты близких, изолированность языковая и лишение привычной бакинцу художественной среды, переход на работу в масляной пастели из-за стесненных жилищных условий.

Кстати, и в этой живописно-графической технике его достижения и неуклонный стремительный рост несомненны, как и в собственно живописных работах, выполненных уже в США. Не избалованный быстрым успехом Саркисов в испытаниях, которые посылала ему судьба, сохранил веру в правильность своего пути: «Но я верю и знаю, что время будет работать на меня». Действительно, позднее признание, как правило, бывает более прочным. Уже в 1970–1980-е годы его произведения попали в коллекции художественных музеев Еревана, Москвы, Саратова, Ульяновска. Множество этюдов и картин стало собственностью частных коллекционеров Азербайджана, Армении, России, Украины, Израиля, ФРГ, США и других стран. Большой пласт (сотни прекрасных работ) волею судеб оказался в Таллине. Думается, что это лишь начало освоения богатейшего художественного мира, который с таким неистовством и упорством создавал живописец.

первая публикация

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

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

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

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

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

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

- ММСИ (публикация архива художника Ю. Соболева);

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

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

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

Информационные партнёры:

РАДИО РОССИИ

КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM

АРТХРОНИКА

МУЗЕЙ
РОССИЙСКИЙ ПАРТНЕР ЖУРНАЛА museum

МУЗЕИ РОССИИ
www.museum.ru

РУССКОЕ ИСКУССТВО

справочник руководителя
Учреждения Культуры

параллель 60

Руководитель программы –
Ирина Остаркова.
Телефон: +7 495 637 3833,
e-mail: 1p.museum@fondpotanin.ru,
сайт: 1p.fondpotanin.ru

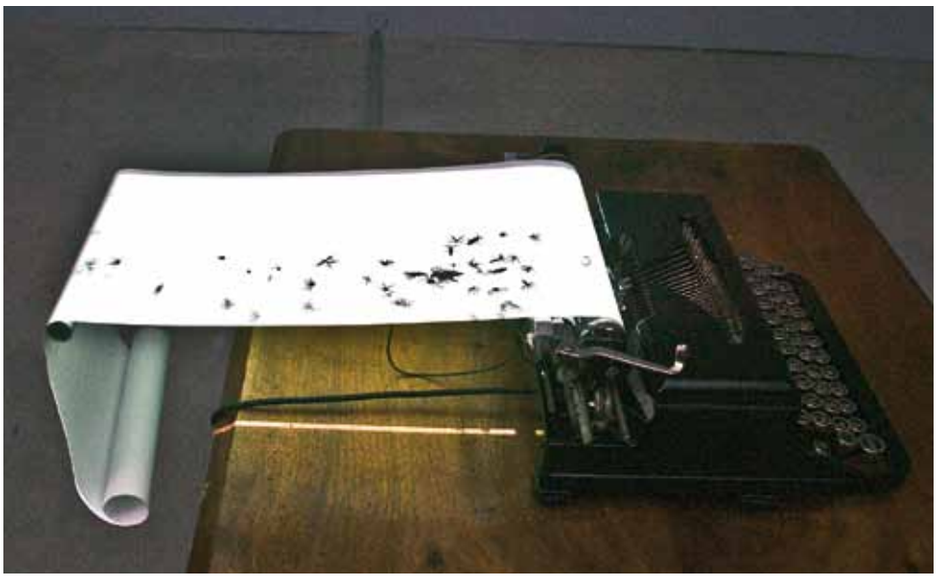
Реклама

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

23 сентября
30 октября
2011

ИНТЕРАКТИВНАЯ ЗАВИСИМОСТЬ

Лия Адашевская



«КОМУ ТЫ ВЕРИШЬ — СВОИМ ГЛАЗАМ или моим словам?» — с негодованием восклицает уличенный в обмане персонаж Гаучо Маркса в одном из фильмов братьев Маркс «Воры и охотники». Эта анекдотичная реплика выражает суть ответов профессионалов в области современного искусства дилетантам, с сомнением вопрошающих: «И это искусство»?

И хотя то, что открывается нашему взору на выставках, зачастую мало отвечает традиционным представлениям о предмете (неважно, романтическим, классическим или даже дидактическим, акцентирующим общественную значимость) и единого мнения относительно его задач сегодня не наблюдается (должно ли оно стремиться в сторону художественной правды или же вступать в адюльтер с реальностью, служить проводником философских или политических идей и позиций или оказывать терапевтическое действие), искусство это — по-прежнему пространство символического вымысла, пытающееся структурировать наше восприятие реальности, а порой и непосредственно влиять на эту самую реальность, побуждая нас к действию.

«Искусство и способность к действию» — так озаглавил свою вступительную статью к каталогу куратор основного проекта 4-й Московской биеннале современного искусства «Переписывая миры» Петер Вайбель, сделав акцент при формировании экспозиции на интерактивном искусстве, провозгласив возвращение перформативных практик и стратегий.

То, что Вайбель, в прошлом известный акционист, а ныне куратор и директор Центра искусств и медиатехнологий в Карлсруэ, проявляет интерес к интерактивному искусству, вполне логично. Интерактивность, технологически ставшая возможной благодаря Интернету, идеологически ведет свою родословную от ситуационизма и акционизма, во многом сохраняя их интенции.

Ситуационизм и акционизм рассматривали эстетические практики как средство борьбы против порабощающих сил капитала и его гипнотических инструментов — СМИ, медиа, посредством которых осуществляется манипуляция индивидуальным сознанием и которые, по мнению теоретика ситуационизма Ги Дебора, для власти являются способом говорить от имени общества, организуя коммуникацию по принципу спектакля/зрелища, рационализирующего действительность, подменяя непосредственное переживание жизни репрезентацией. Ситуация же, будучи языком реальной коммуникации, напротив, обращает человека к непосредственному переживанию, выводит его из положения внимающего зрителя, побуждая к социальной, политической, духовной активности.

Сама же по себе идея интерактивности, выкристаллизовавшаяся в самостоятельную и ставшая крайне популярной в 1980–1990-х годах, была реакцией на интерпассивность как перманентное состояние развитого индустриального общества, в котором индивиду отводится роль пассивного созерцателя. Условия пассивного созерцания усыпляют волевые стремления человека, формируя установку на потребление продукта (продукта не только в бытовом плане, но и производные духовной деятельности субъекта, художественные произведения, идеи, технологии и прочие культурные достояния) в соответствии с правилами, предлагаемыми производителем. А это противоречит идеалу подлинной демократии и отдаляет реализацию ценности индивидуальной свободы. Вернуть «человека действующего», способного взаимодействовать с системой, нейтрализовав оппозиции «медиа — зритель», «власть — подчиненный» и т.д., и предполагалось за счет увеличение уровня интерактивности.

Адепты интерактивности, отрицающие саму идею репрезентации, интерпретировали концепцию ситуации (в данном контексте порождаемую интеракцией) как взаимодействие и

Мариана Васильева

САМОДЕЛ
2011. Гипс, колючая проволока.
Коллекция Колетт Торнье

Криста Зоммерер и Лоран Миньоно

ЖИЗНЕПИСЕЦ
2006. Интерактивная инсталляция

Паоло Грассино

◄ **ПОЛУСВОБОДА**
2010. Алюминиевое литье

коммуникацию в условиях виртуальной реальности. В художественном же контексте понятие интерактивности, освободившись от своего компьютерно-технологического субстрата, стало подразумевать взаимодействие зрителя и произведения, в ходе которого первый, непосредственно воздействуя на работу, меняет ее содержание или генерирует его. Ставка на интерактивность определяет не только характер эстетических практик, в которых незавершенный образ организуется как динамичная, возобновляемая интеракция (здесь можно видеть продолжение идей и «открытого произведения» Умберто Эко и «принципиально незавершаемого текста» Ролана Барта), но и способствует демократизации творческой активности, поскольку именно в недовершенном виде образ может вызывать желание его восполнять, критиковать, обсуждать с позиции не авторских смыслов, а критического и творческого взгляда зрителя.

Иными словами, в интерактивном искусстве, предоставляющем зрителю возможность определять качество репрезентации в индивидуальном порядке, менять ее в системе параметров личной интерпретации, эстетические практики трансформируются в деятельность по конструированию ситуаций и событий, с некоторой степенью вероятности могущими стать условием для креативных форм взаимодействия и коммуникации.

То есть в дискурсе современного искусства интерактивность — фактически синоним парципативности, перформативности, процессуальности. А интерактивное искусство — отражающаяся в художественном контексте воля к демократизации всех форм общественной жизни, и, следовательно, оно направлено на решение задач, поставленных идеологией. И здесь время вернуться к проекту Петера Вайбеля.

В ситуации, когда в современной России снижаются социальная и политическая активность и на первый план выходит интерактивное искусство, это кажется весьма уместным и актуальным… Однако…

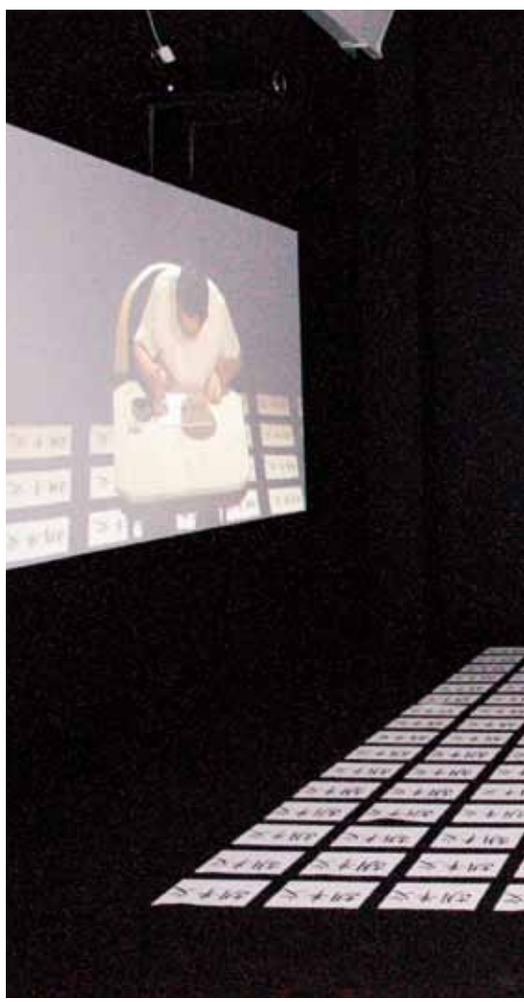
В основном проекте, развернувшемся на двух площадках — в ЦУМе и Центре дизайна «ARTPLAY», были представлены не только интерактивные инсталляции, но и живопись, скульптура, графика, видео, фотография — словом, вся палитра медиа. И не только потому, что, как пишет Вайбель, «в глобальном художественном мире все современно» и «на биеннале должны быть представлены… все современные формы временных и пространственных искусств, все жанры и все дисциплины, потому что современные художники расширили арсенал художественных форм во всех направлениях и всех медиа». И не только потому, что во многих этих работах зафиксированы результаты прежних переписываний мира и варианты нынешних. А еще и потому, что, по убеждению куратора, «парадигма сети», парадигма интерактивности охватила сегодня все искусство, вошедшее в фазу «смешения медиа» (что и иллюстрирует ряд представленных в экспозиции проектов).

Именно на этой парадигме сети основывается и главная концепция Вайбеля: «…мы живем в эпоху действия “программ переписывания”: переписывания истории искусства, истории политической и экономической… Современное искусство и современный мир являются частью глобальной "переписывающей программы"». И здесь возможны две позиции — зритель/ потребитель, воспринимающий очередную версию как данность (и следовательно, дающий переписать и самого себя), и пользователь/ участник, имеющий возможность оказать влияние на процесс. И делать он это может любыми доступными ему средствами. Отсюда и эта программная (концептуальная) реабилитация всех медиа. Иными словами, Вайбель предлагает зрителю совершить «перформативный поворот», символический переход от «человека воспринимающего» к «человеку действующему» с активной гражданской позицией. Не случайно же на выставке было представлено немало политически и социально заостренных работ.

Логично предположить, что результатом сего должно стать событие в том значении, которым наделял это понятие Ален Бадью — возникновение чего-то, что разорвет реальность наличествующей, стремящейся к тотальности, гомогенности и герметичной целостности структуры современного глобального мира, основанного на потреблении.

Отчего же, однако, когда ходишь по залам ЦУМа и «ARTPLAY», возникает ощущение, что порождаемое интерактивным искусством пространство игры, якобы отсылающее к социальной реальности, органично входит в сферу досуга. И выставочное пространство, несмотря на все усилия, не становится даже ритуальным. Узаконенное «покушение» на неприкосновенность и авторитет произведения искусства, опосредованно ставящее под сомнение неоспоримость авторитета власти, оказывается весьма ограниченным набором запрограммированных форм и способов воздействия. Имея дело с заранее подготовленной «базой данных», трудно уверовать в действенность ритуальной игры.

В качестве примера можно назвать хотя бы инсталляцию «Плеер о-8-о» художников Алексея Борисова и Ольги Носовой и музыканта Дмитрия Морозова. Основной принцип работы — интерактивное преобразование звука в видеоизображение. Зрителям предоставляется возможность самим управлять приборами, трансформируя звук и изображение в нечто абстрактное или конкретное. Именно это и называется «непосред-



Кристоф Шлингензиф

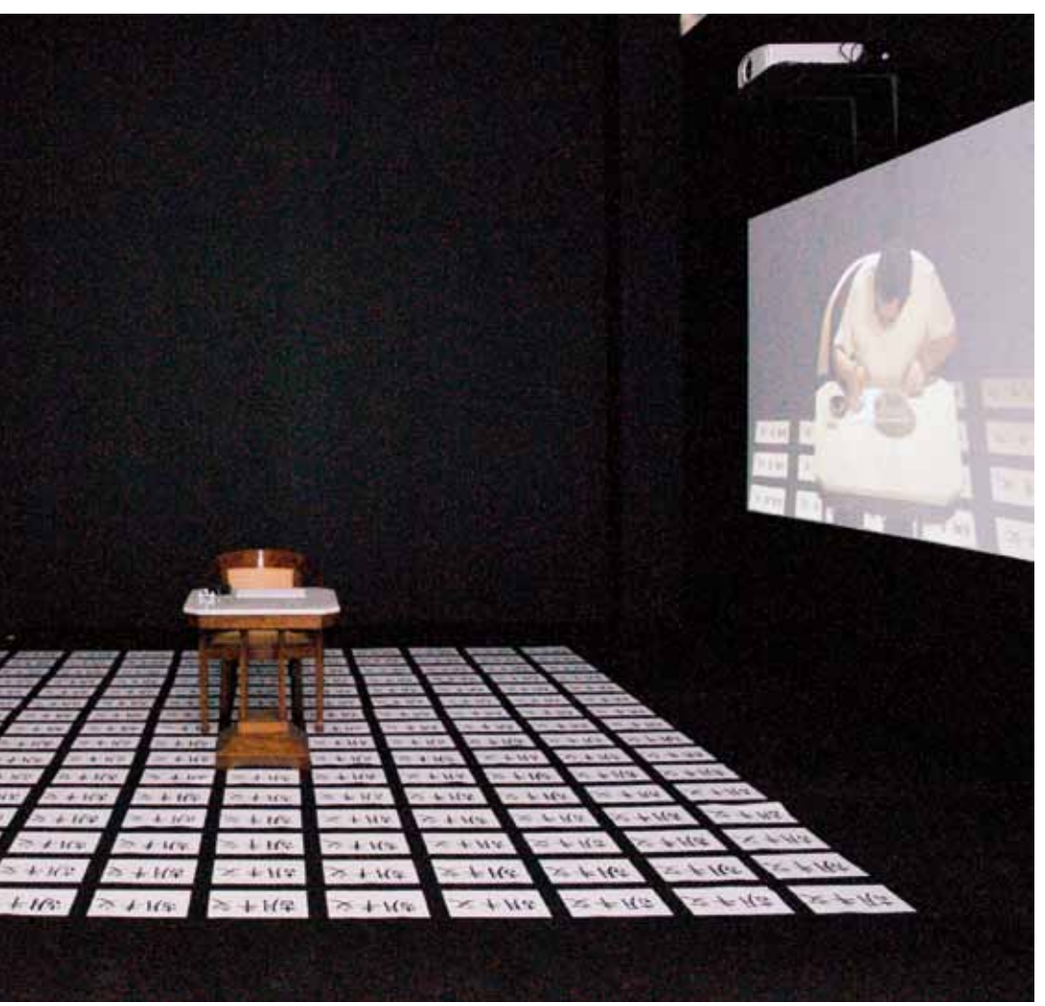
СТАЛЬНОЙ ПУТЬ I–XII
2006. Инсталляция. Смешанная техника

ФК Харсоно

ПЕРЕПИСЫВАЯ СТЕРТОЕ
2009. Инсталляция. Кресло из дерева и ротанга, деревянный стол с мраморной столешницей, бумага, китайская тушь, видеодокументация перформанса

Нео Раух

КЕНТАВР
2011. Бронза, патенированная черным



ственное вовлечение публики в творческий процесс», в ходе которого художник снимает с себя всю полноту ответственности за смысл и содержание и делегирует ее зрителю. Но не разделяет ли зритель на самом деле (на правах соавтора) с художником и его безответственность? Ведь интерактивное произведение не предполагает финальной точки. По его законам, результат, которого я добилась, эстетически (и этически) незначим вне контекста самого взаимодействия. Произведением является само действие, а не его результат. Сам процесс и есть цель. Но если все – лишь процесс, то не за что и нести ответственность. И все же здесь видится еще одна, возможно, более важная проблема. Воспринимаю ли я сама результат, на котором остановилась, как объект, обладающий эстетической ценностью? Насколько для меня ценно то, что я смогла? И не сталкиваюсь ли я вновь и вновь со своей несостоятельностью? Ведь если я восхищаюсь, то не собой (в чем смелость сделать то, что тебе разрешено? В чем достоинство выбрать из предложенного ассортимента?), я восхищаюсь креативностью художника. И вновь признаю его власть над собой. Я исполнитель, а не соавтор.

Или еще одна очень симпатичная и на самом деле интересная работа, воочию являющая собой «смешение медиа». Инсталляция «Жизнеписец» Кристы Зоммерер и Лорана Миньоно. Посетителю предлагается набить некий текст на старинной печатной машинке. Как только он двигает каретку, буквы превращаются в насекомых (проецируемое сверху изображение). Букашки

Тимо Тоотс

МЕДИАПУЗЫРЬ
2008. Интерактивная видеоинсталляция. Видеопроектор, компьютер, подготовленный объект (подвижный диск), система объемного звука

Ричард Хамильтон

КАРТЫ ПАЛЕСТИНЫ
2011. Сольвентовая печать краской EFI VUTEK на холсте

мечутся по листу в поисках пищи. Если напечатать еще несколько слов, они набросятся на текст и поглотят его, после чего начнут размножаться. Здесь можно обнаружить множество смыслов. Но ведь в заявленном контексте не важно, кто щелкает и какие слова. Результат один — насекомые. И в этом, конечно, тоже прочитывается определенный смысл. Но, увы, при всей своей активности я не могу переписать программу.

Примеры можно множить. Суть же в том, что в результате вырисовывается картина контроля и коммуникации, сильно напоминающая теории Жана Бодрийяра, — порабощение уже не имеет формы подчинения внешнему спектаклю, а скорее приглашает нас взаимодействовать и участвовать в нем.

И понимаешь, что ни о какой демократии здесь речь идти не может. Разве что об игре в демократию. И возможно, именно этот момент и отсылает по-настоящему к социальной реальности. И в этом смысле прекрасной иллюстрацией (и к реальному положению вещей, и к нашей возможности влиять на ход событий, и к самому интерактивному искусству) служит работа Михаеля Белицкого и Камилы Б. Рихтер «Сад заблуждения и упадка». Анимированные пиктограммы по принципу коллажа выстраиваются в бесконечную историю о всевозможных катаклизмах — природных и техногенных катастрофах, терактах, войнах, финансовых кризисах и прочих проблемах современного мира. Пользователь при желании может вмешаться и при помощи специального интерфейса либо освободить мир от негатива, либо, наоборот, приумножить его. Однако очень скоро выясняется, что результат его участия определяется информацией с международного фондового рынка. Индекс поднимается — выстрел стирает негатив, падает — приумножает его. Так что, прежде чем действовать, стоит крепко задуматься, стоит ли это делать?

Итак, в чем ценность запрограммированной, просчитанной интерактивности? Той самой интерактивности, в которую мы оказались по собственной воле вовлечены и в реальной жизни? Действительно, в эпоху интерактивной коммуникации, довольствующейся самим процессом, нам дано право высказываться едва ли не по любому поводу. Мы отвоевали это право. И теперь, связанные интерактивной договоренностью, не только можем, но и чувствуем себя обязанными им пользоваться. Мы действительно часть глобальной переписывающей программы, акторы сети. Проблема только в том, что не мы ее разработчики. Все это очень напоминает описание страны Какании (Австро-Венгрии) в романе Роберта Музиля «Человек без свойств» – «Добрая старая Какания была по своей конституции либеральна, но управлялась клерикально. Она управлялась клерикально, но жила в свободомыслии. Перед законом все граждане были равны, но гражданами-то были не все…»

А может быть, имеет смысл поверить не словам куратора, а своим глазам и предположить, что проект Вайбеля есть критика интерактивности? И нас подводят к мысли о необходимости переписать саму программу? Во всяком случае, все чаще на предложение поучаствовать в очередной интеракции хочется разорвать интерактивную поруку и подобно персонажу романа Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» писцу Бартлби сдержанно ответить: «Я предпочел бы отказаться». Но нет-нет да и черкнешь по инерции какую-то малость в социальных сетях, наследишь во Всемирной паутине, соблазнишься интерфейсом на выставке… Самое время диагностировать интерактивную зависимость.

Фото ДИ/Константин Чубанов

ФАКТ

Пионером интерактивного искусства принято считать американца Мирона Крюгера, автора инсталляций «Glowflow» (1969), «Metaplay» (1970), «Videoplace» (1974/75), в которых программно созданные виртуальные существа реагируют на видеоизображения зрителей.

Термин «Virtual Reality» в 1985 году ввел Джарон Леньер, в настоящее время один из известнейших специалистов в области ВР, бизнесмен, писатель, музыкант, художник (причем все перечисленное — не без непосредственного применения компьютерных технологий), а в то время — компьютерный хакер.

Польский ученый, специалист в сфере искусства новых медиа Ришард Клющинский выделил восемь основных стратегий, по которым может действовать интерактивное искусство: стратегия инструмента, игры, архива, лабиринта, ризомы, системы, сети и спектакля.

NCCA ГЦСИ
ГЦСИ NCCA
NCCA ГЦСИ
ГЦСИ NCCA
NCCA ГЦСИ
ГЦСИ NCCA

Министерство культуры Российской Федерации

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ЗООЛОГИЧЕСКАЯ, 13

(499) 254 84 92 WWW.NCCA.RU

АНТОНИ МУНТАДАС

ВНИМАНИЕ: ВОСПРИЯТИЕ ТРЕБУЕТ СОУЧАСТИЯ

ВЫСТАВКА

2–25 ДЕКАБРЯ 2011

В РАМКАХ ГОДА ESPAÑA RUSIA ИСПАНИЯ РОССИЯ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ: aecid Instituto Cervantes

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ: artinfo.ru НОВОЕ ИСКУССТВО НОВАЯ газета

ЭРМИТАЖНАЯ ПЛАНКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

На вопросы ДИ отвечает Дмитрий Озерков, заведующий сектором современного искусства Эрмитажа, куратор проекта «Эрмитаж 20/21».

ДИ. Эрмитаж в рамках 54-й Венецианской биеннале показал выставку «Дмитрий Пригов: Дмитрий Пригов», куратором которой вы являетесь. Это первый прецедент в выставочной деятельности музея по представлению современного русского искусства за рубежом. Почему выбор пал на этого художника? Только ли потому, что Эрмитаж получил от Фонда Дмитрия Пригова порядка 380 работ?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Прежде всего, выставка работ Дмитрия Александровича Пригова в Венеции полностью укладывается в логику проекта «Эрмитаж 20/21». В феврале этого года проект принимал участие в ярмарке ARCO, где мы рассказывали о наших предыдущих выставках российских классиков XX века — Тимура Новикова и Бориса Смелова. В обоих случаях выставки сопровождались научными конференциями и публикациями. Первый каталог-резоне работ Смелова был представлен именно в этом контексте. Выставка Пригова — продолжение этой тактики на главной мировой арт-площадке. Поэтому мы подготовили для биеннале не только выставку, но и серьезный исследовательский проект. Помимо экспозиции графических работ на выставке представлены видеоперформансы и аудиокомпозиции, восемь инсталляций. Мы подготовили и издали серьезный научный каталог почти на четыреста страниц, статьи для которого написали философ и искусствовед Михаил Ямпольский и композитор Владимир Мартынов. Не случайно и место презентации проекта — итальянский университет Ка Фоскари. Пригов дружил с университетскими славистами, продолжающими сегодня переводить и исследовать его работы. Перед закрытием выставки здесь пройдет большая международная конференция о творчестве Пригова. Пространство дворца довольно сложно — здание старое, с множеством ограничений по противопожарной безопасности. Но кое-какие ограничения преодолеть удалось – для одной из инсталляций нам нужно было пробить квадратную дыру в потолке, и в итоге нам сделать это позволили.

Архитектурное решение экспозиции было создано при поддержке Рема Колхаса, который давно дружит и сотрудничает с Эрмитажем. Оказалось, Колхас знаком с творчеством Пригова, потому что проектирует новую инфраструктуру Беляева, района, где жил Дмитрий Александрович. Что же касается выбора художника для представления в Венеции, то Эрмитаж, конечно, был очень рад принять щедрый дар приговского фонда. И когда было объявлено, что официальный павильон России будет отдан Андрею Монастырскому, стало ясно, что лучшей параллельной программы просто не придумать. Беспрецедентное участие в биеннале крупного музея с собственным кураторским проектом можно воспринимать как стремление музея найти собственный подход к пониманию и представлению современного искусства. В двадцать первом веке ориентиры сместились. Галереи современно-

Энтони Гормли

ВО ВЕСЬ РОСТ. АНТИЧНАЯ И СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА
Виды экспозиции
Фото: Юрий Молодковец
Предоставлено Государственным Эрмитажем

го искусства показывают старых мастеров; аукционные дома начали устраивать торги современных художников, делающих работы прямо к продажам. Ну а универсальный музей выходит на Венецианскую биеннале.

Д И. Как представляется, работы Пригова не так просто показывать за рубежом, поскольку многие из них текстовые, в частности, проект «Граждане». Кроме того, предполагается знание контекста.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Конечно, когда имеешь дело с текстами, да еще таких многосложными — ведь сегодня по Пригову европейские слависты изучают русский язык, — сталкиваешься с определенными сложностями. Без адек-

Энтони Гормли

ВО ВЕСЬ РОСТ. АНТИЧНАЯ И СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА
Виды экспозиции
Фото: Юрий Молодковец
Предоставлено
Государственным Эрмитажем

ватного перевода текст всегда проигрывает. Поэтому мы постарались, чтобы зритель, не знающий русского языка, ничего не упустил. В этом нам помог Алессандро Ньеро — знаток и переводчик русской поэзии. Выдержки из проекта «Граждане», который вы упомянули, мы перевели на итальянский и раздавали на выставке в виде стикеров, так что вся Венеция оказалась обклеена знаменитыми приговскими обращениями. Естественно, когда художник находится в своей среде, он обращается к своим гражданам на языке текстов и образов, понятных им. Но темы страха, давления толпы, ощущения пустоты, ужас смерти, то есть то, чего касался в своем творчестве Дмитрий Александрович, интернациональны. Пригов — ярчайший представитель московского концептуализма, но как целостное художественное явление он гораздо шире, как это теперь очевидно.

ДИ. Вы руководитель проекта «Эрмитаж 20/21», который стартовал в 2007 году. В его задачи входит формирование коллекции современного искусства, проведение образовательных мероприятий и временных выставок. Эти выставки часто вызывают неоднозначную реакцию из-за сложности экспонирования современного искусства в старых интерьерах.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. В мировой практике такое сочетание теперь отнюдь не редкость. Впрочем, Эрмитаж был, пожалуй, первым большим музеем, который решился в 2007 году представить в своих залах проект «Америка сегодня». Им и стартовала программа «Эрмитаж 20/21». Старые интерьеры имеют историю и создают удивительный контекст, который влияет на произведения, которые в нем оказываются, обогащает их новыми смыслами.

В этом году в рамках проекта «Эрмитаж 20/21» только что завершилась выставка Генри Мура — скульптура и графика. Скульптурная часть выставки разместилась во дворе, продолжив проект больших скульптур в Большом дворе, который Эрмитаж открыл скульптурами Луизы Буржуа. В прошлом году здесь стояло «Небесное зеркало» Аниша Капура, теперь Мур. Что касается графики Мура, то для выставки мы отобрали рисунки, которые он делал в лондонском метро во время блицкрига — зарисовки людей, прячущихся от бомбежек. Наш выбор не случаен. Все дело в том, что в коллекции Эрмитажа есть серия рисунков замечательного архитектора-конструктивиста Александра Никольского с аналогичным сюжетом – люди, прячущиеся во время бомбардировок в подвалах Эрмитажа. Мы повесили рисунки Никольского рядом с залами Мура и приурочили экспозицию к семидесятилетию трагической даты начала войны.

Вторая выставка — «Жизнь фотографа» Анни Лейбовиц — разместилась в мемориальных комнатах, где умер Александр II. Работы были отобраны специально для Эрмитажа. Особенно пронзительна «личная» серия: быт, радости, болезни, пожилые родители, похороны близких и друзей; братья, сестры, сама Анни Лейбовиц, ее маленькие дочери и великая Сьюзен Зонтаг, умершая в 2005 году.

В контексте мемориальных эрмитажных залов прочитываются новые смыслы выставки. Осенью мы открыли выставку Энтони Гормли. Из двух залов античности с постоянной экспозицией вынесли все скульптуры, что для Эрмитажа до сих пор было немыслимо, расставили их по-другому. А рядом встали скульптуры Гормли, специально отлитые для выставки. Все скульптуры спустились с постаментов, и все — античные статуи, отливки Гормли, зрители, смотрители, музейная охрана — оказались в одном демократичном пространстве.

ДИ. Это принципиальная позиция — включать что-то из коллекции Эрмитажа в выставки современного искусства?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. У нас выставки современного искусства не могут проходить в формате white cube. Было бы глупо строить белый куб там, где уже есть что-то гораздо более интересное. В Эрмитаже главная уникальная коллекция искусства старых мастеров в России, мы можем делать единственные в своем роде проекты со старым искусством. Грех этим не воспользоваться.

ДИ. А каковы дальнейшие планы знакомства западного зрителя с русским искусством? Или ограничитесь Приговым?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. У нас не так много современных русских художников, которых мы хотели бы показать на Западе. Коллекция формируется по новой хорошей традиции — художник после выставки может подарить нам работу.

ДИ. А закупки?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Мы принципиально не закупаем современное искусство. У нас деньги государственные, и пока не выработано инструкции, как их тратить на современное искусство. Если купить Джефа Кунса в галерее Гагосяна, то у комиссии сразу возникнет вопрос, почему именно Джефа и именно у Гагосяна, а не, скажем, Таррелла в Пейс. Конеч-

но, все хотят попасть в Эрмитаж, но пока такая работа с современным искусством нам даже более интересна.

ДИ. В одном из интервью вы говорили, что хотели бы развивать еще одно направление программы «Эрмитаж 20/21» — site projects, когда художнику отводится какое-то пространство в музее — зал, стена или двор — и он что-то делает специально для вас, а потом произведение остается в коллекции Эрмитажа. Эта идея как-то продвигается?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Выставка Энтони Гормли именно такова: мы предложили современному художнику карт-бланш. В 2014 году в полном масштабе начнет свою работу Главный штаб — здание, где у современного искусства будут свои — и достаточно обширные — залы. Там мы планируем развивать это направление в полной мере. Художник и музей — пара, у которой в разные времена были разные отношения. Художник отвергал музей, использовал его, проверяя на прочность и возможность для создания произведения. На данный момент художник и музей гармонично сосуществуют. Ведущие художники мира создают арт-объекты для музейных пространств (братья Чепмены). Здесь мы идем в ногу с крупными художественными музеями.

ДИ. В Главном штабе планируется создать экспозицию искусства девятнадцатого — двадцать первого веков. Каких художников вы будете там показывать?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Есть некая «эрмитажная планка», ниже которой нельзя опускаться. Мы ориентируемся в основном на международные проекты, но есть и планы сделать ретроспективу русского искусства за последние пятнадцать-двадцать лет.

ДИ. Расскажите о проекте, который вы будете делать в ММСИ на основе коллекции. О чем он будет и как решено пространство, учитывая ту планку, которую задал проект Юрия Аввакумова?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. ММСИ попросил меня подумать, как можно перестроить постоянную экспозицию. После Аввакумова это сделать очень сложно, вы абсолютно правы. Его можно лишь комментировать. Поэтому выставка будет построена на акцентуации, комментариях диалогичности, заложенной в самой природе искусства. Классический музей разделяет произведение и зрителя — к работе нельзя подходить, трогать руками, между ней и зрителем устанавливается дистанция, которую современные технологии пытаются преодолеть. А минимальная медиация тач-скрина разрушает ауру произведения. Я же хочу предложить проект, в котором произведения в пределах каждого зала будут «разговаривать» друг с другом, выстраивать диалог вокруг определенных тем, будь то сюжет, мотив или эмоция. Задача состоит в том, чтобы сознательно создать некие кластеры художественного настроения, чтобы у зрителя возникло ощущение близости и комфортности искусства.

ДИ. Вы считаете, что это правильный процесс — разрушение дистанции между произведением и зрителем? Сейчас общая тенденция расширения домашнего пространства до бесконечности. Но, может, дистанция не такая уж плохая вещь и от нее не стоит совсем отказываться? Это ведет к гомогенности среды. И человек порой даже неосознанно дистанцируется от разных объектов и явлений. И искусство не исключение.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Музей — искусственная конструкция культуры, порождение века Просвещения. Искусство попадает в музей, как зверь в зоопарк. Картины изначально пишутся для частного пользования, иконы — для церквей, предметы быта и роскоши — для повседневного обихода владельцев. Эрмитаж создавался как частная коллекция Екатерины II. Когда музей национализировали, вопрос принадлежности искусства встал довольно остро. Чье это все, кто этим пользуется? Сейчас это принадлежит всем и никому. Есть привилегированная каста музейщиков, но она не пользуется, а служит произведениям, ведя интеллектуальную жизнь с ними рядом.

ДИ. Культ потребления исключает интеллектуальное усилие, необходимое для понимания произведения. Директор Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский как-то сказал, что музей занят не установлением того, кому принадлежит то или иное произведение, а созданием условий для того, чтобы его могло увидеть как можно большее количество зрителей.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Любое произведение служит или для просвещения, или для развлечения. В залах Эрмитажа развлекаться сложно, там ты знакомишься с сюжетами, школами, направлениями, живописными приемами. Но можно получать и интеллектуальное удовольствие. Современные работы при всей их внешней развлекательности часто грустно и умно иронизируют. Но нужно сделать интеллектуальное усилие, чтобы понять эту иронию. Многоуровневость важна для музея, потому что музей, в отличие от частной коллекции, дает возможность неоднозначно прочитывать развеску. Музей — это общественно-ничье пространство, которое можно сделать своим и освоить. Есть разница между петербургским и московским пониманием дома и пространства. Петербургский дом открыт и продолжается на улицу, весь город — продолжение дома. А в Москве приглашают друзей к себе в дом и закрывают двери. В таком доме ты пользуешься своим искусством, своим и только своим. Комнатам ММСИ на Петровке очень близко это московское понимание дома. В Эрмитаже ты все время ходишь по кругу, у тебя нет своей комнатки. А в Москве, наоборот: здесь закрыто, тут уголочек, там тайная дверь, надо только иметь ключик. Иногда умная ирония и есть такой ключик.

ДИ. То есть музей как дом. Иными словами, вы занимаете центристскую позицию: хотите одновременно и сократить дистанцию между искусством и зрителем, и сохранить ауру произведения?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Мне хотелось бы показать, что любое, даже самое современное и на первый взгляд неудобоваримое, искусство гармонично. Только в отличие от старого искусства палитры гармонии в двадцатом веке значительно расширились. И с многими из них интересно работать.

ДИ. А как вы относитесь к социально-активному искусству, критическому? Такому найдется место в вашем доме? Ведь подобное искусство едва ли можно определить как комфортное? Разве что удалить жало. Иначе — игнорировать содержание и рассматривать, фигурально выражаясь, исключительно как сочетание красочных пятен. Или с точки зрения его статусности. Понятно, что произведения Гойи, или наших передвижников, или Пикассо критичны в содержательном плане, но временная дистанция, отделяющая нас от про-

блематики прошлых эпох, позволяет абстрагироваться от нее и действительно воспринимать эти работы как комфортные. С искусством актуальным это сложнее. Может, оно и приобретает при таком подходе новые смыслы, но утрачивает тот, ради которого, собственно, и создавалось.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. Думаю, смысл актуального искусства в его актуальности, если же на протяжении времени оно не теряет своего значения (или приобретает новое), оно переходит в разряд классического. Зачастую над смыслами властвует время. Знаменитый «Расстрел повстанцев» Гойи не теряет своей актуальности и сегодня.

Д И. Что вы приветствуете в происходящих сегодня процессах в искусстве, а что не приемлете?

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ. То же, что и в старом искусстве. Я за новые идеи, которые удается воплотить до конца, против напыщенного эпигонства и однообразия. Как известно, если действительно любишь какое-то гениальное произведение искусства, то все однообразное и подражательное люто ненавидишь. Просто не можешь смириться с существованием посредственности. А если можешь — любишь не по-настоящему. Искусствоведы часто пишут: «Перед этой картиной хочется постоять и помолчать». Но так можно сказать про любую картину. Стоять и молчать можно в любом другом месте, для этого необязательно идти в музей.

Беседу вела
Нина Березницкая

Сезар (Сезар Бальдаччини)

СКОРЛУПА ВАЛЛЕЛУНГА N1.
1986. Металл, краска, компрессия. Центр Помпиду, Национальный музей современного искусства.
Фото: Евгений Синявер

Хорхе Пардо

◄ **БЕЗ НАЗВАНИЯ (МАЯК)**
2002. Ткань, дерево, смешанная техника
Фото: Евгений Синявер

Илья и Эмилия Кабаковы

КРАСНЫЙ ВАГОН
Инсталляция. 2008.
Фото: Дарья Бубнова

ПО СЛЕДАМ ПУСТОТЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

4 МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
23 сентября – 30 октября 2011
Переписывая миры
специальные проекты

Виктория Хан-Магомедова

ТРЕВОЖНОЕ ПРИСУТСТВИЕ ПУСТОТЫ, или ничто, в человеческой жизни прослеживается на протяжении столетий. Парадоксы творения из пустоты бытия и небытия можно обнаружить в многочисленных культурах прошлого. Современные физики утверждают, что все произошло из ничего, возможно даже, что Вселенная родилась из вакуума. Пустота восхищала многих. Тому свидетельство — история искусства и теоретические постулаты. Что делает пустоту такой привлекательной и одновременно такой ужасной? Как определить пустоту в искусстве? Желание работать с пустотой может проявиться в дополнительных способах ее означивания, возникновении многообразных подходов обозначения абсолютной пустоты, пространств, оставшихся пустыми, пустоты, рождающейся из желания все опустошить или из потребности ничего не добавлять, не нарушать пустоты как знака, концепта пустоты.

Пустота обрела в современном искусстве особое значение. Многие художники все больше задумываются о пространстве перехода, пространстве «между». В 1995 году Мартин Крид показал в Лондоне первую инсталляцию из серии, за которую в 2001 году получил премию Тернера. Он представил абсолютно пустое пространство, в котором находились только неоновые трубки на потолке, они мигали с интервалом в минуту. И название дал адекватное: «Огни зажигаются и гаснут».

В 2001 году мексиканская художница Тереза Маргольес в Арт-центре PS-1 в Нью-Йорке демонстрировала работу «Испарение». Это было пустое пространство иного рода. Густой туман не позволял увидеть, что рассматривать нечего. Зритель получал доступ в зал после того, как там возникала плотная пелена из-за испарения воды, которой обмывали трупы в морге в Мехико.

А в 2002 году Сантьяго Серра торжественно открыл новое пространство в галерее Лиссон в Лондоне любопытной работой «Пространство, закрытое потрескавшимся металлом». Он закрыл вход в галерею большой металлической дверью, которая преграждала путь даже тем, кто заплатил за вход.

Хосечу Давила собрал в испанском Археологическом музее пыль. Основную часть пыли распылил на пути от Археологического музея к галерее Пуэбла, месту проведения выставки. А в галерее Пуэбла в пустом пространстве четыре вентилятора гоняли остатки пыли. То есть пыль выступала как остаток остатка, как резиденция резиденции, это была тавтологическая пыль.

Оригинально решает тему пустоты Аниш Капур («Нисхождение в ад», 1992, музей «Мост», Тилбург). В зале, там, где вы ожидаете увидеть объект, нет ничего, кроме черного круга. Это дыра в полу, покрытом черной краской. Неожиданная пустота в зале рождает ужас, но также и предлагает поразмышлять о вероятности исчезновения в подземелье. Для Капура важно, чтобы зритель испытал шок от возможности падения в ад.

Во всех упомянутых работах акцентируется пустое пространство, в котором ничего нельзя увидеть. Общий элемент у них, говоря словами Розалинды Краусс, «оптическое бессознательное, антивидение». От созерцания подобных работ у зрителя возникает ощущение тревоги, слепоты. Он не знает, является ли искусством то, что ему демонстрируется. А если допустить, что это искусство, то что же оно такое?

В Париже в 2009 году в Центре Помпиду в девяти залах проходила выставка «Предлагаем

Константин Рождественский

ПЕЙЗАЖ СО СНОПАМИ
1934. Холст, масло. ГТГ

Павел Пепперштейн

ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ
1999. Холст, масло. ГТГ

пустоту в 2009». Там не было ни предметов, ни звуков, ни фильмов, ни перформансов, ни инсталляций. Нечего рассматривать, нечем восхищаться. Но речь идет об искусстве, возможно, самом концептуально радикальном. Пустота не лишена значения. Исследование пустоты показано в хронологическом порядке, начиная с Ива Кляйна, который впервые осмелился продемонстрировать пустоту в галерее Ирис Клер в Париже в 1958-м, затем Роберт Барри в 1970-м предложил интерпретацию пустоты в галерее Сперone в Турине. Залы пусты, вмешательства художника нет, лишь простые щиты напоминают о присутствии пустоты как идеи.

Выставка в Центре Помпиду открылась до обвала цен на рынке современного искусства и потому была воспринята как вызов самой институции, как некая утопическая идея музея, смысл, значение и существование которого определяются не только благодаря его сомнительной мировой славе, но и требованием постоянной подпитки, заполнения. Однако и здесь со временем пустота концентрируется из ничего, из невидимого, невыразимого, неописуемого, из отрицания и отсутствия благодаря художественной концепции и стремится стать творческой материей, которая разворачивается во времени и пространстве, даже возможно, с помощью противоположных интерпретаций.

Отечественные художники также интерпретируют пустоту. На сложной, противоречивой, оригинальной по концепции выставке «Заложники пустоты. Эстетика пустого пространства и пустотный канон в русском искусстве XIX–XX веков» в ГТГ демонстрируются произведения, словно специально иллюстрирующие позиции крупных философов, социологов, идеологов искусства, художников на тему «пространство пустоты».

Понятие «пустота» участники трактуют по-разному. У И. Кабакова «пустота проваливает в себя, она прилипла и сосет бытие…» «Все, что не пустота, нечисть», — заявляют И. Макаревич и Е. Елагина. А по мнению П. Пепперштейна, «автором МГ («Медицинской герменевтики») является высказывающаяся пустота, но имеющая определенную локализацию — между нами».

Зрителю предлагается восемь разделов исследований пустых пространств в традиционном искусстве, в современных инсталляциях, в видеопроекциях. В первом разделе «1920–1950: горизонты видения и власть пустоты» показаны картины с низкими горизонтами и бескрайними далями А. Тышлера, К. Редько, А. Рождественского… Зритель должен осознать, что благодаря «пустотным» пейзажным формулам появляется возможность нового заполнения пространства («Небо и окурок» С. Лучишкина; «Утро нашей Родины» Ф. Шурпина).

Ольга Чернышева

ИЗ СЕРИИ «ОТ ДЕПУТАТА»
2008. Ч/б фото на пленке.
Собственность автора

Во втором разделе «1960»: в попытках осмысления пустого пространства художники обращаются к «метафизике» (А. Вейсберг, Дм. Краснопевцев), «невидимой» живописи (А. Юликов), сюрреализму (В. Пивоваров). В третьем разделе «Эстетика пустого пространства в практике московского концептуализма» хорошо показано, как концептуалисты интерпретировали пустоту через сотворение дистанции между художником и зрителем или ожидания какого-то действа («На серой бумаге» И. Кабакова; «Ничто» А. Тяпушкина).

В четвертом разделе «Заполнение пустот: голоса, молчание, пустые действия» сделан акцент на исследовании «пустых действий» КД, на их перекодировку реального пространства.

В пятом разделе «Пустотный канон» художники «играют» с пустотой и мистифицируют зрителя понятием «пустотный канон». Апофеоз — инсталляция «Проблема трофея» группы МГ с тремя обвисшими картинами, интригующими сокрытыми внутри предметами.

В шестом разделе «Нонспектакулярные практики» художники выступают против пассивности зрителя. Пустота в некоторых произведениях заполнялась исчезающей, незримой субстанцией — пылью, которая и сохраняется весьма проблематично.

В седьмом разделе «Остаточное, боковое и периферийное зрение», руководствуясь концепцией пустотного канона, можно было исследовать фотографии. У И. Мухина в серии «Исчезновение» пустота проявляется в наличии и отсутствии «заполнения»: верхний ряд — памятники, дома, скульптуры, нижний — все они отсутствуют. С точки зрения поисков новых возможностей художественного заполнения пустоты большой интерес представляет серия фотографий О. Чернышевой «От депутата».

А в восьмом разделе с увлечением погружаешься в пространство новых медиа. Наиболее полно мысль выражена в «Озере» и в «Памяти дождя» группы «Синий суп», в которых грань между произведением и пространством стирается.

Сегодня искусство действительно скрывается за предметами, взглядами, улыбками, мыслями, и в пустоте, в отсутствии материи обретает жизнь искусство идей.

Андрей Монастырский

70-е
2000. Инсталляция. 13 ширм.
Смешанная техника.
Собственность автора

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ | ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

11 ноября 2011

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК

5 февраля 2012

ПРОГРАММА «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ ОТКРЫВАЕТ СВОИ ЗАПАСНИКИ»

скульптор
М.М.АНТОКОЛЬСКИЙ
1843—1902

СПОНСОР ВЫСТАВКИ

ТОПЛИВНАЯ КОМПАНИЯ РОСАТОМА ТВЭЛ

15 лет создавая будущее

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР

РАДИО ЭХО МОСКВЫ

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА

РОССИЯ 24

КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM

ДИ

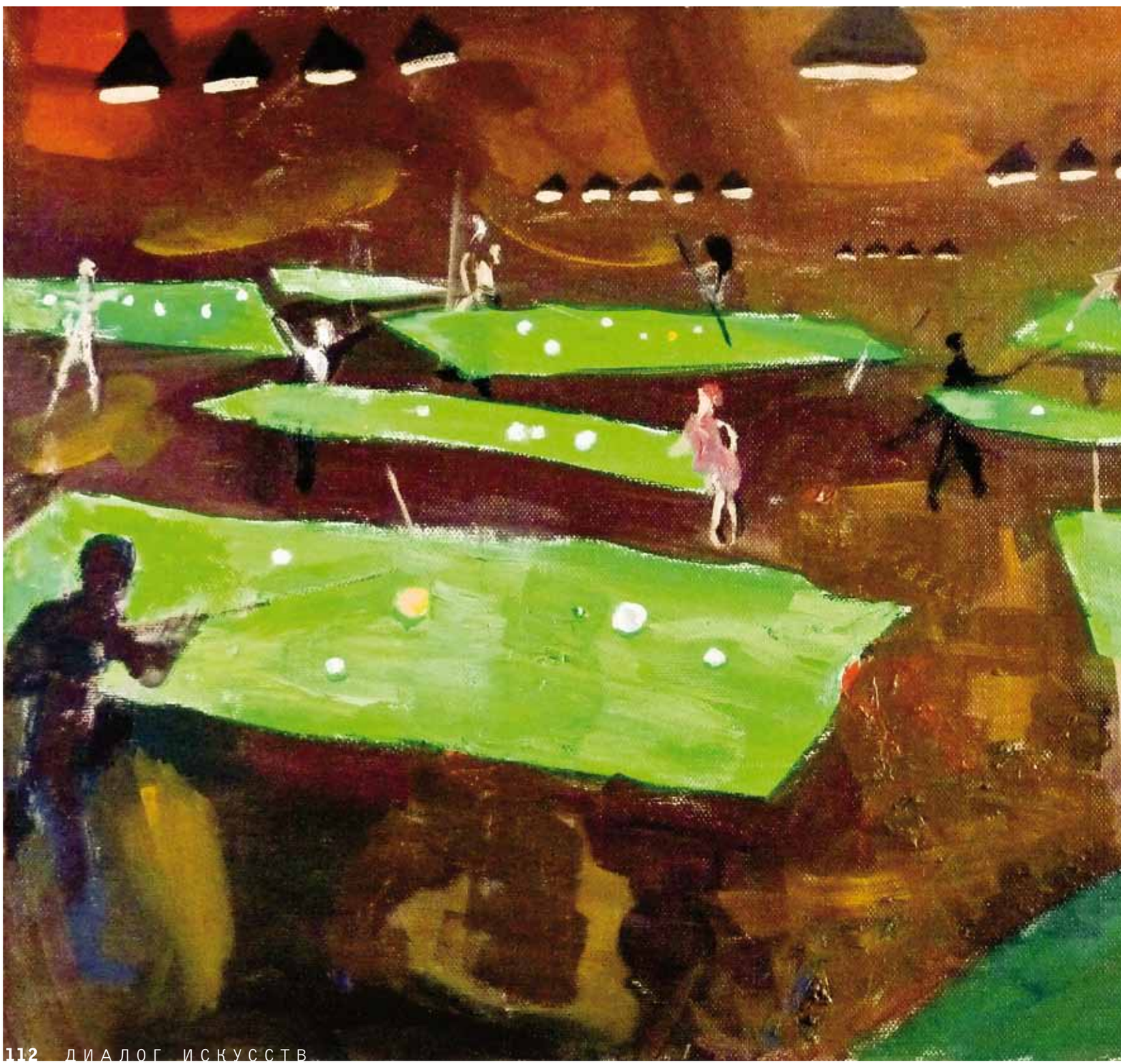
РУССКОЕ ИСКУССТВО

ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 10

БЕЗНАДЕЖНА ЛИ ЖИВОПИСЬ?

Александр Григорьев

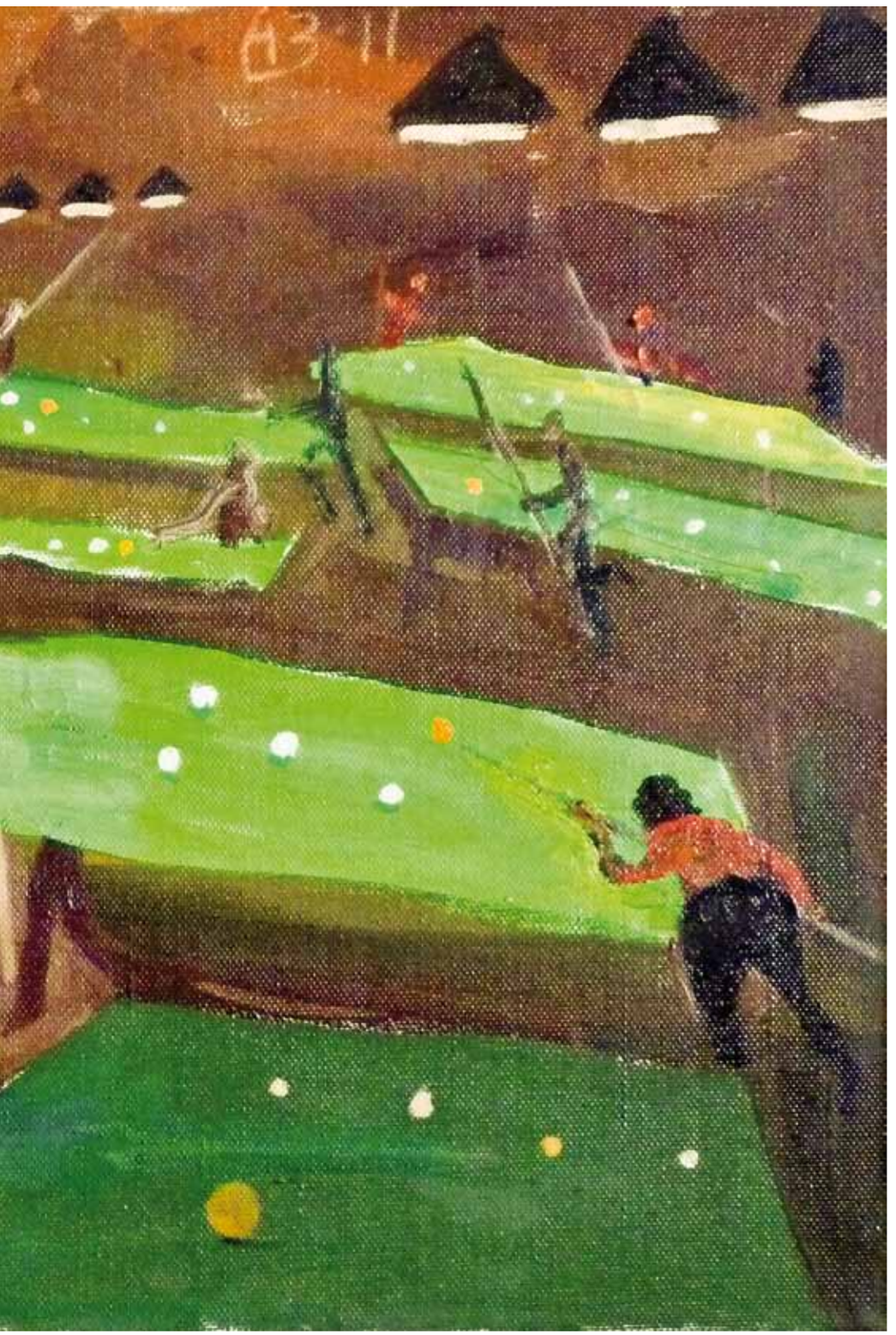
В СЛЕДУЮЩЕМ году состоится ежегодная выставка петербургской группы художников «Безнадежные живописцы». Затевавшиеся как бы невсерьез выставки под «безнадежным» девизом за годы своего существования все-таки вызвали на петербургской арт-сцене определенное движение: консолидировали группу художников — постоянных участников, сформировалась, по крайней мере в общих чертах, некая художественная идеология, заявленная в выступлениях и текстах.



Ирония, звучащая в названии, обоюдоостра: здесь и самоироничная фигура смирения, и дерзость вызова неназванным оппонентам — готовность за свое стоять до конца.

Речь идет о живописи. Но так много разного названо этим именем, что без прояснения сути обойтись невозможно. Собственно, и сам подвиг «безнадежных» — неустанные поиски этой сути и утверждение ее абсолютной, непреходящей ценности.

Очевидно, живопись — еще не все искусство, а некая специфическая его часть. Однако с целым — с понятием искусства — до сих пор нет полной ясности. Тем более трудно надеяться на прояснение смысла части. Помнится, Гегель считал искусство смутным познанием, так неизбежно смутным остается для нас и понятие живописи. Но стоит ли доверять философам? Ведь и в их департаменте мало ясности. Тут любопытно, что, отвечая на вопрос, что такое философия, Мартин Хайдеггер в качестве образца для понимания сути дела указал как раз на искусство.



Сама же идея сходства философии и искусства позволяет заметить некий содержательный параллелизм. Подобно тому как древнее любомудрие в своем развитии породило множество гуманитарных и естественно-научных дисциплин, так и искусство, высвобождаясь из кокона культового синкретизма, разошлось многообразием видов и жанров. В недрах той суммы дел и знаний, которые составляют корпус современной философии, есть такие разные составляющие, как онтология и эстетика, этика и логика, философия истории, культурология, гносеология и так далее. А если говорить только об изобразительном искусстве, то и его морфология оказывается весьма сложной. Здесь есть свои «гуманитарные» дисциплины — историческая, портретная, жанровая живопись, есть своя онтология в виде различных направлений абстракционизма — от супрематизма до минимал-арта, естествознание или социология реализма…

И если понимать живопись как средство, пригодное к употреблению всеми этими дисциплинами, то мы получим о ней вполне традиционное и бедное представление. Но можно взглянуть на дело живописи и по-другому, а именно так, как глядят на него идеологи петербургского «безнадежного» направления. Тогда картина предстанет более занимательной.

История искусства, особенно первой трети XX века, научила понимать произведение изобразительного искусства не столько как рассказанную историю, сколько как рассказ, то есть художественный текст, достоинства которого состоят не столько в том, о чем говорится, сколько прежде всего как говорится. Важны достоинства текста, а человеческие истории давно уже рассказаны. И в глубину мироздания и человеческой природы мы можем заглянуть лишь структурно-лингвистически. Вот тут-то и возникает разговор о «языке живописи» где главную роль играет ее специфическое качество — цвет. О выразительных возможностях цвета прежде всего идет речь у «безнадежных живописцев». Цвет перестает быть качественной, а становится сущностной характеристикой произведения: прилагательное и существительное меняются местами. Теперь главное не то, о чем повествование, это «о чем» само становится предикатом, вспомогательной характеристикой к разворачивающемуся действию цвета. Все дискуссии о формализме в 1920–1930-е годы, в период борьбы АХРРа с этими тенденциями и позже, в процессе утверждения эстетики соцреализма, основой имели эвакуацию художников подобного склада с территории социальных битв и конфликтов, уход в чисто эстетическую область «вечных ценностей». Такое понимание задач искусства сугубо «неактуально» и в 1930-е, и тем более сейчас. Недаром вли-

Анатолий Заславский

ВИКТОР
2011. Холст, масло

Борис Борщ

НАБЕРЕЖНАЯ
2011. Холст, масло

СТР. 112
Анатолий Заславский

БИЛЬЯРД
2011. Холст, масло

ятельный теоретик актуального искусства Борис Гройс относит соцреализм к авангарду, тем самым к актуальному искусству. Что, конечно, не относится к таким «нежизнестроительным» явлениям искусства 1930-х годов, как общество «Круг» в Петербурге, или ряду замечательных московских художников того времени, представленных сегодня в одном зале ГТГ: Древин, Удальцова, Семашкевич, Рыбченков, Маврина, Рублев и другие. И не случайно именно от них ведут свою родословную теоретики петербургского «безнадежного» движения.

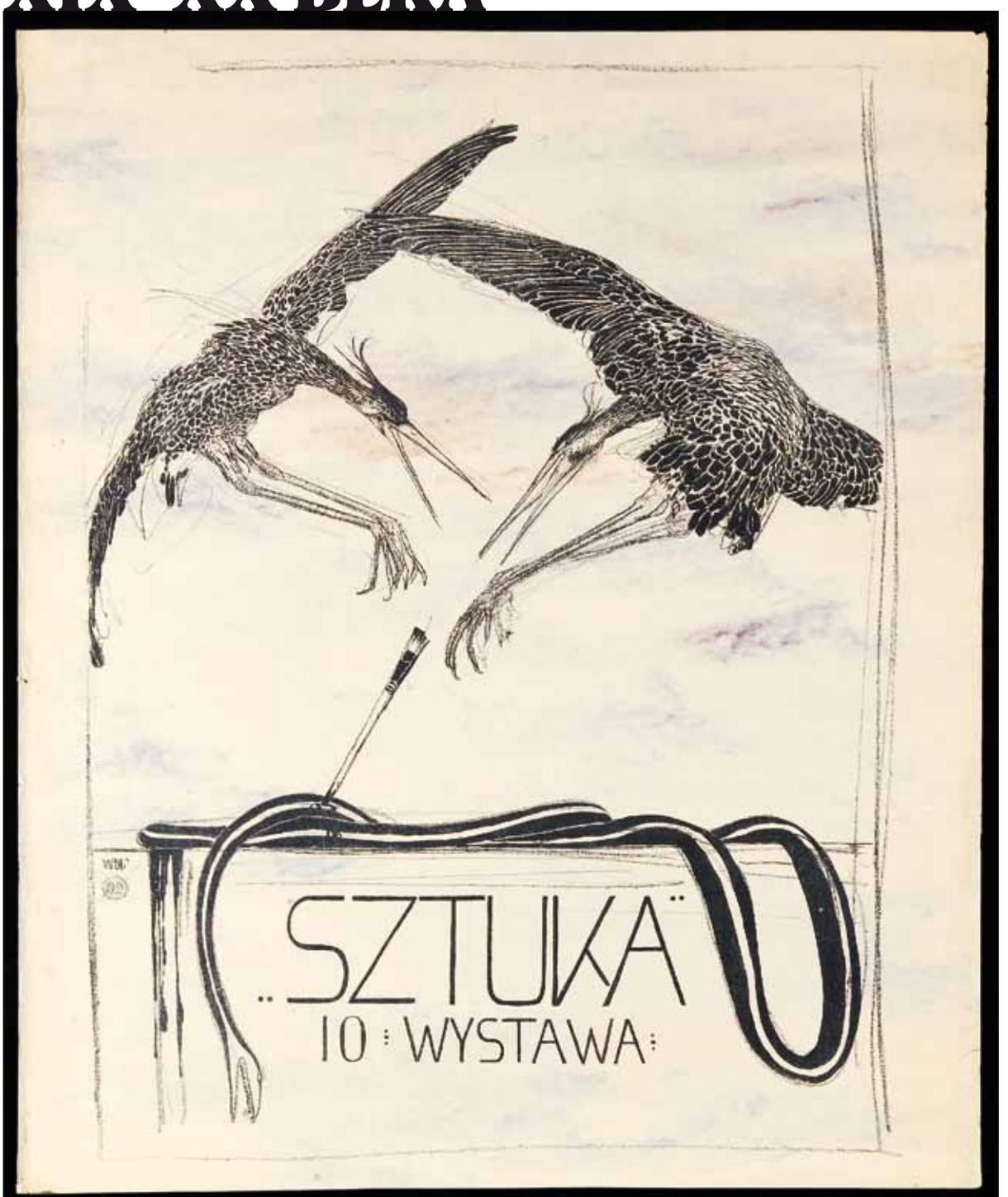
Социальная история с ее идеологическими коллизиями для «безнадежных» — предмет бренный. Цвет во всем его богатстве и многообразии является развертыванием света, его излиянием в мир. Тут неизбежны едва ли не религиозные коннотации. Недаром Анатолий Заславский говорит о живописи как об обещании счастья и физически ощутимом присутствии бессмертия. Если же такой подход эстетически смущает, можно несколько снизить пафос и вновь обратиться к философской аналогии. Единый мир, поскольку он выше нашей повседневности, является предметом онтологии. Французский философ Ален Бадью утверждает, что онтология — это математика. Действительно, математика есть предельное из доступных нам знаний о характере мироустройства. Хочется сказать, что такое же предельное знание о мире, данное искусством, и кроется, по Заславскому, в живописи. Недаром он и как теоретик, и как педагог настойчиво подчеркивает ее «математическую» природу. Тут все определяется точнейшими отношениями, прецизионными дозами. Ошибки становятся сразу очевидны, их обнаруживает строгий вкус, они не позволяют сбыться «истине живописного языка», тем самым не позволяют открыть истину мира. Для полной ясности этого надо, видимо, соотнести «язык живописи» по Заславскому с логосом стоиков или христианства. Вот такая незамысловатая амбиция о живописи у петербургских «безнадежных». Перед этим любые «актуальность» и «жизнестроительство» меркнут. Стоит сделать еще несколько замечаний. Первое — о нравственном аспекте «безнадежного» дела. Видимо, перекличка со стоицизмом совсем не случайна. Это и в декларативном самоназвании, но еще и в утверждении необходимости следовать «истине языка». И здесь не просто стоическая готовность претерпевать во имя истины, здесь, по сути, безусловная (в этом смысле бесчеловечная) необходимость следовать истине математической. А если вспомнить, что инструмент обнаружения погрешностей — вкус, мы получаем любопытный примат эстетического по отношению к этическому.

И второе. Известно, Кант считал, что в каждом знании столько истины, сколько математики. Похоже, иные из «безнадежных» готовы повторить: в каждом произведении столько истины искусства, сколько живописи! И этот «безнадежный» живописный радикализм не так уж невинен и безопасен, тем более когда превращается в лозунг борьбы за империю истины. Заметим, лозунг Канта по отношению к знанию остался интересным, небесполезным, но отнюдь не абсолютным принципом. Многие гуманитарии владеют своим предметом без насилия математических методов. И поход естествознания в гуманитарную сферу далеко не всегда был плодотворным. Так и в изобразительном искусстве есть и должны быть, всегда будут «человеческие» зоны, использующие живопись лишь как средство, по мере необходимости, свободные от ее абсолютного истинностного диктата. И беды в этом нет, скорее благо. Хотя чудо живописи, конечно, восхитительно, ведь оно несет нам свет, переживание счастья и бессмертия (по Заславскому).

К 100-летию ГМИИ им. А.С. Пушкина
Министерство культуры РФ
ГМИИ им. А.С. Пушкина
Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков

ПОЛЬСКИЙ ПЛАКАТ XIX–XX ВЕКА

из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина



20 ДЕКАБРЯ 2011 — 26 ФЕВРАЛЯ 2012

Главное здание, Волхонка, 12

Информационные партнеры: РОССИЯ 24, Итоги, ЕВС

Информационная поддержка: The Moscow Times, ART, ИСКУССТВО, РУССКОЕ ИСКУССТВО, ДИ, ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Генеральный консультант ФБК

Партнеры ФОНД ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

**Галерея Леонида Шишкина, гостиница «Рэдиссон Ройал» («Украина»)
в октябре представила выставку Владимира Рогозина «Путь к себе»**

ФОРМУЛА ПЕЙЗАЖА

Виктория Хан-Магомедова

Наделить произведение искусства жизнью — в этом, безусловно, одна из необходимейших задач истинного художника… фактура, доведенная до максимума живости, должна и зрителю передавать то ощущение, которым охвачен художник.

Альфред Сислей

НА КАРТИНЕ «КРЕСНООЗЕРО» (2010) петербургского художника Владимира Рогозина странное озеро, обрамленное горами с редкой растительностью, завлекает в свои таинственные глубины и навевает мысли об одиночестве, тревоге, все большем отчуждении человека от природы.

Как же мы воспринимаем пейзаж сегодня? Если пейзаж — совокупность форм какой-то местности и изменяется, лишь когда трансформируются характерные особенности этой местности, то восприятие пейзажа не может быть у всех одинаковым. Потому что зависит от точки зрения, с которой мы его воспринимаем (панорама), от направленности нашего взгляда (ведута) и, что особенно важно, от нашего способа видения вещей.

В энциклопедии Дидро и Д'Аламбера пейзаж определяется как жанр, «самый богатый, самый приятный и плодотворный в живописи». Он пережил удивительные метаморфозы. Сначала считался второстепенным жанром, затем незаменимым элементом в композиции для передачи эмоций, страстей. И наконец, стал автономным и экспериментальным жанром.

В первой половине XX века происходят самые большие изменения в пейзажном жанре, ставшем объектом для пространственных трансформаций и экспериментов. Дивизионисты, кубисты, абстракционисты, экспрессионисты, метафизики, сюрреалисты разлагают, расчленяют, искажают, аннулируют, блокируют, заново компонуют пейзаж, вновь и вновь задают вопросы природе и каждый раз обнаруживают возможность новых трактовок темы пейзажа. Уникальный общий знаменатель разных ее интерпретаций — приоритет индивидуальности художника.

Постепенно пейзажный жанр начал утрачивать свою абсолютную ценность, которую он обрел в предыдущие столетия. Сегодня происходят удивительные трансформации жанра пейзажа в разных техниках, материалах. А пейзажная живопись предоставляет возможности наслаждаться тончайшими изменениями в природе.

Владимир Рогозин — один из немногих художников, продолжающих писать пейзажи уже более десяти лет. Он также коллекционер и меценат, в его собрании около 3 тысяч произведений русских художников второй половины XX столетия, прежде всего пейзажистов. Коллекционирование произведений искусства способствовало развитию его вкуса и сделало его более восприимчивым к изменениям в природе. «Насмотренность» очень помогла Рогозину в становлении его авторской манеры построения композиции, пропорций, ритмического строя и т.п. Хорошее знание истории искусства также позволило ему выявить свои приоритеты и найти свой метод в изображении городских пейзажей.

Не самый актуальный сегодня жанр пейзажной живописи стал доминирующим в творчестве Рогозина, поскольку пейзаж дает возможность рассказать и о сущности человека, и о движении времени. Легкие ассоциации и сложные образы пересекаются, возникают в его работах, как разные планы бытия человека.

Рогозин живописует деревни возле родного Иванова, волжские берега и Байкал, а также Неаполь и Париж. Большая часть его произведений посвящена Петербургу, жителем которого он сейчас является. «Мирискусники» воспевали гармонию природы и старинной архитектуры дворцовых ансамблей города Петра как некий идеальный мир, противостоящий прозе современности. Петербург Добужинского — загадочный, драматический и многоликий. И у Рогозина «город каменноликий — в тусклых отсветах солнца» (Керстен) предстает в контрастах: прекрасный и обре-

Владимир Рогозин

КРЕСНООЗЕРО
2010. Бумага, масло

ченный на забвение, пребывающий в каком-то печальном прозрении («Горбатый мостик», 2010). Пейзаж «По Фонтанке» (2010) особенно притягивает красотой пульсирующих цветовых сочетаний — серебристых, голубоватых, беловатых, сиреневатых.

Рогозин изображает городские и природные ландшафты, отдавая предпочтение городскому пейзажу, выстраивает свою формулу пейзажа, на формирование которой повлияла концепция пейзажа Альбера Марке (иногда он даже прибегает к цитатам из работ Марке и других французских художников), воспринимавшего город масштабно, в широком диапазоне проявлений, состояний, настроений. На умение Рогозина мыслить чисто живописными формами оказало влияние и творчество ленинградских пейзажистов — Н.Ф. Лапшина, А.С. Ведерникова, Н.А. Тырсы, А.А. Успенского, В.А. Гринберга, их высокая живописно-пластическая культура, их специфическая типология пейзажа, основанная на передаче психологических состояний человека (самый экспрессивный пейзаж — «Фабрика. Ночная смена», 2009).

Рогозин разрабатывает свой художественный метод воплощения пейзажного мотива, используя ракурс с разных точек зрения, наложение мазков разной формы, активно кадрируя композицию. Он не стремится передать красоту и значительность архитектурных памятников Петербурга, особенный характер его широких парадных и каналов. «Фонтанка» (2006), «Охта» (2010) — знакомые маршруты горожан, здесь пульсирует повседневная жизнь людей. Художник пытается воплотить ускользающий в буднях «дух места», «дух города», иногда прибегая к упрощению, геометризации. Пейзажный мотив предстает в его картинах то в повествовательной манере, то в более абстрагированной форме, но всегда выражает внутреннее состояние художника. «Сентябрь» (2010) — самый лаконичный, решенный в геометризованной манере пейзаж.

Можно ли передать ход времени в пейзажах? На картине «Улица оружейника Федорова» (2011) отдельные дома кажутся покрытыми белой дымкой, словно время постепенно «стирает» их, предвидя их исчезновение. Художник лирического темперамента, Рогозин в своих пейзажах не ищет правдоподобия, а выявляет символическую знаковую ценность пейзажа. В работе «Частный сектор» (2004) дома-коробки показаны с точки зрения сверху, их покрытые снегом крыши лишены примет конкретного города. Унифицированные и обезличенные элементы пейзажа воплощают пустоту современного городского пространства и одиночество человека в нем.

Добужинский состояние современной цивилизации выражает через облик современных городских строений, плотными рядами замыкающих горизонт, загораживающих небо, перечеркнутое фабричными трубами, ошеломляющих бесчисленными рядами окон.

Для Рогозина современный город — не царство однообразия и стандарта. Он пишет то, что ему близко, понятно, места, где живет, и не ищет особенных поэтических мотивов, а обнаруживает поэзию в обычном. Однако и красивые места он воспроизводит с удовольствием, но без умиления и находит подходящие средства выражения: «Фонтанка» (2006), с прозрачной гладью воды, в которой отражаются обобщенно решенные здания с нежно-голубым, светящимся небом. Все пронизано спокойствием и гармонией. Рогозин уверенно работает над сотворением своей формулы пейзажа, в ней развивается, настойчиво продвигаясь к поставленной цели.

СЕНТЯБРЬ
2010. Картон, масло.

ФОНТАНКА
2006. Картон, масло.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ КОРОЛЕВЫ СОФИИ

Азиза Гусейнова

ПОСЛЕ ДЛИТЕЛЬНОЙ И БУРНОЙ ИСТОРИИ с путешествиями в 1992 году шедевр Пикассо «Герника» оказался наконец в Национальном музее — Центре искусства королевы Софии. Великолепно инсталлированный холст потрясает силой выражения трагедии и гнева. Цвет отсутствует, в черно-белой гамме все передано предельно ясно. Картина подчиняется безжалостной логике: рисунок, острый, как лезвие, свет и тень рассекают пространство, жесты персонажей обладают судорожной энергией. Американский искусствовед Герберт Рид так сказал о «Гернике»: «Это памятник разрушению, крик негодования и ужаса, усиленный духом гения. Не только Герника, но и Испания, не только Испания, но и Европа являются символом в этой аллегории. Это наша Голгофа, агония человеческой нежности и верности среди руин от бомбардировок».

Если Прадо — хранилище традиционного искусства в Мадриде, то Центр королевы Софии, прозванный мадридским MoMA, представляет мировое модернистское искусство, крупнейшее в Испании собрание. Музей располагает просторным, с высокими потолками пространством для экспозиций.

Любопытна история этого здания. Еще в XVI веке король Филипп II решил объединить разные хосписы, разбросанные по Мадриду, в одну центральную больницу. Музей как раз и расположен в здании бывшей главной больницы, построенном между 1776–1781 годами, и на протяжении столетий подвергавшемся архитектурным пере-

делкам, разным модификациям и добавлениям, в которых участвовал и знаменитый архитектор Жан Нувель.

Коллекция состоит из переведенного в музей собрания произведений XX века Прадо, собрания испанского Музея современного искусства, произведений художников, награжденных премиями на национальных выставках, разных приобретений, работ, полученных от меценатов. Самый ценный дар — от дочери скульптора Хулио Гонсалеса: 38 скульптур, 16 картин и рисунки — широкая панорама разных стадий его творчества. Особый акцент в коллекции Центра королевы Софии сделан на произведениях крупнейших испанских художников XX века: Гриса, Дали, Миро и Пикассо.

Впечатляющую панораму испанского искусства начала прошлого века представляют произведения художников, работавших в двух центрах: Каталонии и Стране Басков — Р. Касос, С. Русиньол, Х. Миро. Касос был одним из самых прославленных художников своего времени, создавал портреты интеллектуалов и представителей крупной буржуазии. В первые годы XX века И. Сулоага добился признания благодаря своим пейзажам, портретам, народным сценам. Картина «Поколение» (1898) и другие считаются знаковыми. Это глубокие размышления автора о возрождении нации.

Искусство и культура, доминировавшие в этот период модернизма, являются впечатляющей версией ар-нуво, обозначившей их истинное возрождение, что превратило Каталонию в один из европейских центров.

Довольно оригинальным художником был Х.Г. Солана, которого особенно привлекали тема смерти, сюжеты с жутковатыми процессиями («Процессия смерти», 1930). Преодолевая академические ограничения, используя оригинальную технику, он создал уникальную форму экспрессионизма, очень личностную. В его своеобразном стиле прослеживается глубокая связь с традицией испанской живописной школы: Рибера, Сурбаран, Эль Греко, ранний Веласкес, Гойя.

Хотя среди крупных представителей основного направления международного авангарда — кубизма были испанские художники — Пикассо, Грис, авангардистские движения в Испании не были известны до Первой мировой войны. В музее, однако, представлены многие знаковые имена: Соня Делоне, Пикассо, Липшиц, Лоран, Фрэнсис Пикабиа… Х. Торрес-Гарсия — самый яркий представитель течения ноуцентизма (noucentisme)*, использовавший в своем творчестве элементы кубизма и футуризма. Позже он вдохновлялся конструктивизмом.

Из всех художников, посещавших Испанию в первые годы XX века, возможно, именно Пикассо обратил внимание на испанские темы, что обнаруживается в его работах 1940-х. Пикабиа начал карьеру под влиянием кубизма, но вскоре перешел к более загадочному стилю, вдохновившись миром машин и механизмов, его произведения, почти всегда провокативны благодаря сексуальной символике. Творчество Липшица демонстрирует достижения и неизбежные ограничения кубистической скульптуры.

В зале Гриса, общавшегося в Париже с Пикассо, Браком и Д.Г. Канвайлером, ставшим его дилером и биографом, можно проследить изменения в его стиле в 1910–1920-е. Пример оригинального испанского кубизма — «Открытое окно» (1921).

Пабло Гаргальо и Гонсалес — самые крупные испанские скульпторы-авангардисты. В коллекции музея несколько ключевых работ Гаргальо периода между войнами, показывающих мастерство автора в моделировании пустоты. В скульптуре «Великий пророк» (1933) использована монументальная конструкция, в которой присутствует пустое пространство и применяются традиционные техники моделировки и приемы резьбы металла. А в «Маске Греты Гарбо с локоном» (1930) ясно ощущается доминирование принципов скульптуры. Гаргальо закручивает металлический лист, будто это глина, демонстрируя совершенство в обработке стали, выразительные возможности скульптурных отверстий как элемента пластической композиции. Специфика работ Гонсалеса обусловлена двумя факторами: использованием железа и обыгрыванием пустого пространства как интегральной части скульптуры («Голова, прозванная кролик», 1930). Гонсалес создал свой стиль, нечто среднее между экспрессионизмом, сюрреализмом и конструктивизмом, не отказываясь в то же время от фигуративных и абстрактных элементов.

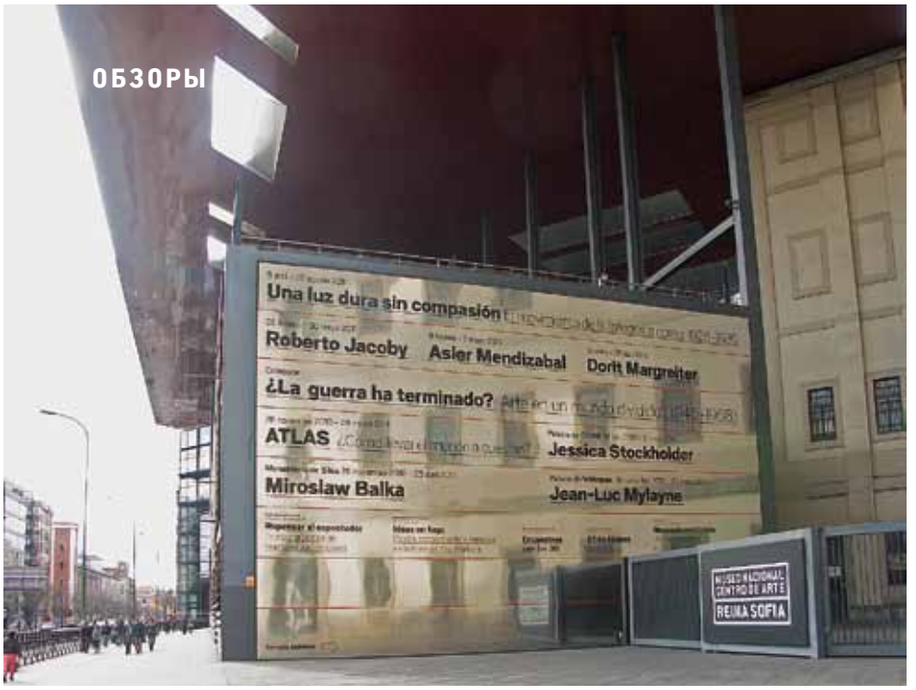
Логично, что основное место в музее занимают произведения Пикассо. Здесь находятся три самые значительные скульптуры («Женщина в саду», 1929–1939; «Женщина, делающая приношение, 1993; «Человек с линейкой», 1943). В «Женщине в саду» достигнут совершенный симбиоз между гибкой и в то же время монументальной структурой и визуальным и тактильным богатством бронзы.

В картине «Женщина, сидящая в сером кресле» (1939) искаженное лицо и тело женщины (характерные черты ню и портретов Пикассо первых лет немецкой оккупации) выражают нечто угрожающее. Она предстает как жертва, как символ страдающего человечества.

Миро представлен произведениями разных лет. Работы сюрреалистического периода (1923–1929) наполнены специфической сновидческой атмосферой. Хотя Миро оставался вне групп и идеологий («Полка, женщина, цветок, звезда», 1934), Бретон называл его самым сюрреалистичным из всех сюрреалистов.

Его монументальный «Портрет 2» (1938) — суровый, почти тотемический персонаж. Чистые тона на большой поверхности создают поразительное ощущение присутствия этой фигуры рядом с вами.

* Термин, означающий 1900-е годы, применялся к каталонскому арт-движению 1906–1931 годов, возникшему как реакция против модернизма и выступавшему за возврат к классицизму. Возглавлял движение художник Эухенио Д'Орс.



В трех ранних картинах Дали (1923) прослеживаются влияния кубизма и метафизической живописи. В конце 1920-х, основываясь на теориях французского психоаналитика Жака Лакана, Дали разработал свой критико-параноидальный метод. По словам художника, это «спонтанный метод иррационального знания, основанного на критическом и систематическом овеществлении-воплощении бредовых ассоциаций и интерпретаций». Фантазии каталонца достигли зенита в картине «Великий мастурбатор», в которой автор создает изощренный образ кузнечика, сосущего тело большой метаморфозной фигуры. Это насекомое терроризировало Дали в кошмарах с детства.

В зале испанского искусства 1920–1930-х выделяется картина Даниела Диаса «Веселье в баскских окрестностях» (1920), привлекающая удивительной композиционной сбалансированностью. Он привнес в испанское искусство свое знание парижского авангарда. Понсе де Леон — один из интересных последователей магического реализма в Испании, трагически умерший во время Гражданской войны. В картине «Происшествие» (1936), включающей автопортрет, художник предвидит свою трагическую смерть.

Определяющие работы в зале испанской скульптуры — бронзовые композиции Анхела Ферранта, монументы Рамона Маринелло, первые «Конструкции» Миро. Самая утонченная скульптура — «Часы ветра» (1967). Название не просто поэтичное, метафоричное. Ветер меняет характер атмосферы, а часы — естественный ход истории.

1950-е — переходный период в испанском искусстве. Сохраняется изоляция, но обозначились и важные тенденции, благоприятствующие развитию искусства. Об этом можно поразмышлять в залах, посвященных зарождению абстрактного искусства в Испании, где представлены работы художников, применявших новые средства выражения.

После путешествия в Латинскую Америку Х. де Отейса активно использовал в своих работах мотивы примитивных культур. Существенным элементом его трехмерных скульптур становится пустота («Метафизическая коробка», 1958). Небольшая вещь состоит из железных полос, окружающих ядро пустоты.

В музее хранятся работы, имеющие фундаментальное значение для испанского искусства, в их числе и произведения группы «Кобра». Экспрессионистский «Новый год» (1958) А. Йорна — характерное произведение, воплощающее эстетические принципы группы. В музее есть и работы Ф. Бэкона, и монохромные синие полотна И. Кляйна, и семь произведений Л. Фонтана, в которых можно оценить его твердое намерение разрушить границы между живописью и скульптурой.

Испанский авангард оказал влияние на развитие европейского искусства второй половины XX века. А. Саура получил известность своими «Распятиями». В искаженных фигурах на его картинах нет ничего мистического или скандального: абсурдно висящий на кресте одинокий человек противостоит окружающей реальности. Саура входил в группу информальных художников, одного из основных течений в испанском искусстве 1950–1960-х (П. Серрано, М. Мальярес, Р. Каногар).

А группа мадридских реалистов обрела свой зрелый стиль в 1960-е. Ее лидер А.Л. Гарсиа изображает с предельной точностью сцены из повседневной народной жизни («Улица де Сальва. Валенсия», 1979).

Все элементы в искусстве П. Паласуэло, абстрактные по своему характеру, в то же время визуально и формально очень информативны. Ряд работ А. Тапьеса в музее позволяет проследить творческий путь мастера. До 1963 года в его искусстве доминировала материя, формат картин стал со временем больше, цвет глубже, иногда почти монохромный, смешанная техника заменила масло. Этот период — «работа с материей», а стиль с 1950 года называют искусством присутствия. Стена — одна из любимых тем художника, подвергающего поверхность холста разным манипуляциям: процарапыванию, соскабливанию, разрывам, как в «Наложении серой материи» (1961). В своем творчестве Тапьес всегда отдавал предпочтение бедным материалам: ветхим тканям, соломе, старым тряпкам… Работы «Одежда на картоне» (1974), «Большая дверь в спальню» — примеры мастерского использования материалов и текстур предметов, превращающих их в знаки.

Баскский скульптор Э. Чильида в своем творчестве добился успехов в передаче подлинной сущности материалов, с которыми работает (железо, дерево, сталь, алебастр, глина). Он акцентирует характерности материала. Алебастр светлый и прозрачный. В скульптурах из дерева ощущаются живые стволы с их узлами, шероховатостями, которые автор специально сохраняет. К железу он относится очень уважительно, выявляя его сущностный, выразительный характер. Аристотелевская концепция топоса, пространства-места — важный знаковый элемент скульптур Чильиды. Для него пространство — место встреч и поле творения. Пустота, ритм и музыка интегрируются в скульптуры «Топос». В музее представлены работы Чильиды, выполненные в стали, кованом железе, алебастре и терракоте (1980-е).

Достойное место в Музее королевы Софии нашло и минималистское искусство, и работы представителей недавно возникших течений. Композиция Б. Наумана «Без названия: модель для траншеи, ямы, канала» (1978) сделана из стекловолокна. Художник использует современные материалы, но произведения выглядят грубыми и незавершенными. Контраст между промышленными материалами и их почти ручной обработкой рождает у зрителя чувство неуверенности и беспокойства.

Заслуживает упоминания и деятельность группы «Zai», в которую входили испанские музыканты, композиторы, художники (Х. Идальго, Вальтер, Маркетти, Р. Барсе…). Они устраивали эстетические процессии, акции и концерты, устанавливая непривычные отношения между зрителем и художником. Концептуальная оригинальная деятельность «Zai» — разрыв с культурными и социальными ценностями, в том числе ценностями авангарда. В музее представлены их знаменитые «Карты» с любопытными подписями.

В августе 2008 года музей открыл для публики террасу на крыше, позволяющую увидеть панорамные виды города, включая вершины деревьев парка Ретаро. С 2009-го здесь проходят танцевальные представления и вечера поэзии.

альтернативная энергетика — *мировой тренд*

В Галерее искусств Зураба Церетели состоялась конференция, посвященная развитию инновационных технологий в области альтернативной энергетики и возобновляемых источников электроэнергии. Конференцию сопровождала выставка проектов для Олимпийских игр в Сочи, в которых особое внимание уделялось дизайну городской среды, учитывающему возможности современных технологий и инноваций в области альтернативной энергетики. В рамках конференции прошла презентация международной компании «Солартия групп» («Solartia Group»), установившей по всему миру собственные фотовольтаические энергоустановки мощностью более 17 МВт. Наиболее значимые проекты компании – фотовольтаические парки в Испании в городах Фальсес, Сартагуда, Виана и Торрес-дель-Рио. На сегодняшний день «Solartia Group» реализует проекты станций в Болгарии, Узбекистане и в Пуэрто-Рико. Партнеры «Solartia Group»: ОАО «Лукойл», французская инвестиционно-энергетическая компания «Veolia Environment».

Президент «CENER», испанского национального центра по возобновляемым источникам энергии, Эмилио Мендевиль рассказал о новых технологических разработках в области солнечной энергетики, ведущихся совместно с испанским национальным институтом «CENER». Состоялась дискуссия с участием Зураба Церетели, президента Российской академии художеств; Симона Нижарадзе, председателя совета директоров «Solartia Group»; Кристин Аннон, директора по девелопменту компании «Eolfi»; Аслана Цивадзе, директора Института физической химии и электрохимии им. А.Н. Фрумкина, академика РАН; Владимира Мазура, генерального директора российской девелоперской компании ООО «Стройинвест», Марии Новоселовой, генерального директора «Solartia Group»; Дмитрия Стрельцова, исполнительного директора «Solartia Group»; Давида Якобашвили, российского бизнесмена; Анатолия Либета, члена Общественной палаты РФ; Александра Будко, заместителя руководителя рабочей группы по вопросам энергообеспечения, энергоэффективнсти и энергосбережения Общественной палаты РФ.

ЖИЗНЬ КАК ФОТОГРАФИЯ

Ольга Аверьянова

АННИ ЛЕЙБОВИЦ — талантливый и востребованный фотограф. Она родилась в 1949 году в местечке Вестпорт в пригороде Уотербери (штат Коннектикут) и была третьим ребенком из шести в семье офицера ВВС США. Ее прабабушка и прадед со стороны матери были еврейскими эмигрантами из России, а родители отца приехали в Америку из Румынии. Семья часто переезжала с одной военной базы на другую. Свои первые кадры Анни сделала на Филиппинах, где ее отец служил во время войны во Вьетнаме. Это были пейзажи, семейные и жанровые фотографии. Уже в старшей школе девочка интересовалась творчеством, играла на музыкальных инструментах. После окончания Института искусств в Сан-Франциско она работала в Израиле на археологических раскопках в Иерусалиме. Именно там Лейбовиц приняла решение стать фотографом. В 1970 году началась ее карьера в журнале «Rolling Stone». Будучи внештатным корреспондентом, она тринадцать лет снимала музыкантов и в конце концов стала главным фотографом издания. Позже ее пригласили в самый «звездный» журнал — «Vanity Fair», для которого она работает до сих пор. В начале 1990-х Анни открыла собственную студию в Нью-Йорке, снимала моду для журнала «Vogue» и рекламные кампании известных марок — «Louis Vuitton», «Disney», «Gap» и др. Для тысяч людей по всему миру она стала символом эпохи, «летописцем» 1960–1990-х. От «роллингов» до Трампов и королевы Елизаветы. На сегодняшний день 62-летняя Лейбовиц принадлежит к самым известным, дорогим, титулованным фотографам. В ее списке, кроме «Грэмми», есть награда от Библиотеки американского конгресса, ну а званий «Лучший фотограф года» в разных номинациях, от портрета до съемки мод и рекламы или «Лучшая обложка десятилетия» не счесть. Она главный портретист американского и не только истеблишмента, богиня журнального гламура, икона феминистского и либертарианского движения, дама, биография которой всегда вызывает толки. Может быть, именно поэтому и была задумана книга и выставка с одноименным названием «Анни Лейбовиц. Жизнь фотографа. 1990–2005».

Сама Анни сравнила работу над главным альбомом своей жизни с археологическими раскопками. Это не фигурально, буквально так. В течение месяца она каждое утро приходила в свою нью-йоркскую студию на Вандам-стрит разбирать груды непроявленных пленок и черно-белых контактов, сваленных в кучу. Что она искала? И почему каждый раз начинала плакать, как только переступала порог студии? Она работала, и звучала музыка. Одна и та же запись Розаны Кэш «Black Caddilac», которую Анни включала очень громко. И так день за днем. Это было похоже на ритуал. Боль уходила, по мере того как уменьшалось количество непросмотренных пленок. Начали проявляться и любимые лица — Сьюзан, папа, города и страны — Сараево, Иордания, Венеция, Париж и опять Сьюзан, дети, мама…

Ее камера никому не льстит, ни перед кем не заискивает. Она снимает просто, порой безжалостно, отчужденно, бесстрастно, пронизывающе. Никаких вуалей и сложных манипуляций со светом. Немногие ее модели способны это выдержать. Говорят, что мало кто хочет повторения сеанса.

Лейбовиц не любит слова «знаменитость», «звезда». «Была возможность работать с людьми, которые являлись лучшими — актерами, писателями, спортсменами, танцорами; я чувствовала, что снимаю людей стоящих». Она никогда не относится к своим работам как к чему-то выдающемуся, но вполне допускает сравнения, например, с великим пейзажистом Анселем Адамсом («Я думаю, что в подобной ситуации Адамс тоже нанял бы вертолет, он любил новые технологии») или Ричардом Аведоном. На выставке есть портрет мастера и «портрет» его камеры. «Аведон был гением общения, а я лишь наблюдаю».

Анни признается, что ей с трудом дается контакт с людьми. Ей не нужны откровения, душевная близость. Она знает мир и нравы шоу-бизнеса не хуже, чем интерьеры нью-йоркских и парижских гранд-отелей, где проходит большая часть ее журнальных съемок. Наверное, поэтому она так мечтала вырваться из голливудских павильонов и

Анни Лейбовиц

МИЦУКО УЧИДА С ДЖЕССИ МИЛЛС, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ МАЛЬБОРО
Вермонт. 2002.
Хромогенный отпечаток

◄ **СЬЮЗЕН ЗОНТАГ. ВЕНЕЦИЯ**
1994. Серебряножелатиновые отпечатки (контактные)

НАБЕРЕЖНАЯ ДЕ ГРАНД-ОГЮСТЕН
Париж. Декабрь 2003.
Хромогенный отпечаток

номеров класса люкс на природу, на просторы пустынь и эпических пейзажей. В 1993 году Анни даже заключила контракт с «Conde Nast Traveller», чтобы вместо знаменитостей начать фотографировать иное: священные камни Иордании, хмурые пляжи Коста-Рики, мифологическую мощь Пергамского алтаря… Но от Лейбовиц все ждали и хотели только одного — звезд. Поэтому ее грандиозные натурные съемки остались документальным свидетельством мечты, которая жила отдельно от заказов, профессионального успеха, личных обстоятельств, включая рождение детей, общение с многочисленной родней, смерть отца и любимой Сьюзан… Все они на фотографиях: и дети, и веселая танцующая мама на пляже, и серьезные сестры, и брат — атлет в купальных трусах, и папа, военный летчик, ветеран Второй мировой, со строгим благородным лицом… Эти карточки — своего рода «дочерняя любовь». Но ни на одной «семейной фотографии» нет Сьюзан. Она останется за кадром, на соседних страницах альбома, она персонаж другой жизни Анни Лейбовиц. И именно ей суждено было стать главной героиней «Photographer's life».

Сьюзан Зонтаг. Писатель, философ, икона американского феминизма, одна из ключевых фигур западной интеллектуальной жизни 1970 — 1980-х. По иронии судьбы одно из самых известных эссе Сьюзан было посвящено как раз фотографии. На снимках Лейбовиц мы видим задумчивую, грустную, немолодую женщину с седыми прядями в копне иссиня-черных волос или уже совсем седую, коротко стриженную. Она не позирует настырной камере; она живет на фотографиях, словно не замечая нацеленного на нее объектива. Просто за долгие годы своего романа с Анни она к нему привыкла. Вот ее наброски в блокнотах к будущему бестселлеру «Volcano lover», вот отполированные морем камни, собранные на пляже в Мексике. Вид из окон ее квартиры. Коллекция морских ракушек, стоптанные кроссовки, утренний кофе на террасе в отеле на Капри, походная раскладушка в Сараево… Камера не устает любоваться спокойствием ее лица, благородством осанки, изысканной красотой рук. Но что-то тревожное есть в этой влюбленной и жадной пристальности, в оклике, который как будто бы слышен из-за камеры: «Посмотри на меня!» Кажется, что им озвучен каждый кадр со Сьюзан. И когда она любуется восходом над Сеной, и когда стоически переносит боль в госпитальной палате, и когда после родов Анни первой берет на руки ее новорожденную дочь, камера преследует ее, не отпускает, словно боится потерять из виду. Сьюзан в Венеции проплывает мимо Сан-Микеле, острова мертвых, Сьюзан на Ниле зябко кутается в теплое одеяло, Сьюзан у себя дома, в Нью-Йорке, на балконе квартиры на London terrace… Посмотри же! Кому нужны все эти портреты и пейзажи, если ты их не увидишь! Теперь уже никогда…

Сьюзан оставалась очень важной частью в жизни Анни, безусловно, между ними была эмоциональная и интеллектуальная связь, очень необходимая каждой. Зонтаг принадлежала миру слов, Лейбовиц — миру образов. Они дополняли друг друга. Для друг друга они были неисследованными частями самих себя.

Первая ретроспектива Лейбовиц, охватывавшая период с 1970 по 1990 год — время «Rolling Stone», ее проб в рекламе и моде, начало многолетнего сотрудничества с «Vanity Fair» — проходила в Национальной галерее в Вашингтоне. Нынешняя, вторая, начинается там, где заканчивалась первая – 1990-ми, и вот уже шесть лет она успешно гастролирует по миру. И это какая-то другая, незнакомая Лейбовиц.

Летом в Эрмитаже выставка была показана в сокращенном виде. Сотня фотографий — это примерно половина оригинальной версии. В Москве, в ГМИИ им. А.С. Пушкина, были показаны все работы фотографа, входящие в экспозицию, включая три громадных стенда, которые установили друг против друга. На них хаотично пришпилены «контрольки» и «контакты» — справа семейная съемка, слева заказная; простейшее сравнение, «личное» и «профессиональное» — рабочие материалы, из которых обычно выбирают самые удачные кадры, в следующих залах они приобретают нужный масштаб. «Я даже не подозревала, сколько у меня фотографий помимо отредактированных и упорядоченных по заданиям журналов и рекламных компаний», да и мы, надо сказать, не особо задумывались до сих пор, что у Лейбовиц есть какая-то другая жизнь помимо «Vanity Fair» и дорогих рекламных проектов. Но она решила убедить мир в обратном. Соотношение «пятьдесят на пятьдесят» строго выдерживается в экспозиции. И даже прессу предупреждают специально, что в случае публикации одной официальной журнальной фотографии необходимо будет обязательно поставить какой-нибудь снимок родителей, сестер с племянниками и других родственников. Театрально-эффектные постановочные снимки почему-то не конфликтуют с теми, что принято называть любительскими. Небольшие трогательные фотографии из личного архива и огромные парадные портреты уживаются на одной стене. Умирающий отец в постели, рядом жена и сын. Овдовевшая мать и осиротевшие дочери на следующий день. Приготовленная могила на еврейском кладбище в Олни штата Мэриленд — еще через два дня. Переживаний утраты в этой хронике ничуть не меньше, чем переживаний, связанных, например, с неизвестным мальчиком, который был убит снайпером в Сараево — он просто катался на велосипеде. Фотография этого велосипеда рождает то же щемящее чувство.

Портретная съемка существует уже много десятилетий, и были фотографы, получившие признание как большие портретисты. Анни Лейбовиц придала этому жанру совершенно иное звучание. «Когда я пришла в "Vanity Fair", мне сказали, что я должна стать Эдвардом Штайхеном журнала. Великие традиции великой портретной съемки, — рассказывает она о своей работе. Никто не предполагал, что это повернется в сторону попа или хипа… а получилось… получилось очень "блестяще"».

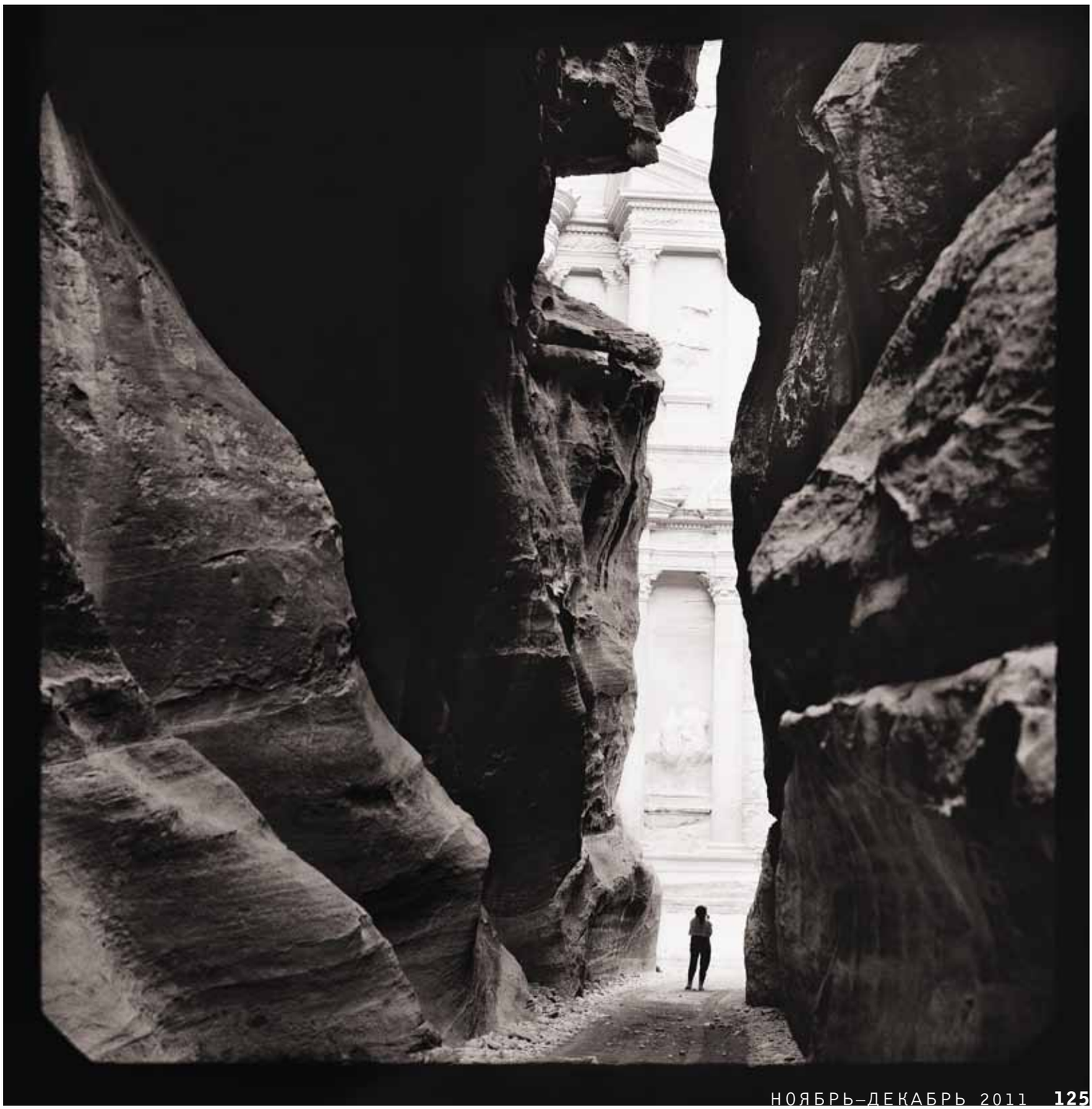
«Схватывает ли Анни суть людей, которых фотографирует? Нет. А вы можете заглянуть внутрь человека на портрете? И многие фотографы говорят, что это невозможно, — говорит Лейбовиц. — Есть доля минуты, есть тот, кто позирует перед

СЬЮЗЕН ЗОНТАГ, ПЕТРА
Иордания. 1994. Хромогенный отпечаток

◄ **НИКОЛЬ КИДМАН**
Нью-Йорк. 2003. Хромогенный отпечаток

камерой и есть фотограф, который контролирует ситуацию. Люди не хотят отдавать вам то, что они считают своей сущностью, они хотят представить некий персонаж, а это совсем другое». Снимая знаменитостей для «Vanity Fair» Лейбовиц придумала собственный метод: «Если ты фотографируешь актера, почему же не придумать небольшую историю?! И обложка — это не совсем фотография, скорее реклама, — говорит Анни, — настоящие портреты живут внутри журнала». Но однажды она подумала, что, фотографируя жизни других, она забыла о собственной. И тогда родился альбом «Жизнь фотографа» и появилась выставка, путешествующая по миру. Здесь холодная отстраненная звездная красота соседствует с чем-то родным, близким, таким привычным и узнаваемым. И каждый находит то, что хочет найти, и видит то, что хочет видеть.

При подготовке статьи были использованы материалы фильма «Annie Leibovitz. Life through a lens».



НОВЫЙ ПОМПИДУ-ЦЕНТР В МЕЦЕ

Наталья Капырина

Центр Помпиду-Мец относится к музеям, которые «зачаровывают аурой собственной пластики и собственного пространства, так что экспонаты там превращаются в своего рода дополнение к чудесам архитектуры»[1]. Открывшийся 12 мая 2010 года центр примыкает к сообществу, возглавляемому музеями Гуггенхайма в Бильбао и Нью-Йорке, как по линии попыток овеществления новых веяний в музейном деле и в правилах восприятия искусства, так и с точки зрения архитектуры культурных и массовых пространств.

Центр Помпиду в Меце, городе-префектуре Лотарингии, — первый опыт децентрализации государственного культурного учреждения во Франции, курс на которую был выбран в начале 2000-х годов, хотя уже с 1980-х годов началось рассредоточение по регионам государственных учреждений и институтов власти. В музейной сфере такого рода дочерние структуры призваны способствовать в первую очередь привлечению более широкого круга посетителей, а значит, развитию туризма в отдельно взятом регионе, что особенно важно для пострадавшей от упадка угледобывающей промышленности Лотарингии.

Напомним, что Национальный музей современного искусства обрел стены в парижском Центре имени президента Жоржа Помпиду в 1977 году, открыв новую страницу в истории французской культурной политики. Однако предложить концепцию нового музея в Меце несколько сложнее, чем построить дополнительное здание для хранения произведений из запасников парижского музея. У центра нет и не предвидится постоянной коллекции, он задумывался как площадка для временных выставок, в том числе международных, не нашедших пристанища в Париже. Так что главная задача центра на сегодня — достижение независимости и обретение собственной идентичности. Кроме того, учреждение должно выполнять институциональную обязанность: вводить людей любого возраста и социального положения в мир современного искусства, не пугая и не озадачивая их.

Для привлечения внимания к проекту было решено построить гипнотическое архитектурное сооружение. В двух шагах от вокзала, на пустыре, где предстояло создать масштабный культурно-развлекательный район с экологическим уклоном, архитекторы Шигеру Бан и Жан де Гастин возвели гигантский белоснежный гриб, похожий на цирк шапито, крыша которого напоминает конусообразную китайскую шляпку. На трех уровнях этой конструкции закреплены три независящие друг от друга галереи длиной 80 метров. Обращенные в разные стороны, они имеют сверху вид шестиугольника, возведенного в символ французского государства: его территория на карте напоминает эту геометрическую фигуру. Вообще в архитектуре центра много символических отсылок. Например, каждый этаж расположен на высоте, кратной семи метрам (7, 14, 21), а над крышей в небо устремляется шпиль высотой 77 метров как напоминание о

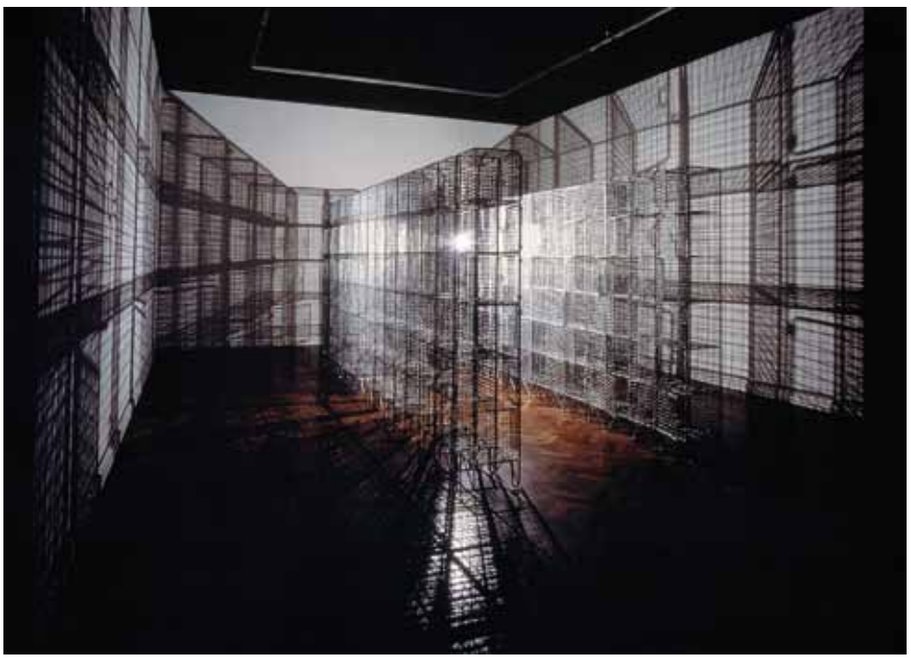
том, что в 1977 году был открыт Центр Помпиду в Париже. К тому же архитекторы специально сделали вход в музей не как в храм — по ступеням вверх, а на уровне с землей. Несмотря на то что такой проект не может не вызвать восхищения, тем более что 5000 квадратных метров выставочного пространства (умноженные на два с учетом внешних пространств) дают возможность проводить массовые эксперименты, Центр Помпиду в Меце подвергся критике: некоторые детали обескураживают, например, вкрапления осколков яркого стекла в асфальт или волнообразная форма газона. На эти сомнения можно ответить словами Жан Жака Аягона, прежнего министра культуры Франции и до последнего времени директора Версаля, которому ставили в упрек выставки актуального искусства в садах и залах дворца и политику, направленную на потакание вкусам посетителей: «Желание наслаждаться искусством не рифмуется с его аскетизмом».

Еще во время строительных работ для привлечения будущих посетителей была развернута рекламная кампания. Временный «Дом проекта» позволил ознакомиться с будущим центром, а широкая программа «Созвездие» предваряла размещение произведений актуального искусства в зданиях, имеющих особую культурную ценность для Меца и близлежащего региона. Так центр внедрялся в локальный контекст и аргументировалась необходимость музею иметь помещение в полутора часах езды на поезде от столицы.

Оригинальность открывающей центр выставки «Шедевры?» заключена и в концепции, и в организации, и в логистике. Всего было 800 экспонатов, часть из них позаимствовали в иностранных музеях, но выставку составили произведения в основном из парижского Центра Помпиду. Яркость и весомость события подчеркивала и выбранная тема: проблематизация понятия «шедевр» (Chef-d'oeuvre, Masterpiece, Meisterwerke). Оно в немилости у теоретиков современного искусства, но красной нитью проходит в истории изобразительных искусств. Выставка в музее поставила вопрос о сущности и статусе того, что вверено ему на хранение. Для каждого пространства в Центре (три галереи и большой неф) была создана отдельная выставочная программа со своей сценографией, а во время работы выставки в экспозиции происходили замены и дополнения, так что с мая 2010 по июнь 2011-го она претерпела сильные изменения.

В большом нефе, где экспонировался проект «Шедевр в истории», располагались произведения, имеющие или имевшие статус шедевра, чтобы посетитель мог поразмышлять об эволюции вкуса и эстетического суждения, о принципах создания коллекции и музея. Далее проект переходил в новую фазу — «Истории шедевров», где рассказывалось о том, как отдельные творения входили в поток какого-нибудь «изма» или, наоборот, из него исключались. Здесь и воссозданный нашим современником Андре Рафре (2006—2008) «Etant donnés» Марселя Дюшана, и макет монумента Третьего интернационала Владимира Татлина (1919/1979), и много других крупных объектов Брюса Наумана, Джузеппе Пеноне, Луизы Буржуа, Карла Андре. В галерее также были отделы для ознакомления с гомогенными явлениями, такими, как фовизм, сюрреализм или «Новые реалисты». Осмыслению творческих перемен в искусстве XX века способствовало и сопоставление разнородных явлений, как, например, «Спящая муза» Константина Бранкузи и проецируемый рядом фильм про спящего Энди Уорхола.

Этажом выше в другой галерее рассматриваются «Сны о шедеврах». Необычная сценография позволяет сопоставить «содержимое» и «содержащее»: от знаковых произведений XX века к серии макетов и фотографий французских музеев современного искусства начиная с 1937 года.



ИНТЕРЬЕР ГАЛЕРЕИ ЦЕНТРА ПАМПИДУ-МЕЦ
Предоставлено Пампиду-Мец

ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ «ЛАБИРИНТЫ»
Предоставлено Пампиду-Мец

◄ **ЦЕНТР ПАМПИДУ-МЕЦ**
Предоставлено Пампиду-Мец

[1] *Якимович А.К.* Искусство Нового времени в музее и на выставке // Випперовские чтения - 2006. С. 56.

[2] Там же. С. 62.

ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ «ШЕДЕВРЫ?»
Фото предоставлено Пампиду-Мец

Наконец, в следующей галерее («Шедевр в бесконечности») кураторы попытались донести до зрителя суть проблемы: неустойчивость понятия «уникальность», или «единичность», которым определялись значение и ценность произведения на протяжении ряда эпох. Эта неустойчивость становится еще более безысходной в XX веке с развитием методов копирования и воссоздания. Однако, по мысли кураторов, кафедральный собор Св. Этьена (Св. Стефана), видимый сквозь специально спроектированный прозрачный торец галереи, призван напоминать о том, что, даже если шедевр нельзя определить, с этим понятием не стоит расставаться.

Несмотря на обширный объем информации и экспонатов, выставка подчас огорчает стандартностью выставочных схем и немотивированными отклонениями от темы. Но стоит ли сетовать на неоправданные ожидания, например, от сравнения банальной хронологической экспозиции в большом нефе с необычной архитектурой Шигару Бана и Жана де Кюстина? Ведь кураторы «Шедевров?» делали ставку на общедоступность, возможность разным группам посетителей понять значимость поставленных перед ними вопросом.

После «Шедевров?» Центр Помпиду-Мец открыл в сентябре выставку «Лабиринты», созданную по принципу блуждания, потери, прогулки в современном искусстве, которая продлится до 5 марта 2012 года.

Пока рано подводить итоги деятельности Центра Помпиду в Меце, но опыт децентрализации культурного учреждения, а также создание новых выставочных площадей, несомненно, привлекает посетителей из других регионов и стран, а также внимание профессионалов в области современного искусства. На примере центра можно наблюдать еще один феномен современных культурных практик — «лейблизацию» знаковых музейных учреждений. Так, когда-то музей Гуггенхайма появился в постиндустриальном городке Бильбао, Лувр распространил свое излучение в Штаты, а теперь готовит сразу два проекта: музей Лувр — Абу-Даби и центр наподобие Помпиду-Меца во французском городе Ленсе. Название музея становится своеобразным товарным знаком, а будущий успех обеспечивают сверхновые архитектурные решения. Однако важно, как в таких проектах преодолевается черта, не позволяющая выйти за рамки современной концепции музея или выставки, показывающей «конформную, социокультурно обусловленную часть [искусства]»[2], мешающую нам вступить в неформальный контакт с произведением искусства?

реклама

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ / ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»
ПРИ СОДЕЙСТВИИ ЖАНА ПИГОЦЦИ

ПИГОЦЦИ, СТОП!

Жан Пигоцци. Мик Джаггер, Арнольд Шварценеггер. Hôtel du Cap, Антибы, Франция, 1990 © Global Photo Panama

СЪЁМКА С КОРОТКОЙ ДИСТАНЦИИ

(фотографии Жана Пигоцци)

Куратор: Паскаль Данжин

18 ноября – 22 января

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ:

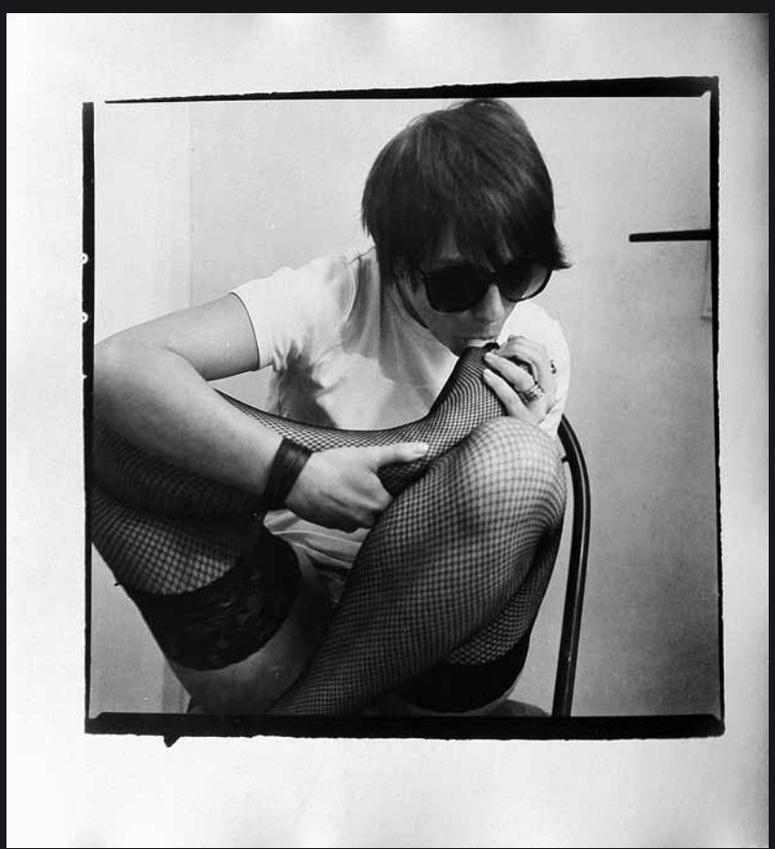
РОСБАНК
SOCIETE GENERALE GROUP

PIRELLI

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
ОСТОЖЕНКА,16 www.mdf.ru +7(495) 637-1100
ВТОРНИК – ВОСКРЕСЕНЬЕ С 12:00 ДО 21:00

ВЫСОСАНО ИЗ ПАЛЬЦЕВ

ВЫСТАВКА-МАНИФЕСТ



Более десяти лет совместного творчества могут выдержать немногие творческие тандемы. Может быть, именно поэтому новый проект Д. Мишенина и А. Чежина в AI gallery заявлен как манифест конца искусства в рамках тотальной истерии перед концом света. С одной стороны это безусловное продолжение концептуальных исканий художников нулевых, подразумеваемых авторами как единственно честный путь на фоне предполагаемой ими глобальной лжи и лицемерия современного арт-рынка.

Давно говорят, что все в искусстве уже сделано. Кто считает по-другому – попадает на разделочный стол критиков, искусствоведов и прочих умников. Из-за непереносимого человеческим мозгом обилия визуального материала в XXI веке: от видео и фото коммьюнити youtube и flickr, до бесконечного потока новостей социальных сетей и блогов, - у любого творца опускаются руки от осознания того, что практически любая идея будет вторичной, и его слова никто не услышит за глобальным информационным шумом, созданным вокруг нас и средствами массовой и персональной информации.

Поэтому для данного мультимедийного и мультиавторского арт-проекта мы решили не придумывать замысловатый сюжет, не выстраивать сложные композиции или визуализировать интеллектуальные концепции. И даже фотографировать мы решили предельно просто, на белом фоне, в лоб и без наворотов ракурсов и без ассоциативных ребусов. Время не то. Время честных слов. Хватит стебаться. Пора и честь знать.

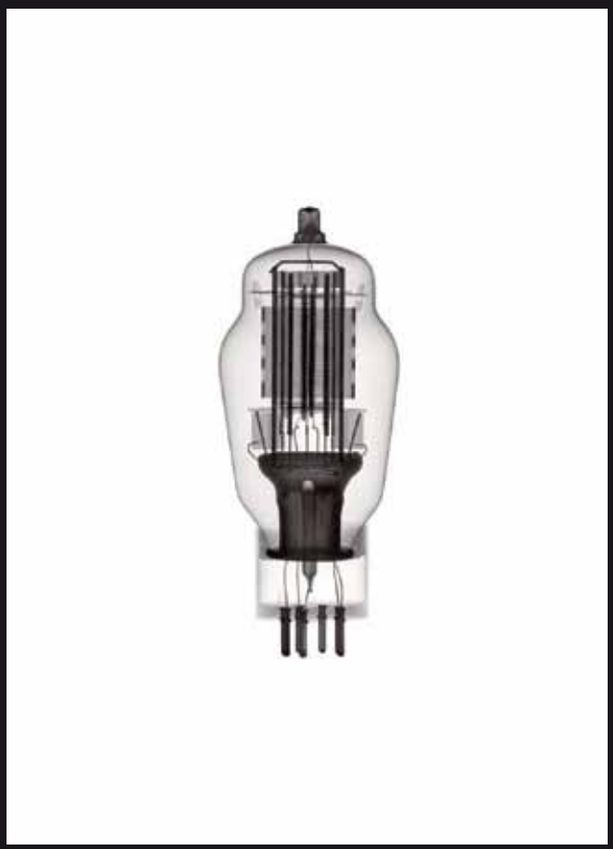
Перед тем, как в подавленном состоянии приступить к работе над этим проектом, мы четко осознали и поняли, что нам сейчас нечего вам сказать в искусстве. Тем более, когда его столько вокруг, и с каждым днем становится все больше и больше. Как и другого визуального материала. Мы действительно опустошены происходящим в искусстве, да и вообще в культуре и мире. Мы не знаем, что нам делать. И хотим об этом спокойно, достойно, а главное – эстетично заявить это вам, нашей публике. Поэтому, чтобы ничего не вымучивать и не повторяться, мы решили высосать этот проект из пальца. В самом прямом смысле этого слова. Попросить красивых девушек сделать это для нас на камеру. Высосать его из своих двадцати пальцев на руках и ногах. Чтобы искренно расписаться в бессилии изменить ситуацию и невозможности придумать что-либо. Когда мы решили сделать этот проект, пришло четкое и ясное понимание, что это своего рода искусство протеста, документ эпохи и манифест пустоты. Признание в глубокой деградации и полном падении современной культуры, неотъемлемой частью и незаметными представителями которой мы являемся.

Хватит страдать искусственными историями. Будьте честны с собой и с миром. Признайтесь, что мы - никто. Нас звать - никак. И все, что мы делаем, это – ничто.

Дима Мишенин, Андрей Чежин

НИК ВИЗИ. «НАСКВОЗЬ»

Ольга Аверьянова



«Я хочу бросить вызов рефлекторному восприятию внешней действительности», — говорит британский фотограф Ник Визи (Nick Veasey). Люди уже привыкли судить о вещах «поверхностно» — как в прямом, так и в переносном смысле, потому что работы Визи всегда узнаваемы. Он действительно пытается проникнуть в суть вещей. Рентген, как правило, ассоциируется с медициной, системами безопасности, научными исследованиями. Для Визи это инструмент создания художественных образов. X-ray-лучи, по его мнению, демонстрируют внутреннюю красоту, приоткрывая другую, скрытую реальность, заставляют иначе взглянуть на окружающий мир. Становится возможным увидеть изнутри обычные вещи и сложные механизмы, причем без какой-либо познавательной цели. Эти «прозрачные» изображения объектов, повседневных предметов, одежды, растений, животных завораживают. Как правило, монохромные, они обнаруживают тайное, обнажают сокрытое, невидимое.

Ник Визи родился в Лондоне в 1962 году, сейчас живет вблизи Мейдстоуна (Англия). Работал как вполне традиционный фотограф, снимая для рекламы, пока рентген не стал его визитной карточкой, оригинальным способом творческого видения. Теперь у него известные заказчики, награды, выставки, публикация альбома «X-ray: See through the world around you».

«Я работал с камерой много лет, но никогда не считал себя обычным фотографом и всегда интересовался абстрактными изображениями. Мне нравилось проводить опыты с пленкой, и я думал, как не только запечатлеть свет, отраженный от объекта, но и проникнуть внутрь его. Тогда меня заинтриговал потенциал рентгеновских лучей. Я до сих пор делаю снимки на традиционную цифровую зеркальную фотокамеру, однако их воспринимаю как дополнение к рентгену. Порой я смешиваю две эти техники, чтобы показать и поверхность предмета, и его внутреннюю сущность».

Технология получения подобных изображений довольно сложна и небезопасна, поэтому необходимы свинцовый фартук и счетчик Гейгера. Визи работает в собственной студии в Кенте. Там оборудован специальный бетонный бункер для защиты от излучений и фотолаборатория. Он использует три типа излучателей: самый мощный — для проникновения в очень плотные материалы, подобные металлу; наиболее чувствительный — для «тонких» предметов, например растений, третий — для остальных объектов. Все изображения получаются черно-белыми. Цвет, который встречается на некоторых фотографиях, создан при помощи компьютера, ради достижения большего техно-эффекта, подобного неоновому свечению.

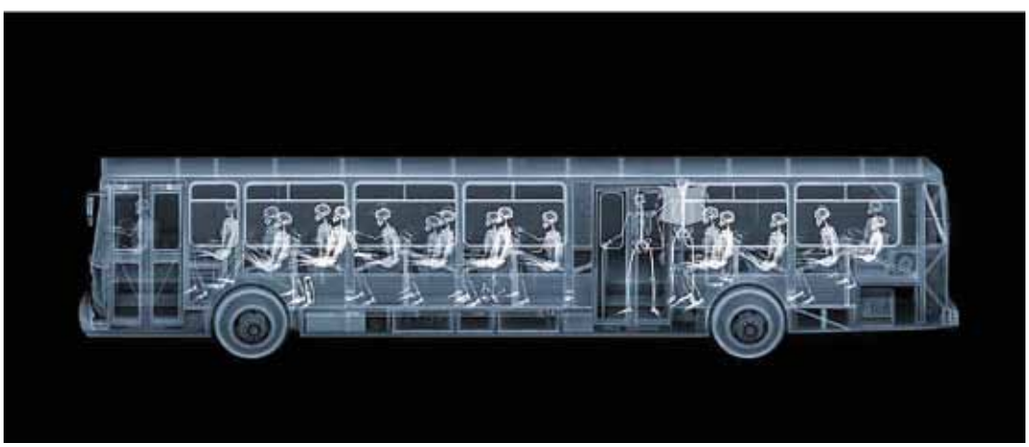
Фотограф прозаично описывает процесс создания своих произведений: «Я разделяю большие объекты на части, снимаю в рентгеновских лучах и снова соединяю все в Photoshop». Таким образом, манипуляции с одним изображением могут длиться несколько недель или даже месяцев. Например, над «Boeing 777» он работал в течение трех месяцев. Максимально возможная величина предмета для одного снимка — примерно

Ник Визи

ЛАМПОЧКА
Март 2006. C-Type print

АВТОБУС
Сентябрь 1998. C-Type print

ПЛАТЬЕ
Декабрь 2009. C-Type print



35х40 см, так что можно представить количество кадров, которое пришлось сделать в конечном счете. Результат украшает терминал международного аэропорта Бостона.

По заказу нью-йоркской городской больницы Визи снял автобус. Фотограф использовал устройство, обычно применяемое американской пограничной службой для просмотра транспортных средств. Изображения пассажиров — это фактически один скелет, который последовательно монтировали в разных точках автобуса и фиксировали при помощи резины, так как металлическое крепление было бы заметным в рентгеновских лучах.

«За многие годы я создал тысячи изображений, до сих пор моим любимым остается снимок автомобиля Mini. Это дань британскому дизайну. В будущем надеюсь сфотографировать Trabant. Вообще, я неравнодушен к машинам, которые становятся символами».

В мире фотографии Эдвард Майбридж (Eadweard Muybridge) кажется Визи наиболее интересной фигурой. В XIX веке он с помощью фотосъемки пытался «нарисовать» движение: фотографировал животных, людей — бегущих, идущих, прыгающих или просто выполняющих нехитрые повседневные действия. Серия задумывалась как научное исследование по биомеханике, но впоследствии эти опыты перестали быть просто документальными, они приобрели определенную художественную ценность. «Меня вдохновляет это, — говорит фотограф, — поскольку я хочу, чтобы и мои работы вышли за границы документального». Он ценит Ласло Мохой-Надя (Laszlo Moholy-Nagy) за модернистский эксперимент с фотографией и удивительные фотограммы. «Современные цифровые технологии позволяют людям управлять творческим процессом на высоком уровне, что экономит время, деньги и минимизирует ошибки. Как следствие, хороших результатов могут достичь многие, и мешает им только ограниченность собственных творческих возможностей», — считает фотограф.

На выставке представлены работы из разных серий автора: «Люди и машины», «Объекты», «Игрушки», «Животные». Мужское, женское, детское, мир вещей — разве не из этого состоит человеческая жизнь, пусть даже и в рентгеновских лучах.

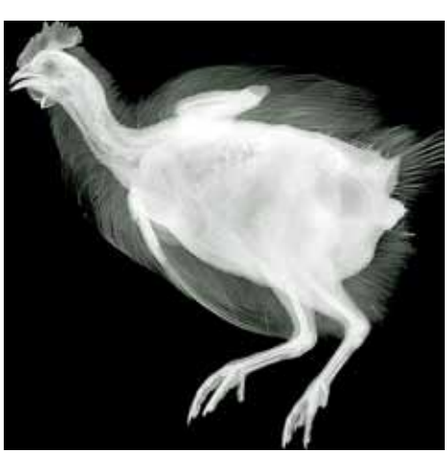
Визи снял уже более 4 тысяч объектов. Самые известные международные бренды обращаются к нему для создания рекламы: производители духов, одежды, медицинских препаратов или авиакомпании. Относительно будущих проектов фотограф настроен весьма амбициозно, он намеревается использовать рентген для того, чтобы «комментировать глобальные проблемы, существующие в обществе». Он присматривается к 3D-изображению, которое именно сейчас все активнее проникает в фотографию, видео, кинематограф, на телевидение. Ему интересно, к какому результату в будущем приведут эти тенденции. Можно сказать, что работы Ника Визи гораздо интереснее, глубже и философичнее, чем просто «внутренняя реальность». Представляя структуру предмета, он проникает в сущность его природы, провоцирует зрителей на размышление, на разгадывание тайн бытия.

ПАЛЕЦ
Июль 2001. C-Type print

КОНЬ-КАЧАЛКА
Март 2001. C-Type print

ШОРТЫ
Октябрь 2008. C-Type print

КУРИЦА
Ноябрь 2007. C-Type print



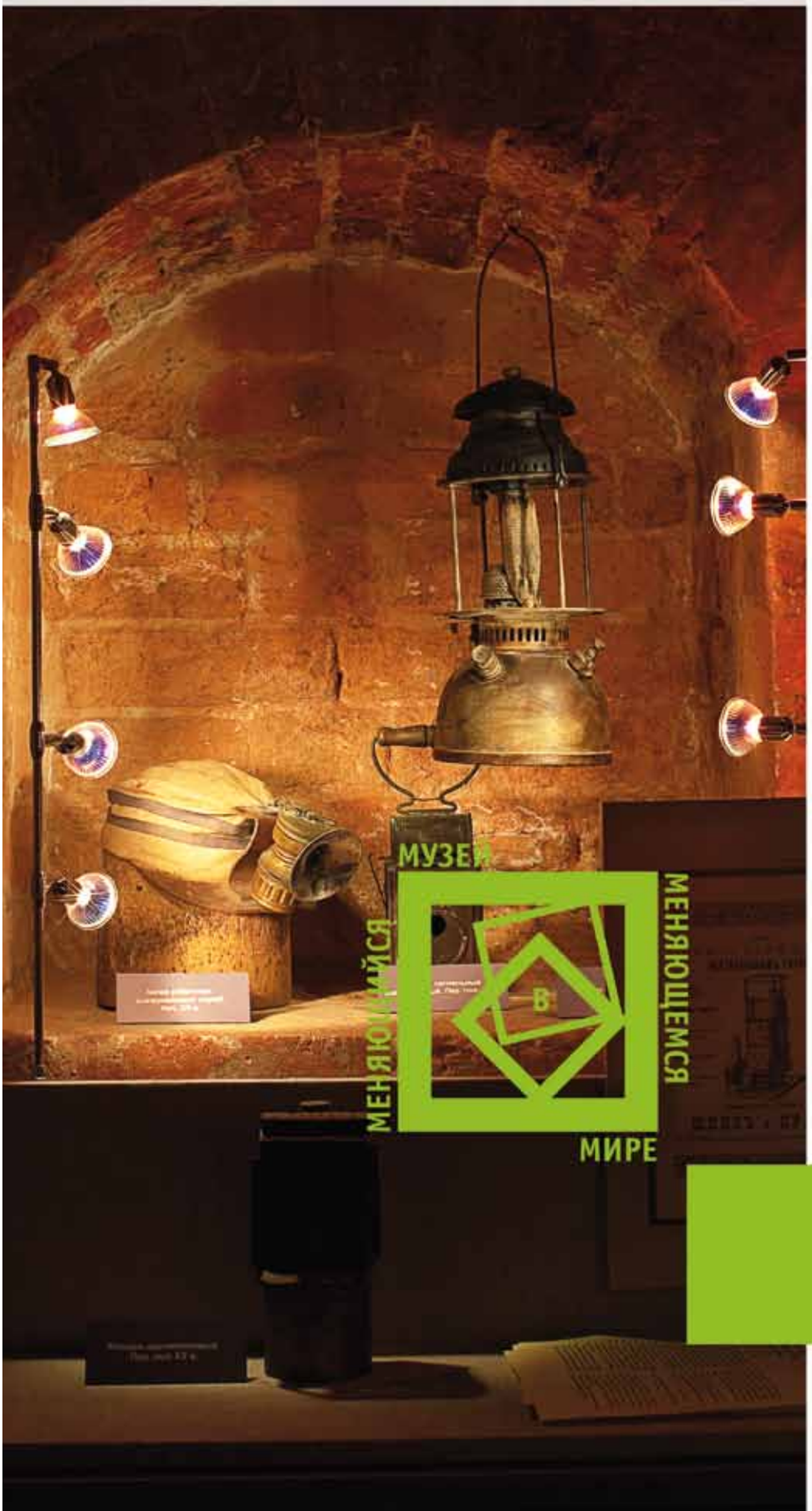
АРТ-МОСКВА

София Терехова

В сентябре уже в пятнадцатый раз ЦДХ предоставлял свои залы для ежегодной ярмарки «Арт-Москва». Заведомо коммерческим показом конъюнктурной качественной продукции, дефицит которой наблюдается в российской художественной жизни, этот салон доказывает свою устойчивость и определяет уровень современной галерейной жизни. Год от года совершенствуются способы представления работ участников. На сей раз решение выделить галереям одинаковые выставочные площади привело к упорядоченности и ясности общей картины, удалось избежать дезориентирующего зрителя давления большого количества разностильных и разноформатных произведений. Галеристам с учетом выделенных 42 квадратных метров приходилось выбирать лучшее из лучшего. В ярмарке приняли участие около 40 галерей, равное соотношение иностранных и отечественных участников, но по итогам продаж зарубежные гости вышли на первое место — 69 %. Отечественные галереи показали проверенных авторов, уже укрепивших свою репутацию (например «Триумф» представил один проект AES+F «Allegoria Sacra»). Питерская «AL Gallery» поместила на стенд работы Сергея Катрана, Татьяны Подмарковой, Виталия Пушницкого и др. Галерея «RuArts» отобрала разнообразный материал как зарубежных, так и отечественных художников, например, работы Виты Буйвид соседствуют с провокативными фотографиями Корнели Толленс. Именитых художников мы увидели и на стенде Марата Гельмана: Дмитрия Гутова, Валерия Кошлякова, группу «Синие носы». Из зарубежных галерей можно отметить японскую «Whitestone Gallery», которая представляла модных и востребованных во всем мире Такаши Мураками и Яеи Кусаму. Поскольку в России художественный рынок еще невелик, галереи не могут рассчитывать на немедленную материальную выгоду, но объем продаж не основной показатель эффективности деятельности в рамках ярмарки, часто это рекламная акция и возможность установления связей для дальнейшей работы.

Во второй раз время проведения «Арт-Москвы» совпало с работой Московской биеннале. Куратор основного проекта последней Петер Вайбель при отборе работ ориентировался на интерактивность. На «Арт-Москве» подобные эксперименты были единичными и входили в параллельную программу ярмарки. Интересно посмотреть, сколько времени потребуется интерактивному и мультимедийному искусству для того, чтобы перейти из бренда модного в бренд коммерческий.

Стандартное меню «Арт-Москвы» организаторы решили разнообразить более острой продукцией, показанной в параллельной программе (например, трехмерные объекты из собрания Пьера Броше). Но это присутствие «образовательного» элемента на практике теряется, коммерческое предприятие оказывается не лучшим местом для экспериментов.



IX Грантовый конкурс

Меняющийся музей в меняющемся мире 2012

Конкурс проводит
Благотворительный фонд В.Потанина
при поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации,
оперативное управление –
Ассоциация менеджеров культуры (АМК)

www.museum.fondpotanin.ru

Номинации:

Технологии музейной экспозиции;
Музейные образовательные программы;
Музейные исследования;
Музей и технологии туризма;
Авторская номинация.

Грантовый фонд– 20 000 000 рублей.
Сумма грантов во всех номинациях
от 300 000 до 1 000 000 рублей,
для номинаций «Технологии музейной
экспозиции» и «Авторской» –
до 2 000 000 рублей

Прием заявок с 1 декабря 2011г.
по 10 февраля 2012г. на сайте
www.museum.fondpotanin.ru

Ведущий координатор конкурса
Инна Прилежаева,
+7 926 227 21 86
4m.museum@fondpotanin.ru

АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ

Юрий Санберг

Фильм Андрея Звягинцева «Елена» недавно прошел в кинопрокате. И — редкий случай — тут же был принят телевидением и показан в прайм на канале «Россия». Анонсированная как остросоциальная драма лента собрала несколько призов на международных фестивалях и показалась телевизионному начальству актуальной. Немассовый фильм каким-то причудливым образом вышел в массы. Жест беспощадный, но неэффективный. Резкий, брошенный как вызов, фронда против собственной же государственной политики: пчелы против меда: роль телевизора в оглуплении нынешней публики беспрецедентна. По данным «Gallup Media», доля зрителей картины в возрастной аудитории 18 плюс по России составила 19,5, а доля по Москве — 21,7 процента. Картина, и это отметили телевизионные критики, вошла в пятерку самых популярных телевизионных передач, транслировавшихся в эфире «России 1» в этот день, и в десятку самых популярных телепрограмм дня в российском телеэфире.

Значит, сумела пробить брешь. Значит, сохранилась полоса «пропускания» для «сложного искусства» с нишевым характером.

Звягинцев завершил «Еленой» свой триптих, дебютировав мощным «Возвращением» (2003) и продолжив менее удачным, как мне кажется, «Изгнанием» (2007). Все три фильма — семейные драмы: сложнейшие конфликты, потери и мучительные обретения взамен безвозвратно утерянного. Эстетика экзистенциального, разработанная Андреем Тарковским, обеспечивающая узнаваемость «сложного» русского кино, присутствует во всех трех лентах. Фирменный стиль, универсальные лекала.

Именно таких понятных, узнаваемых «стандартов» ждет не слишком обширная аудитория, и режиссер не разочаровывает ее, цитируя (дословно или используя парафраз) основоположника. Здесь присутствует некий намек на постмодернизм, технологически сконструированный из добротных, плотно пригнанных пазлов. Приобретя громкое имя и блестящую репутацию, Звягинцев отказывается рисковать. Выработка собственного киноязыка затратна, и он как хороший маркетолог предпочитает пользоваться проверенными инструментами.

Два первых фильма роднит отсутствие «привязки» к российским реалиям — только маркеры места, служебная организация пространства. «Елена», напротив, пропитана конкретикой места и времени. Однако и здесь обманка. Мне кажется, об этом говорили очень вскользь: лента должна была сниматься в Лондоне, там что-то «не срослось» с продюсером, и сценарий пришлось адаптировать к российским реалиям недели за две, кажется. Полагаю, определяющим явилось не столько хорошее знание бытия новорусской «золотой мили» и тягомотного существования окраинных московских гетто, сколько неважность для режиссера деталей — любых. Внук героини мог биться не с бомжующими гастарбайтерами, а с наслаждением громить витрины в Хакни Ист-Лондона, навешивая на себя, словно связки баранок, трофейные кроссовки «Найк». Он мог жить в Бирюлеве с окнами на градирню или вместе с «генетическим мусором» в джентрифицированном Брикстоне, Звягинцеву все равно. Всепобеждающая «чернь» своего везде добивается. Фон мог быть любым, смыслы — те же. Его интерес очевиден: он изучает не только абстрактного человека, но и законы социальной природы, принципиально игнорируя «внешнюю среду». В работе местами аккуратно, без нажима публицистикой, он пытается исследовать ключевой вопрос: что сегодня означает быть человеком?

О чем же фильм? Снова о страшном выборе, мучительном и беспощадном. Семья: он (Владимир) значительно старше, очень закрыт и сдержан, она (Елена) фактически превратилась в его служанку. У них нет ничего общего, кроме проблем с детьми от первого брака. У него ироничная, ехидная дочь, клубная тусовщица, отношения с которой ограничиваются ежемесячным «пенсионом». У нее беспутный неработающий сын, а еще невестка, родившая двух детей и, как выясняется, беременная третьим. Они живут на заводской окраине, пользуясь деньгами, которые Елена тайком выкраивает из своего содержания и мизерной пенсии. Она сделалась для них такой же удобной «кормушкой», какой стал для нее муж. Чтобы «отмазать» старшего внука от армии, Елена просит деньги у Владимира, но получает отказ. После чего у мужчины неожиданно случается инфаркт, и он пишет завещание, согласно которому квартира отходит дочери, а жене назначается пожизненная рента. Дело остается за малым — заверить завещание у нотариуса. И тогда Елена, которую такое развитие событий не устраивает, решается на убийство мужа…

Временами кажется, что мы даже готовы сострадать загнанной героине. Ее основной инстинкт — выжить, получив компенсацию, заслуженную или нет. Мы точно не ждем триумфа ее представлений о справедливости, оплаченного многотерпением и подогретого риском социального реванша. Но происходит именно это. Здесь, по Моэму, никто не готов для вечности.

И вроде бы уже слышен галоп апокалиптического первого всадника на белом коне, олицетворяющего не то зло, не то праведность. Но нет ни того, ни другого, а есть только павшая белая лошадь у железнодорожного переезда. Вечер, задернуты шторы, или беспросветно мрачное утро элитного дома — черные заскорузлые ветви старых деревьев почти не колышутся. Темное время суток на улице, в домах и душах.

Страх и подозрительность разлиты повсюду. Агрессия и ненависть в ответ на неподчиняющееся инакое. Везде драматический антагонизм: отцы и дети, богатые и бедные. Кажимость жизни, воплощенная в представлении о правильности и не лишенная дидактики: каждый должен работать, отвечать за себя, управляться с проблемами.

Звягинцев снял фильм воронкообразный, засасывающий. Режиссер элегантно обманывает зрителя, каждый раз предлагая неожиданный поворот — на уровне кадра, на уровне развития сюжета. Вот мы ждем в сонной утренней квартире событий, но они не происходят. Перед глазами лишь нудный утренний ритуал: герой бреется, спускается вода, завтрак без слов. Люди пьют чай и смотрят телевизор — спорт и ток-шоу Малаховых, обоих – одного и другого. И ничьи сердца не разбиваются. Никто не испытывает тихого отчаяния, никакой битвы с демонами. На ветвях птица, она не взлетает. Герой едет в автомобиле, экранное время тянется долго, музыка бередит предчувствия, мы ждем аварии — она не происходит. Много говорят о богатстве, но в сейфе пятитысячные купюры перехвачены резинкой — всего лишь сотня-другая тысяч рублей. Не падает брошенный без присмотра ребенок, ползущий по двуспальной кровати, ставшей смертным одром для хозяина. И зло никак не наказано. Оно будто бы и не зло.

Фильм наполнен тревогой, и музыкальные темы пунктиром, обрывистой линией, резким смычком Гласса становятся подсознательными символами действия. Минимализм и скупость сделались системообразующей идеей. Скудость разговоров, гомеопатические дозы эмоций. Вычищенный дом, в котором нет книг, стены не украшают картины и фотографии, минимум мебели.

Ритм и темп каждой сцены рассчитан предельно точно, с отсечкой секундомера. Предложено глубокое измерение, дано время вглядеться. А потом быстро, в нарастающей прогрессии, в крещендо судьбы комкаются, как исчерканные листы писчей бумаги. Камера Михаила Кричмана то рвет пространство, как в клипе, то пускает в объектив припущенный свет и замедленное время, вялые разговоры.

В фильме важна управляющая идея. Предельный цинизм существования — практически до инобытия, переведен режиссером и вовсе в экстремум. Планета переполнена; за место, как еще заметил прозорливый Мальтус, придется биться насмерть. Пресловутая связь времен давно разъята: у обоих героев чужие им и проблемные дети. Завещать, в сущности, нечего. Никаких идей, правил и несомненных принципов. Только квартира, которую нужно «дербанить». Потому этот пустой взгляд в никуда и этот ленивый плевок с балкона…

Фильм не оставляет человеку ни единого шанса. Расчеловечивание происходит каждодневно, рядом, очень близко, возможно с нами. Слепок времени точный — почти гипсовый. Предшествующий опыт поколений стерт: простое, бесхитростное приятие правил нынешнего предельно материального мира сопровождается стойким нежеланием создавать мир собственный, противостоящий, удерживающий от… Перечень длинный.

Остается выбор для личной стратегии.

Но не исключено, что твои усилия, даже если они будут гордо именоваться антиисторическим стоицизмом, всего лишь увеличивают энтропию.

Доказано Звягинцевым.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

для ХУДОЖНИКОВ АРХИТЕКТОРОВ ДИЗАЙНЕРОВ

СУПЕРАРТМАРКЕТ

ПЕРЕДВИЖНИК

- м.**КИТАЙ-ГОРОД**
  Старосадский пер. д.5 стр.2, МСХ
- м.**МАЯКОВСКАЯ**, м.**НОВОСЛОБОДСКАЯ**
  ул. Фадеева д.6
- м.**КУРСКАЯ**, 4-й Сыромятнический пер-к
  д.1 стр. 6 под.9, ЦСИ ВИНЗАВОД
- м.**РЕЧНОЙ ВОКЗАЛ**
  Ленинградское ш. д.92/1

тел.: (495) 22-55-082 **www.peredvizhnik.ru**

ПАРКУР НА БЕРЕГУ СОНЫ

Вадим Михайлов

Сильдо Мирэлес

ЛА БРУЙЯ 1.
1979–1981/2011. Инсталляция

Девизом 11-й Лионской биеннале ее куратор Виктория Нуртурн (Victoria Noorthoorn) из Аргентины выбрала знаменитую строчку из Уильяма Батлера Йетса — «The terrible beauty is born». Переведем вольно в биеннальном контексте: «Современное искусство рождается как ужасная красота». В стейтменте куратор использует французское слово parcour (паркур), и это не оммаж месту проведения биеннале, а отражение ее главной задачи — предложить зрителю путешествие. Не экстремальное, но требующее эмоциональных и физических усилий. Нуртурн заявила свой паркур как «чувственный и интеллектуальный вояж, когда место прибытия неизвестно и не гарантировано».

Такие правила игры делают биеннале гипертекстом, где каждое произведение должно рассматриваться как часть общего высказывания куратора и семи десятков авторов. Всемирно известные художники могут следовать через запятую с начинающими. Воля зрителя с придыханием рассматривать «почеркушки» Альберто Джакометти и полностью отсмотреть 94-минутный фильм Джона Кейджа и Хеннинга Лонера, где световые пятна сменяют друг друга, в сопровождении минималистичной музыки Кейджа. Возможно, это последнее произведение великого американца, созданное в 1992-м, в год его смерти. Но публика может и равнодушно пройти мимо этих намеренно неаттрактивных произведений.

Оба классика выставлены в Музее современного искусства Лиона (macLYON), это вторая по значимости площадка 11-й Лионской биеннале из четырех, на которых она расположена. Главной стал центр Сакриер (La Sucriere). Он разместился в бывшем складе недалеко от слияния рек Роны и Соны, используется для биеннале в пятый раз, вокруг него постепенно складывается креативная индустрия. В этом процессе наверняка есть и заслуга биеннале.

Чтобы попасть в первый зал Сакриер, зритель вынужден проходить через слегка раздвинутые тяжелые цветные шторы, придуманные немецкой парижанкой Уллой фон Бранденбург. Спектакль начинается, привет Ги Дебору. Но нас предупреждали о паркуре, после штор сразу натыкаемся на огромный железный цилиндр с глухими окошками и колючей проволокой по верхнему краю. Содержимое объекта поляка Роберта Кашмировски «Stronghold» станет видным только на втором этаже, но ясно уже здесь, что речь идет о насилии. Рядом аккуратно сложены 55 гробов камерунца Бартоломью Тогу. Он утверждает, что это символы 55 африканских стран. Не будем столь пессимистичны. Речь может идти о смерти современного искусства как центральной теме этого искусства. Доказано Борисом Гройсом.

Поблизости на видео «Модель универсума» чеха Збынека Баладрана твердая мужская рука рисует карандашом бесконечные варианты устройства Вселенной, издеваясь над извечными попытками людей постичь мир. Тут же показан проект бразильской художницы Лауры Лимы. Нагой перформансист тянет черные лямки, намертво привязанные к бетонным опорам здания. Канаты отбрасывают человека назад, но он не отступает. Тщетные усилия сопровождаются ритмичными звуками ударов черных тросов об пол. Об этой музыке вспоминает позже, когда смотришь фильм Кейджа.

За мерно колеблющимися тросами спрятан театр. Каждые 20 минут там идет знаменитая пьеса без актеров Сэмюэля Беккета «Дыхание». В данном контексте она воспринимается как метафора краткости и немотивированности человеческой жизни. Но лучше так, чем бесконечный отбор детей по форме черепа, об этом повествует видео «Сценарий» берлинского перуанца Габриэля Ачевео Веларде.

11TH BIENNALE DE LYON
FROM 15 SEPT. TO 31 DEC. 2011
A TERRIBLE BEAUTY IS BORN

На следующем уровне, как и обещано, выясняется, что за железной стеной Кашмировски спрятал котельную, где жгут книги и архивы. Что могут противопоставить художники уничтожению памяти? Создание новых архивов. Утверждая, как южноафриканка Трейси Роуз в своем видео «Прелюдия», что человечество произошло не от Адама, а от черной женщины-гоминида Люси. Или создавая, как аргентинка Марина де Каро разноцветные объекты как метафору нового гуманного общественного устройства. Или контрапунктом предлагая людям с небольшими психическими отклонениями вообразить себя преступниками, которые в начале прошлого века были заключены в свежеотстроенную лиссабонскую тюремную психушку «Мигуэль Бомбарда» и вложив им в уста гуманистичные тексты писателей XX века. Этот сложный видеопроект осуществил венесуэлец Хавьер Теллез. В самом скромном варианте можно нарисовать серию портретов героев нашего времени, например «Продюсера», как сделал южноафриканец Марлен Думас.

Или организовать API — The Arctic Perspective Initiative, как сделала группа словенских и канадских художников, чтобы бороться за сохранение природы и разнообразия северных народов. Материалы API называются «Море, тундра, ледовые поля».

Логичным продолжением контрапунктного вояжа становятся проекты, расположенные в здании Фонда Баллукяна (Bullukian Foundation). Это очень небольшая и строгая академическая выставка, где главное место занимают эскизы архитекторов-утопистов Йоны Фридмана и Ричарда Бакминстера Фуллера. «Мобильная архитектура» Фридмана выставлялась в главном проекте 53-й Венецианской биеннале. Во дворе Фонда Баллукяна собран вариант геодезического купола Фуллера, который напоминает об этом калифорнийском мечтателе. Он искренне верил, что один человек, даже при скромных способностях, может изменить мир. Если вспомнить, сколько наград и званий получил за свою жизнь Фуллер, в молодости отчисленный из Гарварда за неуспеваемость, то можно ему поверить.

Путешествие по этажам Музея современного искусства Лиона предлагает в качестве основного сюжета тему художника в современном мире. Бразилец Чилдо Мирелез провоцирует буквально: по залам размотаны 6 тысяч километров черных ниток. Его «The Witch» присутствует везде, иногда нитки ловят зрителя, как сети. Немка Катинка Бокк «реконструирует» мебель: тяжелый противовес, приделанный к столешнице, делает лишними две ноги у стола. Эва Котаткова из Чехии соорудила тотальную инсталляцию «Машина ре-образования», в которой критикует репрессивность системы школьного обучения. На рисунках дети закованы в цепи. Они мечтают распять на дыбе или утопить все свои учебники и книги. Орудие пыток и бассейн с водой прилагаются. Колумбиец Хосе Алехандро Рестрепо в видео «Искусство мануальной риторики» иронизирует над современными политиками, которые, выходя на трибуны, размахивают руками и стучат кулаками. Автор ссылается на Мишеля Монтеня, который насчитал в своих «Эссе» 44 понятия, легко выражаемые с помощью языка жестов.

Видео «Без названия» берлинца Александра Шеллоу, напротив, намеренно серьезно, художник со всей положенной корректностью фиксирует жизнь 96-летней старушки, страдающей синдромом Альцгеймера. Эта работа предупреждает об опасности утраты памяти. Разумеется, не в медицинском смысле.

Финальная часть биеннале расположена в бывшем промышленном здании — The T.A.S.E. Factory на границе Лиона и его спутника — Вийербанна. Вокруг фабрики начинается джентрификация, но это здание еще сохраняет неумытый бетонный облик середины прошлого века. Художники оказались скептически настроены по отношению к светлому будущему. Та же Лаура Лима сконструировала вольер с живыми петухами и курами, ярко раскрасив некоторым перья. По сравнению с контрольной группой они стали активнее, отдельные курицы поменяли гендерное поведение. Но все остались домашними птицами, пригодными только для производства яиц и мяса. Аргентинец Хорхе Макки выстроил во дворе фабрики фрагмент регулярного французского парка с травой, аккуратно подстриженными кустами и классической скульптурой. На фоне современных построек и башенных кранов пейзаж эпохи Просвещения выглядит ковровой дорожкой, выстланной на Луне.

Капитализм ответил художникам адекватно. Владельцы автостоянки, расположенной рядом со зданием T.A.S.E., в последний момент отказались предоставить часть своей территории для показа паблик-арт-объектов мексиканца Гектора Заморы. Он прославился своим дирижаблем, прилетевшим во двор Арсенала во время 53-й Венецианской биеннале.

Успех 11-й Лионской биеннале доказал, что для таких проектов гипертекстовый подход выигрышнее, чем попытки собрать звезд и разместить их среди «массовки», как это была недавно в Москве.

Ричард Букминстер

ФУЛЛЕР
1983. Инсталляция

Хорхе Маччи

МАРИЕНБАД
2011. Общий вид
и фрагмент инсталляции

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

Сергей Гуськов

«Шесть и три». Группы Р.Э.П. и «SOSка». Квартирные галереи «Brown Stripe» и «Черемушки»

Открытие выставочного сезона в сентябре не обошлось без художников из Украины. Одновременно с участием в подготовленной Виктором Мизиано выставке «Невозможное сообщество» киевляне из группы Р.Э.П. (Лада Наконечна, Леся Хоменко, Никита Кадан, Владимир Кузнецов, Жанна Кадырова, Ксения Гнилицкая) и художники из харьковской группы «SOSка» (Николай Ридный, Сергей Попов, Тарас Каменной) организовали двойную квартирную выставку. Если проект «Невозможное сообщество» основывался на теме бытия-вместе, а Р.Э.П. и «SOSка» были представлены групповыми работами, то на выставке «Шесть и три» обыгрывалась противоположная тема — бытие-по-отдельности. Несмотря на индивидуальный характер художественных высказываний, «Шесть и три» вовсе не была похожа на лоскутное одеяло, но составляла вполне органичное единство. Кроме того, два «квартирника», разделенные километрами перегруженных московских улиц, удерживали общую тональность. Можно было заметить, чем отличается харьковское искусство от киевского, но все же как сами группы, так и отдельные художники сосуществовали «нераздельно и неслиянно». Вернисаж, начавшийся в час пик 8 сентября в галерее «Brown Stripe» (квартира Петра Жукова) в Алтуфьеве с работ «SOSки», переместился на юг столицы, в галерею «Черемушки» (квартира Кирилла Преображенского), где выставлялись киевляне. Неформальный характер события закреплялся на уровне экспозиции: по словам художников, для квартирной выставки специально подбирались работы, удобные для перевозки своим ходом. Основные темы — нестабильность и властные отношения. На темных холстах Сергея Попова написаны «Черные понятия»: система, религия, власть. В ходе перформанса Леси Хоменко «Очередь (Танец тысячи рук)», фотодокументацию которого можно было увидеть на выставке, группа активистов выстраивалась в очередь перед торговой палаткой и под музыку «индийского диско» производила руками волнообразные движения. Контрактовую площадь Киева, где проходила акция, постепенно занимают киоски и псевдоисторическая застройка. Конструируя ситуацию, художники пытались вернуть себе городское пространство.

«Аудитория Москва». Белые палаты

Подзаголовком проекта «Аудитория Москва», продлившегося с 16 сентября по 16 октября, стала формулировка «эскиз публичного пространства», и именно этот подзаголовок задал направление дискуссий и круглых столов, которые стали основным содержанием «Аудитории Москва». Обсуждались вопросы, насколько художественные институции могут быть публичными, каковы проблемы современных городов, каков адекватный язык для разговора о сегодняшних общественных проблемах, что такое сообщество и солидарность, и т.д. Некоторые дискуссии оканчивались ничем, поскольку каждый говорил о своем и не пытался найти общий язык с другими участниками, другие были крайне продуктивными. Посвященная «Группе учебного фильма» дискуссия, которую очевидцы сравнивают с партсобранием, переросла в скандал: внутренние разногласия художников и активистов стали публичным достоянием. Параллельно проводились воркшопы крупных западных и российских художников. Также была организована выставка, кураторами которой выступили Екатерина Деготь, Давид Рифф и директор Варшавского музея современного искусства Иоанна Мытковска. Показ работ таких крупных художников, как Артур Жмиевский, Сергей Братков, Фил Коллинз, Ренцо Мартенс, Деймантас Наркявичюс, Яэль Бартана, Ольга Чернышева, Хито Штейерль, группа «Что делать?» и «Группа учебного фильма», уравновешивался их обсуждением в большинстве случаев при участии самих художников. Возможно, это был самый важный шаг организаторов, хотя, как верно заметил один из участников дискуссий, философ Алексей Пензин, получив доступ к публичной площадке, мы, к сожалению, не всегда оказываемся достаточно ответственны в использовании этой платформы.

«Нужное искусство». Парк Горького

Другой пример работы с публичным пространством предложил Центр современной культуры «Гараж», готовящийся к переезду в Центральный парк культуры и отдыха им. Горького и уже начавший осваивать его территорию. Одним из первых проектов такого рода стала открывшаяся 20 сентября выставка паблик-арта «Нужное искусство» (куратор Юлия Аксенова). Когда имеешь дело с публичным пространством, нужно быть осторожным. В ходе конкурса было отобрано девять работ, которые не представляют вреда для посетителей парка и не создают проблем организаторам. Хитом выставки и темой горячих обсуждений стал садово-парковый бомж в натуральную величину — скульптура «Спящий [бездомный]» Ивана Бражкина. Художник, известный социально-критическими работами, создал в противовес буржуазным садовым гномам памятник людям, выпавшим из стабильного социального порядка. Во время открытия скульптура выглядела слишком чистой и глянцево-яркой, но до окончания выставки (1 декабря) бомж наверняка успеет принять соответствующий вид. Группа «МишМаш» (Мария Сумнина и Михаил Лейкин) поместила две скульптуры Венеры, выполненные из мыла, в общественный туалет, где они подверглись вандализму (одну разломали, на второй нацарапали ругательство). Это уже второе попадание данной работы в утилитарный контекст, первый раз — в

чебуречной «Дружба» на Сухаревской в конце лета. Другая работа выставки, «Фонтан» Ирины Кориной, построена на аллюзии на колоссальный, 400-метровый Дворец Советов, который так и не был сооружен, но до сих пор завораживает и пугает тех, кто знаком с историей проекта Бориса Иофана. «Фонтан», как и его великий предшественник, не доделан: организаторы не обеспечили нужного освещения и подачи воды. Рядом с танцплощадкой разместилась воздушная инсталляция из полиэтилена, подсвечиваемого ночью, — «Узел» Алексея Костромы. Извивающаяся и

светящаяся змея соседствует с дискотекой и неизменно привлекает внимание отдыхающей публики.

«Gute Aussichten». Дом на набережной

23 сентября открылся проект, хотя и достаточно широко разрекламированный, но не предназначенный для широкой аудитории. Вместе с куратором Московской биеннале Петером Вайбелем Симон Мраз, атташе по культуре австрийского посольства, организовал в своей квартире в Доме на набережной выставку 22 австрийских и российских художников. Чтобы попасть на выставку в этой цитадели сталинской культуры, где в советское время жила партийная номенклатура, нужно было миновать нескольких охранников и консьержку. Понятно, что владельцы дорогой недвижимости не могли не создать подобных условий, но в итоге это сильно повлияло на восприятие искусства. Уже войдя в подъезд, зритель должен был осознать всю серьезность происходящего и уяснить, что от него ждут только восторженного созерцания, хотя некоторым работам, представленным на выставке, как раз такой подход был противопоказан. Например, Андрей Кузькин и Альфредо Барсулья, чьи работы заняли две соседние комнаты, перестраивали пространство, рассчитывая на творческое восприятие любой структуры, организованной по определенным правилам и предписаниям, но сами оказались включены в эту рамку режимного объекта, каковой стала квартира дипломата. Но большая часть художников вписались в предложенные условия. Как всегда ироничный Александр Повзнер оставил в прихожей ботинки, сросшиеся каблуками и заполненные цементом, а австриец Валентин Рури разместил на стене включенные в сеть розетки-пилоты, с которых свисали хвосты-провода. Дарья Иринчеева протянула линию из 72 фотографий для паспорта, которые она собрала за время работы в крупном фонде. Данный проект, развивающий тему приватности/публичности, неоднократно выставлялся и успел вызвать негодование некоторых художников, оказавшихся в этой портретной серии. Мария Анвандер предложила циничный ответ на критичный вопрос с помощью названий известных брендов на ленте, огораживающей зеркало с нанесенной на него надписью «Luxury tranquilizes our revolution».

«Только правда». Валерий Чтак. Галерея «Paperworks»

Одновременно с участием в основном проекте 4-й Московской биеннале Валерий Чтак открыл 24 сентября свою персональную выставку в галерее «Paperworks». Художник известен феноменальными производительными способностями, поэтому такое рвение никого не удивило, а скорее подтвердило уже существующую легенду Чтака, а он не против, чтобы его образ в глазах общественности обрастал все новыми подробностями. Выставка носит название «Только правда» — фраза, характерная для художника, который любит то и дело подогревать рутинную жизнь художественной среды откровенными и бескомпромиссными высказываниями. Впрочем, работы художника, в отличие от его медийного образа, вовсе не скандальны и не покушаются на корректность в межличностных отношениях и принятые правила игры. Основной составляющей творчества Чтака являются слова и целые фразы на разных, иногда с трудом идентифицируемых языках, но служат эти словесные цепочки вовсе не чтению. Естественно, их можно читать, многие критики так и делают, анализируя сочетания слов, изображения и смыслов, а художник, как кажется, подкидывает им, оставляя на своих картинах улики вроде многозначительных вопросов, парадоксальных мыслей, разных вариантов слов «текст», «логика» и «концептуализм». На данной выставке он усилил интригу, посвятив одну из работ Виктору Шкловскому, одному из ярких представителей русской формальной школы, которая была предшественницей структурализма. Но все это обманка. Использование слов, языковых и текстовых кодов скорее ниспровергает их, чем сохраняет. Основная тема художника — радикальная невозможность чего бы то ни было. Отсюда его интерес к фигурам, в концентрированном виде воплотившим в себе подобную невозможность, таким как Марк Дэвид Чепмен, убивший Джона Леннона. Возможно, Валерий Чтак, использующий словесные кон-

струкции, еще больший ниспровергатель рациональной и логоцентрической картины мира, чем разучившиеся читать большие повествования жители Интернета.

«Attentionwhores». Алексей Булдаков и Анастасия Рябова. Галерея XL

В тот же день, 24 сентября, в галерее XL, по соседству с «Paperworks», Алексей Булдаков и Анастасия Рябова открыли свой проект. Правда, в отличие от Чтака, художники говорили не с позиций невозможности, а как раз о возможности. Прежде всего о возможности взглянуть на мир иным способом, подчинить его иной логике, перевернуть устоявшиеся отношения «основного» и «второстепенного». За основу взята сетевая категория attentionwhores, то есть людей, всеми силами пытающихся привлечь к себе внимание. Художники уводят это понятие из области интернет-

мемов и накладывают на повседневную реальность, однако выбирают не действительные attentionwhores, такие как рекламные растяжки или витрины магазинов, а те объекты, которые наш взгляд обычно пропускает и засчитывает как фон. Камера выбирает цель: пустую упаковку от жвачки, грязь или трещину на стекле, голубя в песочнице, висящий на дереве пакет, тачку дворника, камеру на стене, мусорку — приближает ее, фокусируется на ней. Звучит музыка из кино, условно хичкоковские темы. Анастасия Рябова, рассказывая о работе, цитирует Александра Бренера:

«Да здравствует солидарность гнилых, / Дырявых, вонючих, паршивых и злых!» Выходит такое веселое и воинствующее сопротивление, борьба с исключением. «Attentionwhores» показывалось двумя способами: проецируемое на стену видео собирало большую аудиторию, а расположенный на другой стене небольшой экран был не столь популярен. Художники наглядно демонстрируют, как вновь начинает работать логика исключения.

«Мы строим города».
Галерея «АРТ ПИПЛ»

Проект «Мы сторим города» задумала критик и куратор Наталья Самкова, однако 8 сентября с ней случилось несчастье — ее сбила машина, и она в тяжелом состоянии оказалась в больнице. Художники, участвующие в проекте, решили самоорганизоваться и реализовать проект, во многом для того, чтобы поддержать Наталью еще и символически. 26 сентября выставка открылась. Прибывающие на вернисаж гости и просто случайные прохожие могли видеть «Тэги», большие холсты Алины Гуткиной, в витринах галереи. Игорь Битман выстроил вдоль перил в глубине галереи яркую, разноцветную инсталляцию в духе Томаса Хиршхорна. Александр Повзнер выставил огромное, покрытое узорами перо (вероятно, перо, потому что с Повзнером сложно быть однозначным), а Ольга Кройтор — металлический стенд с выполненным с отсылкой к авангарду словом «здесь», позади которого, как стрелка метронома, колебалась лампа. Таус Махачева демонстрировала видео, осмысляющее существование художника в современном мегаполисе: героиня, надев маску, перемещалась по улицам, ездила в метро. В том же темном видеобоксе спрятала свою инсталляцию Александра Сухарева, ее и без того загадочное искусство можно было просто-напросто не заметить, но такая работа с ускользающим от внимания объектом как раз в наибольшей мере соответствовала теме выставки, ведь выстроенный город сразу уходит в тень, становится фундаментом для новых наслоений и пристроек, которые, в свою очередь, также уходят в тень, когда строительство завершается. Видео Хаима Сокола — одно из многих в его серии, посвященной трудовым мигрантам, которые также выпадают из поля зрения, стоит им надеть спецодежду. Художник пытается дать им возможность быть увиденными и услышанными. Надежда Бушенева предложила вниманию зрителей очередную белоснежную конструкцию, а Валентин Ткач — картину, изображающую строительные конструкции и фигуру Дарта Вейдера на их фоне. В работе «Сопротивление материала» Ксения Сорокина объединила семейный фотоархив и бумажный макет, который в течение вернисажа она опрыскивала водой, завершив тему строительства закономерным разрушением.

«Contra Mater».
МГХПА им. С.Г. Строганова

Выставка «Contra Mater», организованная Егором Кошелевым и Алексеем Соколовым и прошедшая в Строгановке с 1 по 17 октября, должна была длиться на пять дней дольше, но руководство художественного вуза решило иначе. Впрочем, это и не удивительно, раз выставка изначально посвящалась конфликту живого художественного процесса и консервативного академического образования. Собственно конфликт произошел 3 октября, когда сотрудники Строгановки, не оповещая художников и кураторов, удалили с выставки работы Александра Повзнера, Виктории Малковой и Полины Москвиной, через несколько дней также сняли одну из четырех работ Александра Бирюлина. Запретительная реакция тем опаснее, чем она анонимнее. В случае «Contra Mater» было непонятно, кто же стоит за цензурными действиями в отношении экспозиции: никто не высказывался против выставки открыто, ректор Строгановки свое участие отрицает, использовались бюрократические механизмы борьбы. В любом случае выставка интересна не только как удар по болезненной области, но и как область открытий. Тот же Александр Бирюлин сделал прекрасные картины: поверх изображений он пишет «захерач белилами», «ресерни умброй», «гаси» и другие фразы — уродливые, грамматически и этимологически искаженные останки академического искусства, превратившегося в набор нормативных процедур, бездумно воспроизводимые вновь и вновь. На выставке можно было увидеть раннюю графическую работу Никиты Кадана, который занимается сейчас совсем другими вещами. Кажется, что это какой-то другой Никита Кадан.

Книги издательства «Галарт» (2010–2011)

Издательство «Галарт» (бывш. «Советский художник») продолжает выпуск профессиональной искусствоведческой литературы и альбомов. Значительная часть изданий последнего времени посвящена истории отечественного искусства, в том числе советского периода, созданных на основе новых методологических подходов и с привлечением архивных материалов. Особый интерес представляют исследования, в которых известные имена и художественные явления культуры XX века рассматриваются в более широком контексте межкультурных взаимодействий. Среди постоянных авторов издательства Д. Сарабьянов, В. Шестаков, М. Свидерская, Г. Стернин, А. Якимович, А. Каменский и многие другие.

2010

М.И. Свидерская. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII — XIX веков
Книга М.И. Свидерской содержит проблемные статьи историко-художественного, теоретического, культурологического характера и очерки, посвященные персоналиям, а также научно-методические и учебные материалы. Они освещают ряд основополагающих вопросов и явлений, таких как проблемы стиля, реализм эпохи Возрождения и Нового времени, маньеризм, академизм, барокко, рококо, романтизм и т.д.

В.П. Шестаков. История английского искусства. От Средних веков до наших дней
Настоящая книга — первая отечественная история английского искусства, представляющая все главные периоды его развития от возникновения до современности. Предпринимается попытка исследовать «Englishness» в английском искусстве, выявить то особенное, что отличает его от других национальных художественных школ.

Е.В. Грибоносова-Гребнева. Творчество К.С. Петрова-Водкина и западноевропейские «реализмы» 1920 — 1930-х.
Книга Е.В. Грибоносовой-Гребневой посвящена творчеству К.С. Петрова-Водкина (1878-1939), которое рассматривается в контексте западноевропейских «реализмов» первой трети XX века. Подобный ракурс исследования обусловлен устойчивым развитием русского мастера в широком диапазоне между авангардом и традиционализмом и его острой реакцией на заметные новации в мировой художественной практике. В качестве зарубежных аналогий привлекаются итальянская «метафизическая живопись», ряд французских реалистических тенденций 1920 — 1930-х годов, а также отдельные примеры немецкого экспрессионизма и искусства «новой вещественности». Предпринятый автором сравнительный анализ одновременно расширяет понимание стилевых закономерностей в отечественном искусстве XX столетия.

2011

С.М. Романович. О прекраснейшем из искусств
Творческий путь Романовича начался в 10-х годах XX века. Студентом МУЖВЗ он познакомился с уже известным к тому моменту Михаилом Ларионовым, идеологом группы «лучистов» и «будетлян», создателем «Бубнового валета»... Эта встреча оказала большое влияние на молодого художника. Ярко начавшийся путь Сергея Михайловича не был простым. Он мечтал о свободном и независимом творчестве, и ему сложно было встроиться в советскую систему «живописных заказов». Он умер в 1968 году, так и не получив заслуженного признания.
В этот сборник вошли статьи Сергея Михайловича, которые он посвятил любимым художникам, некоторых ему посчастливилось знать лично: Петру Игнатьевичу Бромирскому и Михаилу Федоровичу Ларионову, а также Феофану Греку, Николаю Николаевичу Ге и Винсенту Ван Гогу, творчеством которых он восхищался. Обширная переписка, незаконченные статьи и наброски, воспоминания самого художника, его родных и знакомых помогают воссоздать многогранный образ. Статьи о его живописном, литературном и философском наследии, а также обширный справочный аппарат делают сборник привлекательным для всех, кто интересуется творчеством художников 1920-х годов.

Ю.П. Маркин. Немецкая скульптура. 1900–1950
Монография доктора искусствоведения Юрия Петровича Маркина — первое отечественное исследование о немецких скульпторах XX века. В книге очень подробно прослеживается история немецкой скульптуры от югендстиля (1900 — 1920-е) до искусства периода Третьего рейха (1933–1945). Представлены все самые яркие авторы: Г. Обрист, В. Лембрук, Э. Барлах, Г. Кольбе и другие. Подобных исследований не было не только в России, но и в Германии. В книге более 400 цветных и черно-белых иллюстраций. В приложении впервые опубликованы биографии более чем 70 выдающихся скульпторов Германии.

С.О. Дмитриева. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалеве в Новгороде
Роспись церкви Спаса на Ковалеве, одного из самых знаменитых фресковых ансамблей Великого Новгорода, исполнена в 1380 году приезжими южнославянскими мастерами. Здание храма было разрушено во время Великой Отечественной войны, однако значительную часть композиций удалось вновь собрать из сохранившихся фрагментов (работа реставраторов под руководством А.П. и В.Б. Грековых). Довоенные фотографии и вновь собранные изображения позволили заново, на современном научном уровне, рассмотреть иконографическую программу и стилистические особенности росписи в контексте византийского и русского искусства XIV века, выявить их своеобразие по сравнению с созданными в Новгороде почти одновременно фресками церквей Спаса на Ильине (мастер Феофан Грек) и Св. Феодора Стратилата на Ручью.
В книге более 100 цветных репродукций с фресок, находящихся в Новгородском музее-заповеднике, а также архивные черно-белые фотографии храма до его разрушения.

Журнал Московского музея современного искусства

The Moscow Museum of Modern Art's magazine

ДИ («Диалог искусств») является преемником «Декоративного искусства СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7(499) 230-02-16

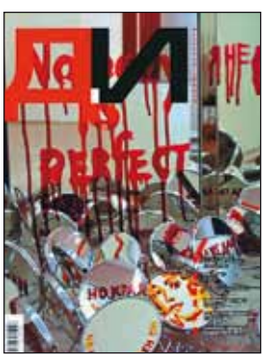
№5.2011
Тема: Другое искусства

№4.2011
Тема: Открытое искусство

№3.2011
Тема: Новые технологии

№2.2011
Тема: Арт-сцена нулевых

№1.2011
Тема: Контексты в искусстве



№6.2010
Тема: Гендерный дискурс в искусстве

№5.2010
Тема: Образ родины

№4.2010
Тема: Конец искусства, или Жизнь после смерти

№3.2010
Тема: Живопись сейчас

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ
Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7(495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
107564, Москва, ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2. Тел.: +7(495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

ГДЕ КУПИТЬ ЖУРНАЛ

Москва

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmoma.ru
Пн – вс: 12.00–20.00 (чт: 13.00–21.00)

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

Центр современного искусства М'АРС
Пушкарев пер., 5. www.marsgallery.ru

Книжный магазин «Гилея»
Тверской бул., 9
Пн – вс: 12.00–20.00 (чт: 13.00–21.00)
www.gileia.org

МАММ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16
Тел. (495) 637-11-55
www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2
www.ncca.ru

Магазин «КультТовары».
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ).
Вт – вс: 10.00 – 19.00. Тел. (495) 657-99-22

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37
Пн – вс: 11.00–21.00
monitorbox.ru

Магазин Гиперион
Рабочая ул., 38
Пн – вс: 12.00–23.00
www.hyperionbook.ru

Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник»
Ленинградское ш. 92/1;
Фадеева, 6;
4-й Сыромятнический пер., 1,стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Пн – вс: 9.00 - 21.00. Тел. (495) 225-50-82
www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9
Пн – пт: 10.00 – 17.00. Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5
Тел. (495) 697-38-74
Вт – вс: 11.00 – 19.00
muar.ru

Центр современной культуры «Гараж»
Образцова ул., 19 а
Тел. (495) 645-05-21
Пн – чт: 11:00 – 21:00
Пт – вс: 11:00 – 22:00
garagecc.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19
www.popoffart.com

Санкт-Петербург

Киоск Академии художеств
Университетская наб., 17

Арт-центр «Пушкинская, 10».
www.p-10.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор».
Лиговский просп., 74,
Лофт Проект Этажи, 4-й эт.
Тел (812) 715-81-91.
www.projector-books.ru

Магазин Союза художников
Б. Морская, 38
Тел. (812) 314-77-54

Киев

Проект «Артфабрика»
Интеллектуальная литература
Тел. +38(098) 937-37-47
www.fabricashop.com.ua

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции. Редакция не несет ответственность за содержание рекламных материалов. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

© ДИ. Все права защищены

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
MOSCOW CITY GOVERNMENT
MOSCOW CITY DEPARTMENT OF CULTURE
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS
MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART

Московский музей современного исксства
Moscow Museum of Modern Art
улица Петровка 25
25 petrovka street
mmoma.ru
495 231 36 60

OSTENGRUPPE

ПЛАКАТ
ДИЗАЙН
ИСКУССТВО
15.12 2011–
15.1 2012

при поддержке
design communications
ZOLOTO
zolotogroup.ru

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

ИСКУССТВО ЕСТЬ ИСКУССТВО ЕСТЬ ИСКУССТВО

ИСКУС-
СТВО
ЕСТЬ
ИСКУС-
СТВО
ЕСТЬ
ИСКУС-
СТВО

ART
IS
ART
IS
ART

новая
экспозиция
коллекции
московского
музея
современного
искусства

new selection
from the
collection
of moscow
museum
of modern art

куратор
дмитрий озерков

curated by
dimitri ozerkov

Московский музей современного искусства
Moscow Museum of Modern Art
Петровка 25 / 25 Petrovka Street
www.mmoma.ru +7 495 231 36 60

25.11.2011
– 2.9.2012

ДИ
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ARTGUIDE АРТГИД
ИСКУССТВО
КУЛЬТУРА РАДИО
ExpertPhotoLab