ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2019
#04

ISSN 1812-304X

5

Образовательный центр ММОМА
ММОМА Education Center

9’19
–2’20

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

специальные курсы по истории моды фотографии современному искусству в литературе

лекции:
по будням
после работы
и по субботам

абонементы:
на 5, 10
и 20 занятий
на год

московский музей современного искусства
moscowmoma
mmoma

образовательный центр ммома
mmomaedu

www.mmoma.ru/events
#лекториммома
#mmomaedu
#mmoma

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART
Ермолаевский переулок, д.17
17, Ermolaevsky lane
edu.mmoma.ru
+7 495 690 6870

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

QATAR AIRWAYS
Генеральный партнер / Main partner

6—8.9.2019

международная
ярмарка
современного
искусства

international
contemporary art
fair

6—8 9 2019

гостиный
двор
москва

gostiny
dvor
moscow

cosmoscow

Реклама

CREDIT SUISSE
Стратегический партнер / Strategic partner

Автомобильный партнер /
Automobile partner

18+

ОТ РЕДАКТОРА

Крестовый поход сотрудников редакции против севшего на мель рынка современного искусства начался чуть более года назад. Кто в ответе за его стагнацию – коллекционеры, профессиональные игроки или, может, пресса подкачала? Виновной оказалась плохая экономика. Для четвертого номера «Диалога искусств» 2018 года были собраны мнения участников художественного товарооборота. Конвертируются ли деньги в счастье? Влияют ли сакральные свойства произведения на его стоимость? Уступает ли ценность реального капитала символическому? Краткий отчет: конвертируются, влияют, уступает. Ложка дегтя от критика и теоретика Бориса Гройса: постоянно растущее число фондов, биеннале и прочих некоммерческих институций – признак провала рынка. Тем не менее нам удалось убедить читателей, потенциальных покупателей и самих себя в небезнадежности покупки и продвижения предметов искусства, созданных русскими художниками.

Итак, рынок какой-никакой есть, в этом номере осталось выяснить самое интересное – как его оживить и где деньги? Деньги, согласно галеристу Дмитрию Ханкину (стр. 30), уплыли в частные институции (привет, г-н Гройс). При этом, утверждает Дмитрий, увеличение числа фондов и частных музеев ведет к здоровой конкуренции между ними, а возможный поворот к национальному искусству взбодрит мертвые первичный и вторичный рынки. Видный куратор и писатель Алистер Хикс подсказывает, что обратить внимание нужно на московский концептуализм, который все еще не осмыслен и не оценен по достоинству (стр. 38). Оценщик предметов искусства Ульяна Доброва разъясняет существенную разницу между ценой и стоимостью. «Цена – это свершившийся акт. А стоимость – теоретическая расчетная величина, которая выражает „меру полезности“ предмета» (стр. 57), на вертикальный рост рассчитывать не приходится. Критик и философ Наталья Серкова напоминает, что деньги – самая известная в мире абстракция, о чем забывать не стоит, даже если вы держали их в руках. Во многом из-за этого связь искусства и денег часто строится на спекуляциях или недопонимании. От абстракций авторы и герои номера переходят к делу. Владельцы нового московского пространства Money Gallery Илья Смирнов и Анна Тетёркина уверены – застой отечественного рынка связан со слабой интеграцией местного художественного процесса в глобальный, и они уже двигаются в нужную сторону (стр. 50). Вторит заданному западному вектору и упомянутый Ханкин, он советует шагать на известные площадки за океаном семимильными шагами, то есть большими музейными проектами, созданными коллективными усилиями.

Несколько месяцев разговоров с лучшими умами художественного мира – и готов рецепт роста отечественного рынка: переоценка имеющихся ценностей, объединение всех причастных и сочувствующих, включенность в мировые процессы – и заживем.

Александра Рудык,
главный редактор

ВЫСТАВКА

6+

«ГРЯДУЩИЙ МИР: ЭКОЛОГИЯ КАК НОВАЯ ПОЛИТИКА. 2030–2100»

ДО 1 ДЕКАБРЯ

Патрисиа Пиччинини. Помет. 2010. Собрание Ольбрихта
Фото: © Музей современного искусства «Гараж»

Реклама

МУЗЕЙ «ГАРАЖ»
В ПАРКЕ ГОРЬКОГО

УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ,
Д. 9, СТР. 32

GARAGE

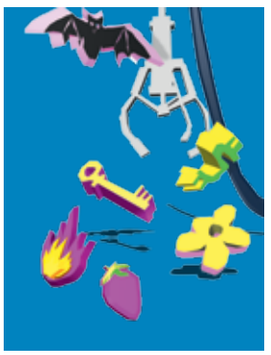
+7 (495) 645-05-20
GARAGEMCA.ORG

@GARAGEMCA
#МУЗЕЙГАРАЖ

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

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



На обложке: Саша Зубрицкая.
Piccups. 2019. Компьютерная графика.
Специально для ДИ

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

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

Агентство «Роспечать», подписной индекс 82688
АРЗИ, подписной индекс 70240
«Информнаука» +7 495 787 3873
«Информ-система» +7 495 925 3325
Урал-Пресс +7 499 700 0507

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

Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства». Периодичность 6 номеров в год.
Тираж 1500 экз. Подписано в печать 20.08.2019

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

ММОМА Московский музей современного искусства Moscow Museum of Modern Art

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

главный редактор
Александра Рудык

зам. главного редактора
Нина Березницкая

редакторы
Светлана Гусарова
Сергей Гуськов

дизайнер
Дмитрий Дьяков

корректор
Александр Образумов

цветокорректор
Дмитрий Борков

бренд-менеджер
Арина Романцевич

стажер
Елизавета Борисова

перевод
Татьяна Ильина

над номером работали

Злата Адашевская
Екатерина Беленкина
Ильдар Галеев
Георгий Геннис
Павел Герасименко
Александр Дашевский
Ульяна Доброва
Саша Зубрицкая
Илектра Канестри
Екатерина Кочеткова
Валерий Леденёв
Зинаида Пронченко
Лиза Савина
Наталья Серкова
Наталья Тимофеева
Роза Толмачёва
Анна Толстова
Вадим Шувалов
Дмитрий Ханкин
Алистер Хикс
Лика Церетели

Фото предоставили

5-я Уральская индустриальная биеннале, Государственный Эрмитаж, Музей русского импрессионизма, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственный Русский музей, Anna Nova gallery, Ralph Agency, Chanel Fashion Division, Askeri Gallery, Карл Аймермахер, Эдуард Гладков, Андрей Дерюгин, Владимир Селезнёв, Илья Смирнов, Анна Тетёркина

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

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

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

директора ММОМА
Зураба Церетели

руководителя отдела развития
Киру Сакарельо-Церетели

ГДЕ НАЙТИ

МОСКВА

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

Ozon.ru

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

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

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

«Фаланстер»
Гнездниковский пер., 12
4-й Сыромятнический пер., 1, с. 6

«Циолковский»
Пятницкий пер., 8. с. 1

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

ЦВЗ «Манеж»
Манежная пл., 1

«Библио Глобус»
Лубянский пр-д., 7, с. 1

«Москва»
Тверская, 8
www.moscowbooks.ru

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

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

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

«Павильон Книги»
ВДНХ, Мира пр-т, 119, к. 516
www.knigi516.ru

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

ГВЗ «Ковчег»
Немчинова, 12

«У кентавра»
Чаянова, 15

Moss boutique hotel
Кривоколенный пер., 10

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

СтандАрт отель
Страстной бул., 2

Проект «Рихтер»
Пятницкая, 42

Дабл Би Coffe & Tea
Дом Дабл би,
Б. Якиманка, 14
Арбат, 10
Богословский пер., 8
Воздвиженка, 10
Волхонка, 9/1
Неглинная, 18
Б. Никитская, 23/14/9
Покровка, 2/1 с. 1
Трехпрудный пер.,10, к. 2
Дабл Би «Блэк»,
Якиманская набережная, 2
4-я Тверская-Ямская, 27
Ломоносовский пр-т, 23
Аэропорта пр-д, 8

Интеллектуальный клуб 418

Private banking Газпромбанк
Балчуг, 7

Avgvst jewelry
М. Козихинский пер., 8/18

Кафе «Мишель»
Красная Пресня, 13

Tirage Unique gallery
Поварская, 3/29

Ресторан Blanc
Хохловский пер., 7/9, с. 5

Отель Chez Michel
Красная Пресня, 13

Бутик Omega
ТД ГУМ, Красная пл., 3
Кузнецкий Мост, 7

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

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

Фото Департамент
Гражданская, 13–15

Сеть магазинов
«Республика»
www.respublica.ru

«Порядок слов»
Наб. реки Фонтанки, 15
Наб. реки Фонтанки, 49а
www.wordorder.ru

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

«Подписные издания»
Литейный пр-т, 57

Wynwood hotel
Наб. канала Грибоедова, 18–20

НИЖНИЙ НОВГОРОД

ЦСИ «Арсенал»
Кремль, 6

ЕКАТЕРИНБУРГ

Книжный магазин «Пиотровский»
Бориса Ельцина, 3

РОСТОВ-НА-ДОНУ

«Книжный»
Кировский пр-т, 51

ТЮМЕНЬ

«Никто не спит»
Республики, 22

www.facebook.com/dimmoma
www.instagram.com/di_mmoma
#di_mmoma

#MOONWATCH
Ограниченная серия: 1014 экземпляров

ПЕРВЫЕ ЧАСЫ, ПОБЫВАВШИЕ НА ЛУНЕ

Отмечая свою 50-летнюю годовщину с первой высадки на поверхность Луны, OMEGA вспоминает ярчайшие моменты, которыми был наполнен тот легендарный день. Астронавты следили за временем по часам Speedmaster, а Джордж Клуни смотрел на Луну, где эти герои творили историю.

OMEGA

OMEGA Boutique • ГУМ • Красная пл., 3 • Москва • +7 495 620 31 19

www.omegawatches.ru РЕКЛАМА

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЦЕСС

10 Анонсы. Выставки
14 Анонсы. Театры
16 Кто достигнет бессмертия?
Беседа Валерия Леденёва и Шаоюй Вэн
22 Стильное, умное, красивое и доброе.
Беседа Нины Березницкой и Полины Аскери
25 Даниэль Закх.
Арина Романцевич
26 Мудборд. Лика Церетели

ТЕМА: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

30 Осиновый тренд.
Дмитрий Ханкин
34 C.R.E.A.M.
Наталья Серкова
38 Не только деньги.
Беседа Екатерины Кочетковой и Алистера Хикса
44 Менеджеры по обстоятельствам.
Наталья Тимофеева
50 Ответственность за приход.
Беседа Сергея Гуськова, Ильи Смирнова и Анны Тетёркиной
57 Оценка новых медиа.
Ульяна Доброва
60 Комбинация богемных ценностей.
Лиза Савина
63 Чувство обновления.
Ильдар Галеев
66 Отчаяние.
Александр Дашевский

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

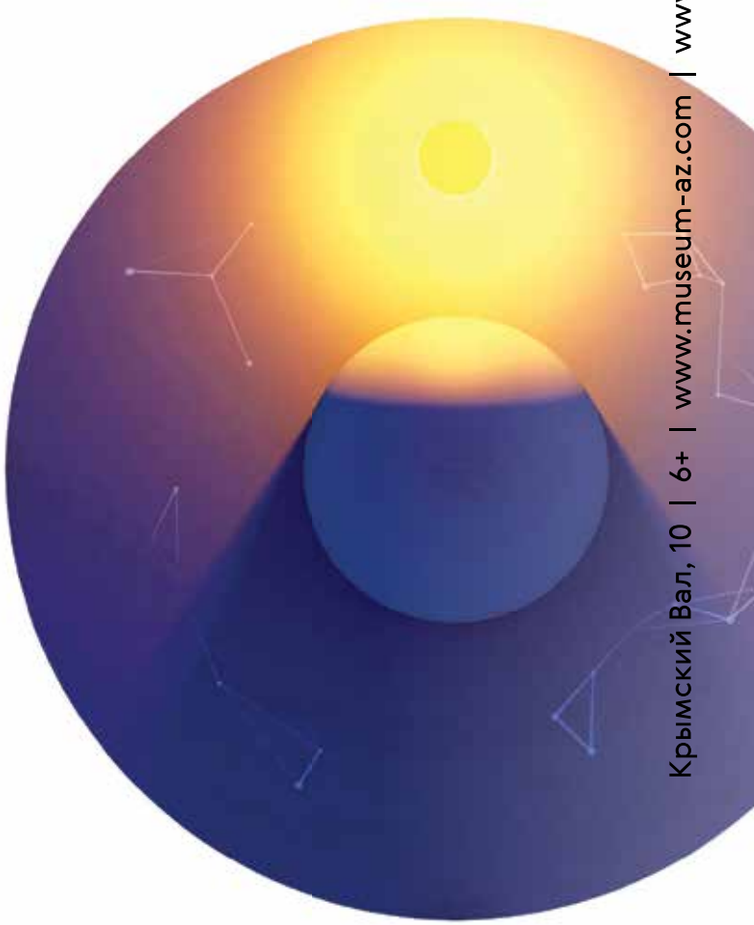
70 Гибридная война полов.
Зинаида Пронченко
74 Искусство совмещать.
Илектра Канестри
80 Синергия искусства и бизнеса.
Роза Толмачёва

ОБЗОРЫ

82 МишМаш.
Злата Адашевская
90 Свобода, эстетство, братство.
Анна Толстова
100 Увидели и приняли.
Беседа Сергея Гуськова и Владимира Селезнёва
106 Место под солнцем.
Екатерина Беленкина
110 Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны.
Вадим Шувалов
114 Константин Сомов (1869–1939). К 150-летию со дня рождения.
Павел Герасименко
118 Неразрешенное искусство.
Георгий Геннис
122 Книжная полка Павла Герасименко
124 Чтение. Есть ли будущее у капитализма?
Джейкоб Филдс
130 Summary
136 Светская хроника
138 Арт-проект. Рука рынка

Свободный полет

Трилогия-посвящение режиссёру Андрею Тарковскому и художникам неофициального искусства 1960–1980-х



Крымский Вал, 10 | 6+ | www.museum-az.com | www.tretyakov.ru

Новая Третьяковка

Крымский Вал

21.06 — 22.09.2019

AZ MUSEUM

Генеральный информационный партнер

Коммерсантъ

Информационные партнеры

РОССИЯ СЕГОДНЯ · Эноб. · ИСКУССТВО · РУССКОЕ ИСКУССТВО · ДИАЛОГ ИСКУССТВ

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

АВТОРЫ

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ
Теоретик кино, художественный критик.

КАТЕРИНА БЕЛЕНКИНА
Искусствовед, куратор выставок, проекта «Библиотека Арзамас», автор книги «Музей 90-х».

УЛЬЯНА ДОБРОВА
Искусствовед, оценщик произведений искусства.

САША ЗУБРИЦКАЯ
Художница, автор обложки и иллюстраций в теме номера.

ЕКАТЕРИНА КОЧЕТКОВА
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, консультант по управлению проектами в сфере культуры.

ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
Кандидат искусствоведения, кинокритик.

ЛИЗА САВИНА
Куратор, искусствовед.

НАТАЛЬЯ СЕРКОВА
Философ, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK.

НАТАЛЬЯ ТИМОФЕЕВА
Художница, независимый куратор.

АННА ТОЛСТОВА
Искусствовед, художественный критик, обозреватель ИД «КоммерсантЪ», преподаватель Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Департамент культуры города Москвы

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА

MAMM

При поддержке

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

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

30 ЯНВАРЯ — 24 НОЯБРЯ

Стратегические партнёры музея

mastercard

TELE2

Корпоративный попечитель музея

НОРНИКЕЛЬ

Партнёр фестиваля

PIRELLI

Инновационный партнёр музея

.ART

THE ART WORLD'S EXCLUSIVE DOMAIN

WWW.MAMM.ART

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ. МОСКВА / ОСТОЖЕНКА. 16

АНОНСЫ

до 22 сентября
ДЛИННАЯ ТЕНЬ ЧЕРНОБЫЛЯ
РОСФОТО, Санкт-Петербург, Большая Морская, 35
После взрыва на Чернобыльской АЭС фотожурналист Герд Людвиг неоднократно снимал в зоне отчуждения, реактор № 4, Припять, местных жителей, пострадавших от излучения. Выставка дает возможность всем поклонникам сериала «Чернобыль» от HBO сравнить фотодокументалистику Людвига и реконструкцию режиссера Бу Юхана Ренка.

до 29 сентября
TECHNE X ::VTOL:: ИНТЕРФЕЙС ПРОИСХОДЯЩЕГО
ГЦСИ, Зоологическая, 13, стр. 2
Большой проект Дмитрия Морозова (::vtol::) – тотальная инсталляция, элементы которой звучат и вступают в контакт со зрителями. Аппараты имитируют любовь, озвучивают рисунок ракушек, ищут точку равновесия в неустойчивом мире.

до 29 сентября
НАПОЛЕОН. ЖИЗНЬ И СУДЬБА
Усадьба Муравьевых-Апостолов Старая Басманная, 23/9, стр. 1
Образ Наполеона был популярен в либеральных российских кругах XIX века. Отсюда большое количество предметов искусства, запечатлевших разные моменты жизни императора. К 250-летию Бонапарта в усадьбе Муравьевых-Апостолов, построенной в 1803 году и пережившей нашествие французов, открылась выставка, посвященная месту России в жизни этого императора.

до 6 октября
В ТУМАНЕ ВОЙНЫ
Галерея «Ходынка» Ирины Левченко, 2
Частота, с которой художники обращаются к теме безликих жилых массивов городских окраин, наводит на мысль, что фасады спальных районов скрывают больше смыслов, чем кажется на первый взгляд. Неслучайно в названии присутствует слово «война».

до 6 октября
СТУДИЯ GRAME. ЗВУКИ И ЗНАКИ
Эрарта Санкт-Петербург, Васильевский остров, 29-я линия, 2
В Эрарте можно увидеть/послушать арт-объекты, показывающие взаимосвязь визуального и звукового пространства. Все работы создавались на базе лионского Национального центра электроакустической музыки Grame. В проекте принимают участие мультимедийные художники Матт Коко, Дени Вензан, Пьер Бассери, Скотти Чи Че Хуан, Зоэ Бенуа и др.

до 10 октября
ПОД СЕНЬЮ «ДЕВУШКИ С ВЕСЛОМ»
Российская государственная библиотека Воздвиженка, 3/5
Выставка советских плакатов 1930–1950-х годов из фондов отдела изоизданий посвящена культуре отдыха и спорта, которой строители социализма уделяли много внимания.
В экспозиции плакаты рекламируют однодневные санатории, приглашают на праздничные гулянья в парки культуры и отдыха, призывают заниматься спортом и туризмом.

до 13 октября
В ПОИСКАХ ОБИТАЕМОГО ПРОСТРАНСТВА. СКУЛЬПТОР АЛЕКСЕЙ ГРИГОРЬЕВ
Образовательный центр ММОМА, Ермолаевский, 17
В коллекции ММОМА 15 скульптурных и 20 графических произведений Григорьева. С конца 1970-х он принимал активное участие в скульптурных симпозиумах, которые помогли сломать шаблоны монументальной пропаганды. Выставка в рамках программы «Коллекция» расскажет о его творчестве в контексте перемен в искусстве того времени.

до 21 октября
ПЛАСТИЧЕСКАЯ МАССА
ГРМ, Мраморный дворец
Санкт-Петербург,
Миллионная, 5/1
В XX веке художники сильно расширили арсенал рабочих материалов. У скульпторов главными среди новых стали полимеры, всевозможные пластики и композитные смеси. Как они изменили пластический язык, как повлияли на образный ряд – можно проследить на выставке в Мраморном дворце.

до 24 ноября
«МЕРТВЫЕ ДУШИ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА
Новое крыло Дома Гоголя
Никитский бул., 7
Совместный проект Музея Булгакова и Дома Гоголя рассказывает о литературном родстве двух писателей. Сюжеты и герои, авторская оптика и интонация, факты биографий писателей перемежаются с комментариями исследователей и читателей. Зритель то попадает в редакцию «Гудка», то поднимается на театральные подмостки, окруженные эскизами к инсценировке «Мертвых душ».

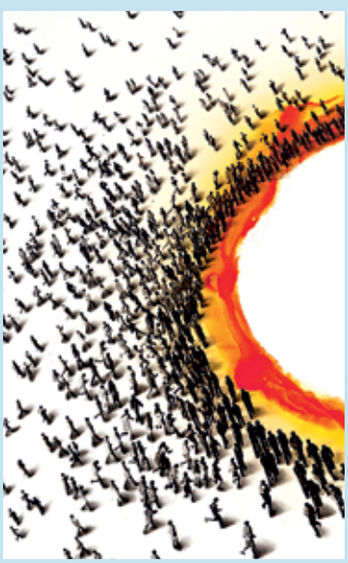
до 28 декабря
125 ШЕДЕВРОВ
Бахрушинский музей
Бахрушина, 31/12
В честь юбилея музей придумал проект, приходить на который можно 125 раз. Каждый день выставляется по одной работе из фондов. Марафон открыл Александр Головин эскизом декорации к опере Мусоргского «Борис Годунов». Его сменят живопись и графика, редкие рукописи, театральные костюмы и личные вещи Александра Бенуа, Михаила Врубеля, Натали Гончаровой, Александры Экстер и других.

до 3 ноября
ПОЛЕНОВ, ПЛАСТОВ, ПИКАССО И НЕ ТОЛЬКО
МВЦ «Рабочий и колхозница»,
ВДНХ, пр. Мира, 123 Б
В рамках проекта «Резидент» в Москве гастролирует коллекция Ульяновского художественного музея, одного из старейших в Поволжье. Она начиналась как раздел историко-археологического музея Симбирской губернии, после революции пополнилась полотнами из национализированных собраний Поливанова, Перси-Френч, Жиркевича, Мещеринова, Шатрова.

до 15 декабря
NATURALLY NAKED
Gary Tatintsian Gallery
Серебряническая наб., 19
Достаточно списка участников, чтобы на эту выставку выстроились очереди: Джордж Кондо, Тони Мателли, Ясумаса Моримура, Питер Соул и другие. Они представят свое видение человеческого тела – не идеализируя его образ, а, наоборот, намеренно деформируя, утрируя и заостряя внимание на несовершенствах, свойственных реальной жизни.

5 сентября – 13 октября
ХУАН ГЕНОВЕС. ТОЛПЫ
ММОМА, Гоголевский, 10
Взаимоотношения личности и толпы – лейтмотив творчества испанского художника Хуана Геновеса. Политическая история страны регулярно поставляла материал. С годами эволюционировало испанское общество, менялись стиль и цветовая гамма художника, прежним остался лишь гуманистический посыл. Выставка организована совместно с Marlborough Gallery и пройдет в рамках ежегодной международной ярмарки Cosmoscow.

до 17 ноября
ЖЕЛТЫЙ ЗВУК
Царицыно. Хлебный дом
Дольская, 1
Арт-проект посвящен 85-летию со дня рождения композитора Альфреда Шнитке. В основу его сочинения «Желтый звук» (1974) легло либретто Василия Кандинского, который развивал идеи синтеза искусств. Авторы выставки попробовали визуализировать музыку Шнитке средствами современного искусства.



5 сентября – 6 октября
ИНТУИТИВНАЯ ТОПОГРАФИЯ
ММОМА, Гоголевский, 10/2
Выставка декоративных работ Лики Церетели, скромно называющей себя самодеятельным художником, фантазией куратора Алексея Трегубова превратится в тотальную инсталляцию. Главным содержанием станет бесконечный орнамент, покрывающий стены, мебель, вазы, стекла. Мудборд художницы к выставке на стр. 26.

9 сентября 2019 – 19 января 2020
ГАРРИ БЕНСОН.
THE BEATLES И НЕ ТОЛЬКО
Центр фотографии
имени братьев Люмьер
Болотная наб., 3, стр. 1
У битломанов праздник: британский фотожурналист Гарри Бенсон, снимавший четверку в 1964–1966 годах, привозит в Москву выставку. Среди множества снимков культовый кадр с Мухаммедом Али (1964) и «Битва подушками» (1964), включенная в список «100 самых влиятельных фотографий» по версии журнала Time.

13 сентября – 3 ноября
ЗИНАИДА СЕРЕБРЯКОВА.
ЖИВОПИСЬ. ГРАФИКА
KGallery
Санкт-Петербург,
Наб. реки Фонтанки, 24
Работ Серебряковой полно в частных коллекциях. Из них-то и собрана экспозиция: более семидесяти произведений, не уступающих по значимости музейным экспонатам, а также редкие архивные фотографии и письма.

5 сентября 2019 – 2 февраля 2020
XIII КРАСНОЯРСКАЯ
МУЗЕЙНАЯ БИЕННАЛЕ
Красноярск, пл. Мира, 1
Тема биеннале «Переговорщики» отражает процесс вовлечения местных жителей в переосмысление сибирского искусства, его локальной специфики, исследования урбанистических проблем города, проблем коммуникации между художниками, зрителями. Интервью с куратором основного выставочного проекта «Открытые пределы» Владимиром Селезнёвым на стр 100.

11–15 сентября
ПЕРВАЯ ФАБРИКА АВАНГАРДА
Фестиваль современного
искусства
Центр культуры и отдыха
Иваново, пр. Ленина, 114
Всего за несколько дней в Иваново можно пройти полный курс современного искусства в изложении людей, все о нем знающих. Арт-десант, руководимый Сергеем Соловьёвым (музей AZ), привезет сюда актуальное искусство, дизайн, фотографию, хореографию, театральный перформанс, кино и музыку, а еще новинки интеллектуальной литературы.

18 сентября – 10 ноября
НИКОЛАЙ НАСЕДКИН. НЕФТЬ.
ЛИЧНАЯ ИСТОРИЯ
Новая Третьяковка
Крымский Вал, 12
Художник подсел на собственную «нефтяную иглу» лет 10 назад. Почувствовав сакральное значение этого ископаемого для родной страны, он начал привносить в работы символическую добавочную стоимость, рисуя их нефтяными суспензиями. Постепенно нефть стала частью личной истории художника.

7 сентября – 13 октября
НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ ТРУД
Гоголевский, 10
Стремление к телесному идеалу – навязчивая идея у многих. Ильмира Болотян в течение года испробовала на себе различные способы достижения эталонной красоты, которые предлагает рынок. В процессе художница соприкоснулась с сообществами моделей, адептов пластической хирургии, косметологии и т.д. Выставка покажет, как примерить на себя чужие представления об идеале.

12 сентября – 1 декабря
БЕССМЕРТИЕ
5-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства, Екатеринбург, Уральский оптико-механический завод, кинотеатр «Колизей»
Когда все так плохо вокруг, надо мечтать о будущем. 5-я Уральская биеннале предлагает возможности множественного будущего, в котором вопрос, как победить бессмертие, будет не менее важен, чем вопрос, как победить смерть. Интервью с куратором Шаоюй Вэн на стр. 16.

18 сентября – 17 ноября
LOBSTER LAND
Мультимедиа Арт Музей
Остоженка, 16
Все мы немного лобстеры. А Филипп Колберт (как и герой фильма Йоргоса Лантимоса) больше других. Лобстер – альтер эго художника. Глазами этого странного существа он глядит на мир и на искусство поп-артистов прошлых лет Гамильтона, Лихтенштейна, Розенквиста и, конечно, Энди Уорхола.

18 сентября – 24 ноября
РОЗМАРИ ТРОКЕЛЬ
Мультимедиа Арт Музей
Остоженка, 16
Розмари Трокель вступила на художественную сцену в 1980-х, противопоставив искусству мужчин-художников прикладное ремесло и кухонную плиту, не без иронии, разумеется. Наряду с критическим запалом, произведения Трокель насыщены живыми образами и яркими, убедительными концептуальными конструкциями.

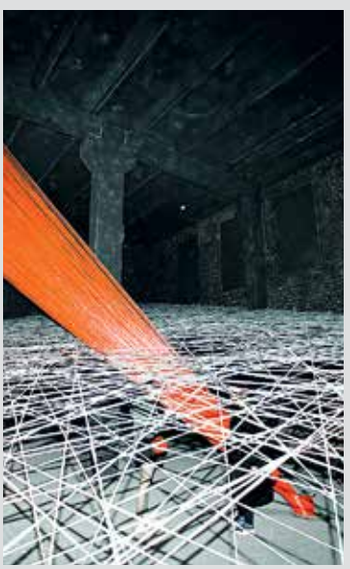
19 сентября – 27 октября
ПОДЪЕЗД № 5
Галерея RuArts
1-й Зачатьевский пер., 10
Тема работ Алексея Луки – прозрачная, неустойчивая граница между личным и общественным в пространстве города. Перефразируя Матроскина, подъезд – он чей? Или найденная на помойке мебель? Или табличка с названием улицы, когда-то висевшая на доме. Прогулка по выставке поможет пересмотреть границы личного пространства.

20–21 сентября
СВЕТ, ПОЙМАННЫЙ МЕЧОМ
Негосударственный нерусский музей, Санкт-Петербург, Белинского, 6 (во дворе), кв. 30
Новая выставочная площадка в центре Питера пока мало известна даже специалистам. Выставки здесь быстротечны, но все как одна интересны. Новый проект имеет подзаголовок «метамодернистский опус от гуру художественной медитации Дениса Патракеева».

21 сентября – 3 ноября
ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА / В ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ
В рамках международного фестиваля-школы современного искусства «ТЕРРИТОРИЯ. Петропавловск-Камчатский»
Ленинская, 20
В коллекции ММОМА немало графики, эскизов костюмов, декораций и реквизита художников театра и кино. Все эти служебные по сути работы – пропуск на кухню, где создавались любимые фильмы и спектакли. Редкий и разнообразный материал, многое покажут впервые.

25 сентября – 27 октября
СВОБОДНЫЙ КОПТЕВОЛЕНД
ММОМА / Музей Вадима Сидура, Новогиреевская, 37А
Чем закончилась начатая в литературе история Острова Крым все помнят, а какая судьба уготована Свободному Коптеволенду, вышедшему из состава РФ, не может предсказать даже автор проекта художник Владислав Кручинский. Тем не менее, некоторые территории на севере Москвы с 2012 года живут в заоблачной утопии.

5–6 октября
ЯРМАРКА SAM FAIR
Музей стрит-арта Санкт-Петербург, шоссе Революции, 84А
Третий выпуск ярмарки обещает много известных художников по приемлемым ценам. Если нет планов прикупить искусства, прогулка по стендам заменит пятьдесят походов по выставкам.



АНОНСЫ ТЕАТР

12–15 сентября
ПАЛАЧИ
Автор: Мартин Макдонах
Режиссер-постановщик, художник, автор сценической версии: Кирилл Серебренников
Гоголь-центр
Казакова, 8
В Англии смертную казнь отменили в 1964 году, в России в 1996-м. И палачи остались без работы. Мартин Макдонах (режиссер фильмов «Три билборда на границе Эббинга, Миссури», «Семь психопатов») написал пьесу о бывшем палаче, который привыкает к жизни, лишенной рутины смерти.

9–13 октября
РУСАЛКА
Фестиваль «ТЕРРИТОРИЯ»
Музыка: Антонин Дворжак
Режиссер: Тимофей Кулябин
Дирижер: Айнарс Рубикис
Большой театр, новая сцена
Большая Дмитровка, 4/2
Зачастую, приглашая знаменитых режиссеров ставить шедевры минувших лет, театры хотят придать им современное звучание. Так и с постановкой «Русалки» в Большом. Тимофей Кулябин перенес героев печальной старинной сказки в наш мир, но волшебство музыки от этого не исчезло.

28, 29 сентября
НАША АЛЛА. КОНЦЕРТ-ПОСВЯЩЕНИЕ
Автор идеи, режиссер: Кирилл Серебренников
Художник: Илья Шагалов
Гоголь-центр
Казакова, 8
Полюбившийся в позднесоветские времена формат – собирается компания и перепевает любимые песни. На Гоголь-сцене – концерт из песен Аллы Пугачевой 1970–1980-х. Новые интерпретации, неожиданные аранжировки. Обещают вложить всю душу и не забыть про современный контекст.

10–12 октября
ВАКУУМ / НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР ШАЙОЁ
Фестиваль «ТЕРРИТОРИЯ»
Идея и хореография: Филипп Сэр. Исполнители: Филипп Шоссон и Пеп Гарригес
Театр имени Пушкина (филиал)
Сытинский пер., 3/25
Танцевальный перформанс «Вакуум» – последняя часть трилогии «Сценические инструменты». Для хореографа инструменты – свет и тела исполнителей (их на сцене всего двое). Столь малыми средствами ему удается создать утонченную оптическую иллюзию.

14, 15 октября
ПЯТЬ ЛЕГКИХ ПЬЕС / МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ ПОЛИТИЧЕСКОГО УБИЙСТВА
Фестиваль «ТЕРРИТОРИЯ»
Автор идеи, сценарист и режиссер: Мило Рау
Центр имени Вс. Мейерхольда
Новослободская, 23
После «Московских процессов» (2013) Мило Рау запретили въезд в Россию. Но его спектакли идут. Новая постановка, наверное, первый случай в истории театра, когда пьесу, основанную на жизни реального маньяка – убийцы детей, исполнят актеры-подростки.

18, 19 октября
КОШКА НА РАСКАЛЕННОЙ КРЫШЕ
Режиссер: Полина Fractall
Электротеатр Станиславский
Тверская, 23
Малая сцена
Сценограф Варвара Тимофеева создала два павильона: в одном будто бы идет съемка голливудского фильма по всем известной пьесе, а в другом актеры, покинув съемочную площадку, «доживают» истории своих героев или перевоплощаются в себя. Все перед зрителями.

17–19 октября
ОКТАВИЯ. ТРЕПАНАЦИЯ
Композитор: Дмитрий Курляндский
Режиссер: Борис Юхананов
Электротеатр Станиславский
Тверская, 23
Как избавить мир от тирании и насилия? Подвергнуть трепанации гигантский череп Ленина прямо на сцене. И пропеть это в опере, либретто которой основано на эссе Льва Троцкого о Ленине (1924) и фрагментах приписываемой Сенеке пьесы о римском императоре Нероне. После российской премьеры мир точно будет спасен.

29, 30 октября
ЗАНОС
Автор: Владимир Сорокин
Режиссер: Юрий Квятковский
Практика
Большой Козихинский, 30
Пьеса посвящена памяти Дмитрия Пригова и полна пугающих знаков настоящего и будущего. Герои «Заноса» – элита, их мир – вечный праздник в роскошной усадьбе, куда ворвется новая безжалостная сила. Сорокинский абсурд, больше похожий на реальность, чем она сама.

КТО ДОСТИГНЕТ БЕССМЕРТИЯ?

5-я Уральская индустриальная биеннале в Екатеринбурге посвящена бессмертию. Куратор основного проекта Шаоюй Вэн покажет, зачем человечество стремится к вечной жизни, какую роль в этом играют технологии и куда бы все закатилось без колеса или парового двигателя.

Бессмертие. Екатеринбург, Восточная, 33б, 12 сентября – 1 декабря

Интервью: Валерий Леденёв

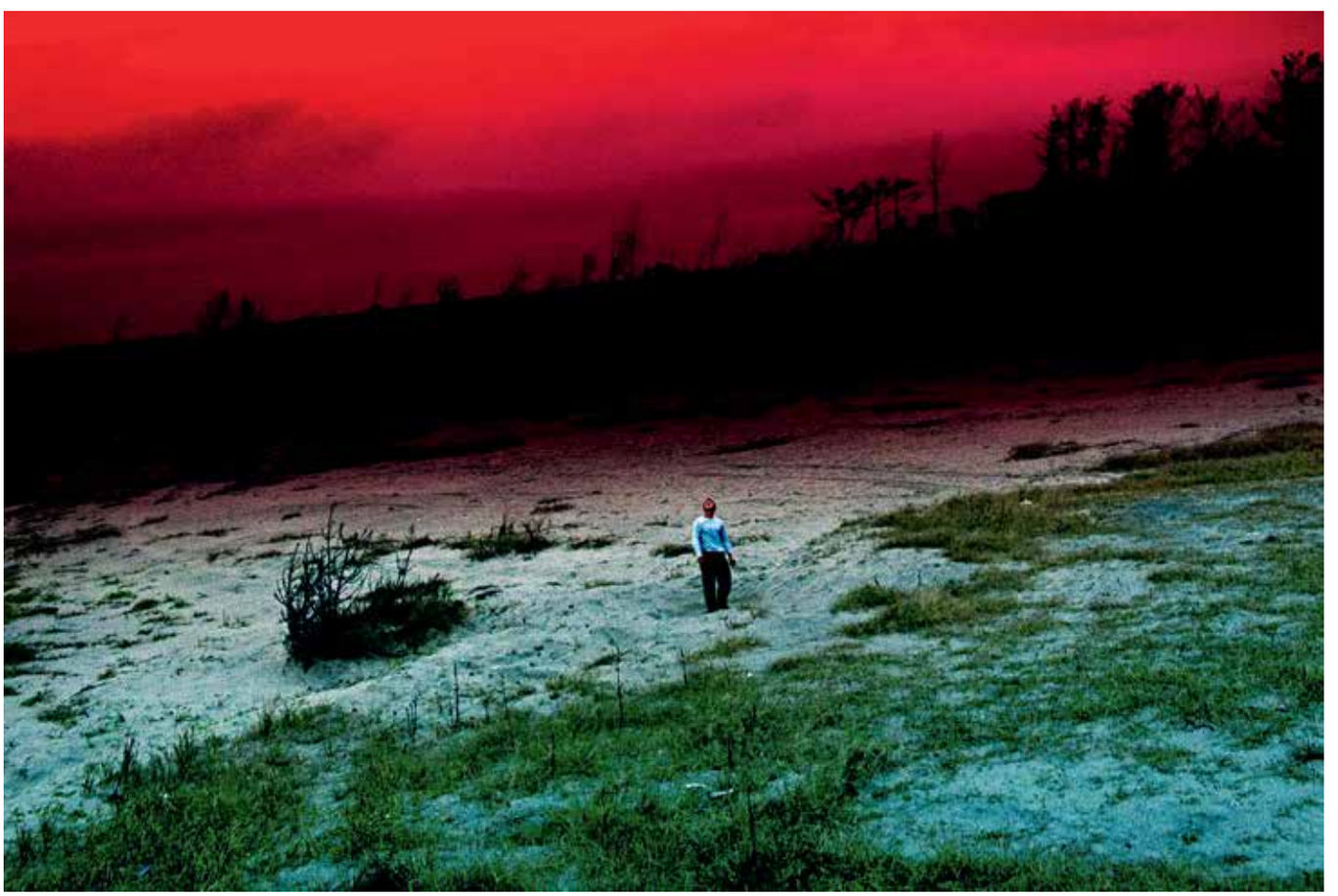
Валерий Леденёв: Понятие «бессмертие» сегодня часто рассматривается в контексте новых технологий, призванных отсрочить или замедлить процесс умирания и расширить жизненные возможности тела. Но сложно избавиться и от религиозно-мистического флера, окружающего разговоры о бессмертии. Шаоюй, какая трактовка ближе вам?
Шаоюй Вэн: Моей отправной точкой, конечно же, стала одержимость технологиями, с которыми люди связывают надежду достичь бессмертия, но я не стремлюсь выстроить картину мира сквозь призму технологий. Напротив, мне хочется критически препарировать эту оптику. Почему мы вообще стремимся достичь бессмертия и полагаемся при этом на технологии? Почему они стали фетишем и одновременно символом прогресса и движения вперед? Будет ли бессмертие «стандартизированным» и универсальным для всех?

На эти вопросы я попытаюсь ответить своей выставкой. Мне хочется вообразить картину будущего, отличную от той, к которой все привыкли. Сегодня мы в значительной мере «уравнены» технологиями – они стали орудием гегемонии наряду с аппаратом государства. Наши представления о будущем так же синхронизированы: будущее предстает гомогенным и единым для всех. Но меня интересует идея множественности будущего. Равно как и технологий, представление о которых тоже эволюционирует. Работая над выставкой, я ориентировалась в том числе на тексты философа Юк Хуэя, предложившего концепцию космотехники. Он обращается к истории технологий и пытается зафиксировать поворот, приведший к появлению технологий в современном их понимании. Ведь они существовали с древнейших времен: у древних греков (techne), в философии Восточной Азии и др. Прежние способы и смыслы человеческого существования забыты в ходе индустриализации и модернизации. Чтобы расширить понимание логики развития, стоит вернуться к прежним историческим развилкам, изучить забытые альтернативы.

ВЛ: Бессмертие, похоже, обещает перспективу бесконечного будущего, которое будет гарантировано всем. При этом многие современные авторы, включая Люка Болтански и Ив Кьяпелло или Бориса Гройса, пишут, что оптика современного человека зачастую ограничена текущим моментом, в котором нет места мысли о будущем.
ШВ: Именно это я и пытаюсь донести: сказанное вами означает, что будущее, если оно наступит, будет одинаковым для всех. И я полемизирую с этой точкой зрения. Будущее множественно. Существует несколько вариантов помыслить его, и они, безусловно, порождены доминирующим порядком и идеологией западного мира с представлениями, что такое будущее и что такое история. Но это не означает, что биеннале будет посвящена «афрофутуризму» или «азиатскому футуризму», хотя они будут затронуты в основном проекте как возможность критики западно-ориентированной модели мира.

ВЛ: На сегодняшний день существует множество технологий и способов поддерживать «бессмертие» в медийном пространстве, обеспечивая присутствие человека в сети после его смерти.
ШВ: Эти аспекты мало меня интересуют, на биеннале я не буду рассматривать ничего подобного. Выставка посвящена историческим концепциями технологий, ремесленному труду, в котором сегодня мы не опознаем технологий, и в котором они, безусловно, есть, или открытию человеком огня. Чтобы помыслить будущее, выставка оглядывается на прошлое. На ней не будет работ с использованием искусственного интеллекта или виртуальной реальности, автоматически правляемых машин, высокотехничного дизайна и пр. Часть публики, вероятно, окажется разочарована. Но кажется важным углубиться в историю и обнаружить технологии там, где сегодня никому не придет в голову их искать. При этом я не пытаюсь охватить тему бессмертия целиком – такая задача слишком академическая, и едва ли она нам по силам.

ВЛ: На момент подготовки интервью был известен базовый список художников, почти треть которого составляли авторы из России. На биеннале существуют квоты или это ваше собственное решение?
ШВ: В итоговом списке художников около 70 участников, и для российских авторов в нем действительно существует квота – не менее трети. Я не эксперт по русскому искусству, но я много ездила по стране за последний год, и мне было важно приобщиться к местному контексту в разных ее регионах. К сожалению, художественная жизнь вне столицы получает мало поддержки, и такая платформа, как



биеннале, важна для молодых авторов, многие из которых работают с интересными идеями и над любопытными проектами. Я провела обширное исследование, черновой список участников насчитывал более сотни имен, с каждым я встретилась лично или поговорила по скайпу, изучила портфолио. Я не думала делать акценты на каких-либо особенностях российского искусства, но решение в пользу каждого из 23 художников было продуманным и взвешенным.

ВЛ: Вы проехали через всю Россию по Транссибирской магистрали в рамках проекта «НЕМОСКВА». Какие ваши впечатления?
ШВ: Поездка была невероятно интересной и помогла понять, как устроен контекст современной России, какие культурно-исторические противоречия его сформировали. Современное искусство в меньшей мере имеет дело с эстетикой и в большей – с социально-политическими реалиями, всегда присутствующими в материале, с которым приходится работать. Поездка оказалась в высшей степени продуктивной. В некоторых городах с активной художественной сценой мне хотелось бы задержаться подольше. Некоторые места я желала бы посетить еще раз, если будет возможность. Больше всего меня заинтересовала жизнь на востоке России за пределами ее европейской части.

ВЛ: Уральская индустриальная биеннале – относительно молодой проект. Как работать в этом случае куратору? Нужна сегодня миру еще одна биеннале?
ШВ: Крупные биеннале проходят в больших городах и имеют свою историю. Могу предположить, что некоторые из них сегодня утратили значимость потому, что уже не влияют на местную художественную среду и не добавляют ничего нового пониманию искусства. Новая биеннале, вероятно, уже не так необходима в Берлине или Париже, но нужна в том же Екатеринбурге. Я не фанатка биеннале и не стремлюсь побывать на каждой. Но как куратора меня интересуют локальные контексты и среды. Что может значить Уральская индустриальная биеннале для местной аудитории и какую историю может рассказать об этой части мира в контексте глобальных процессов? Мне важнее поразмышлять об этих проблемах, а не высокомерно отмахиваться, заявляя, что биеннале не интересны.

ВЛ: Какие биеннале, по вашему, утратили свою актуальность?
ШВ: Разные биеннале имеют историческое значение, но порой могли бы решаться на бóльшие риски и не бояться затрагивать неудобные темы. Та же венецианская изменилась за последние десятилетия: превратилась в международный фестиваль «звездного» искусства, а ее структура с национальными павильонами, не менявшаяся годами, сегодня выглядит архаичной. С другой стороны, Стамбульская биеннале сейчас переживает непростые времена из-за обстановки в стране. Но я ценю работу, что была проделана за время ее существования, и надеюсь, что она сумеет выжить, несмотря на трудности.

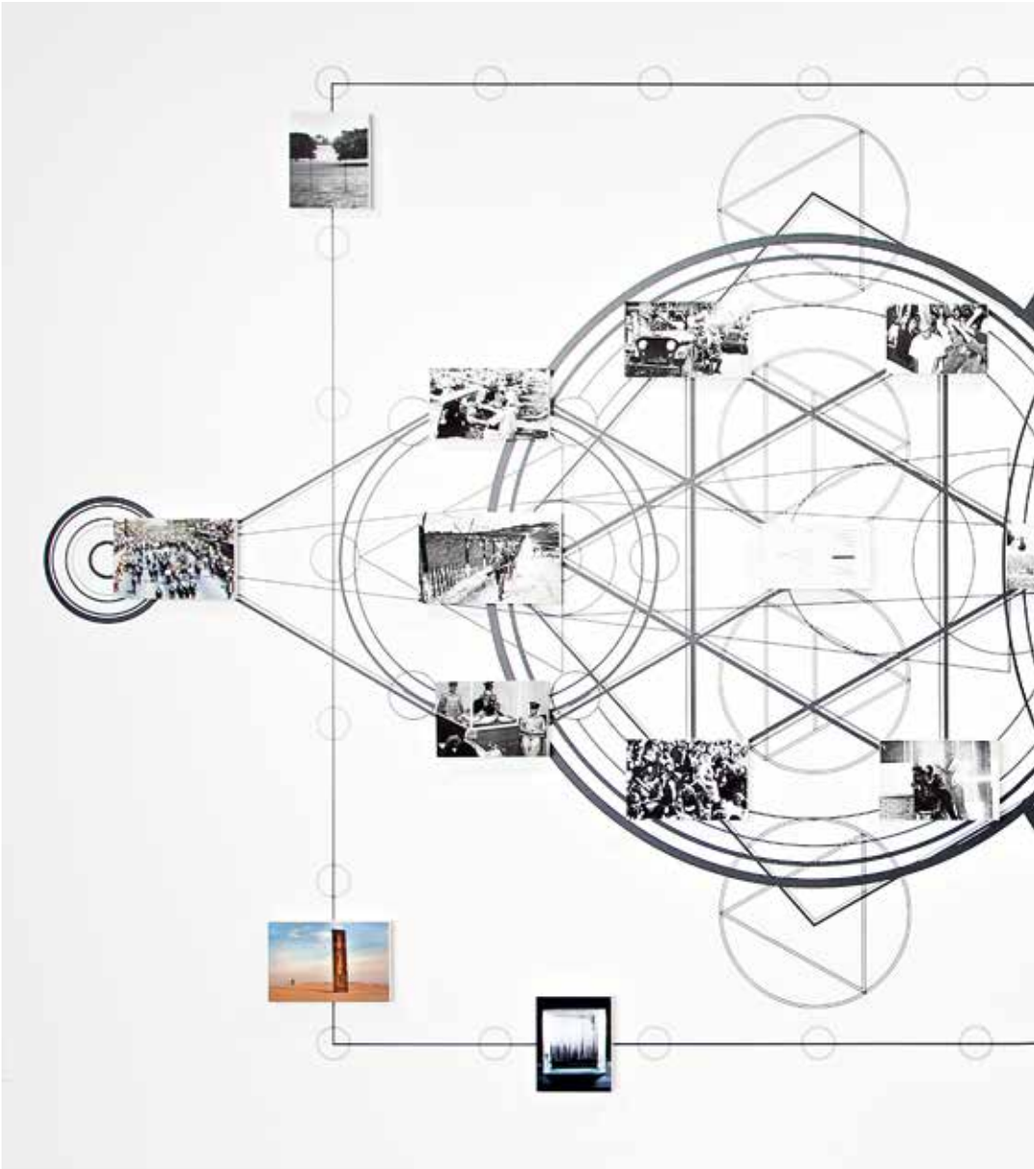
ВЛ: Вы были директором азиатских программ фонда Kadist.

Шаоюй Вэн
Искусствовед, глава Фонда семьи Роберта Х. Н. Хо в составе Музея Соломона Гуггенхайма.

<<
Устина Яковлева. Моллюск XIII. 2018. Фрагмент. Ткань, бисер, искусственный коралл, шелковая и синтетическая нити. Фото: Anna Nova gallery

<
Лиеко Шига. Rasen Kaigan. Фотоинсталляция

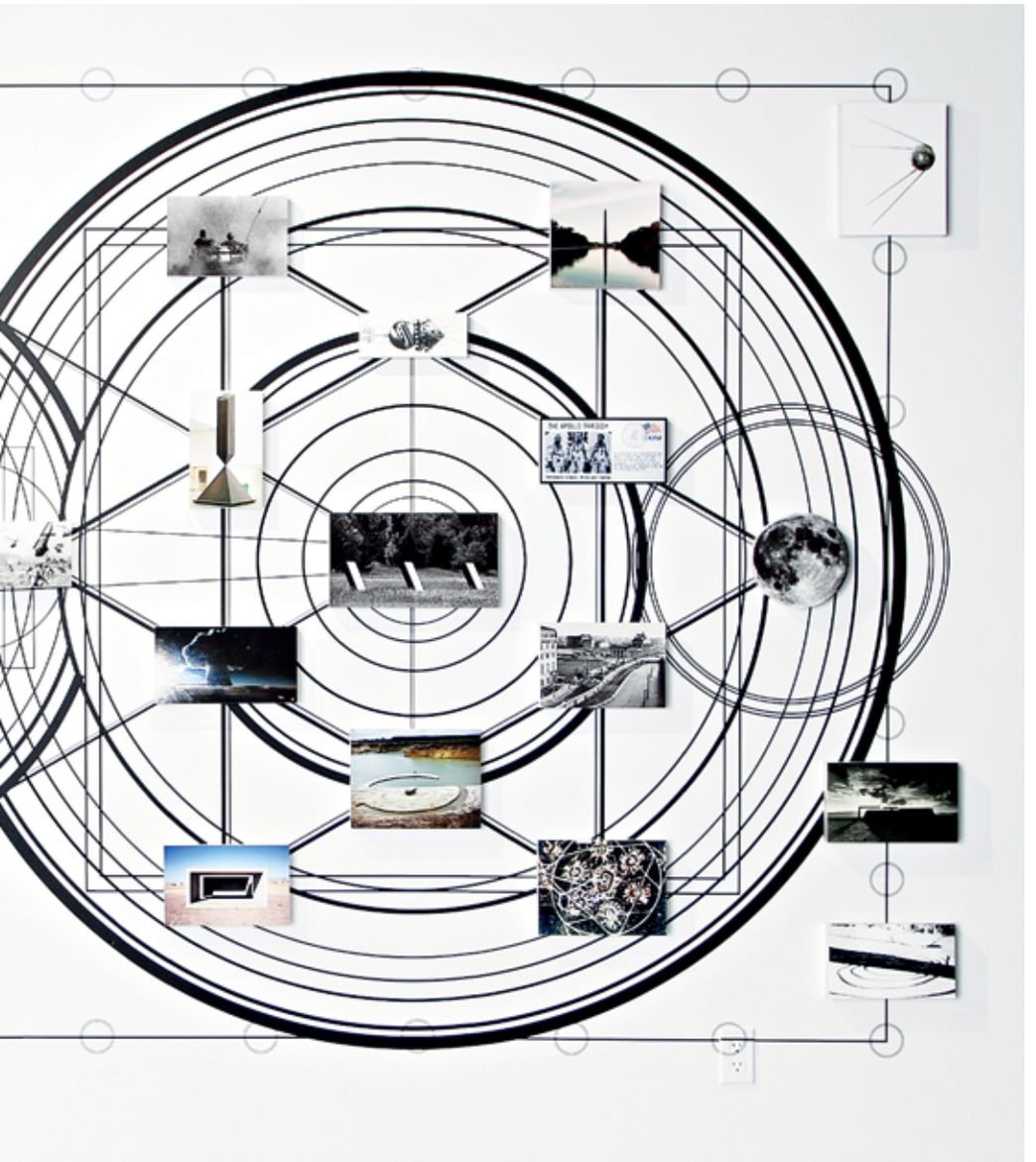
Тала Мадани Аудитория. Одноканальное видео



В чем заключалась ваша работа?
ШВ: Я отвечала за создание коллекции, которую собирала с чистого листа, а также курировала выставки и различные программы фонда, включая резиденции для художников. Мне невероятно нравилось там работать. Kadist небольшая, но эффективная организация. Цель фонда – поддержка молодых художников в начале карьеры. Процесс закупок хорошо продуман. Художники, чьи работы планировалось приобретать, номинировались сначала сотрудниками, потом членами экспертного совета. Мы не собирали живопись, потому что ей интересуются другие институции, и обращали внимание на работы, не столь популярные у коллекционеров. Частные фонды, на мой взгляд, – самый продуктивный способ заполнить пробел в системе, на одном полюсе которой государственные организации, а на другом – коммерческие галереи.

ВЛ: По каким критериям вы отбирали работы молодых художников в коллекцию?
ШВ: Искусство невозможно оценить здесь и сейчас, как говорится, сходу. Когда речь заходит о Пикассо, для меня это уже не искусство, а товар с установленной ценой. С молодым искусством ситуация иная, его ценность не определена, правила игры не устоялись. Фондам необходимо поддерживать молодое искусство не ради будущей ценности, а чтобы стимулировать производство идей. Команде Kadist важно, чтобы вещи, закупаемые в коллекцию, несли эмоциональный заряд и вызывали у зрителя ответную реакцию. Они должны были иметь социально-критическую направленность и адекватно использовать медиум, выбранный авторами.

ВЛ: Вы родились и получили образование в Китае. Легко ли вам было вписаться в международный художественный контекст? Не воспринимали ли вас на Западе как «официального представителя» китайского искусства?
ШВ: Я живу и работаю в Америке, где сложилась уникальная политика идентичности. Это страна иммигрантов, и в тебе всегда будут видеть «эксперта по делам» страны, из которой ты родом. Но при этом, эмигрировав в США, никогда не представляешь «истинный образ» своей родины – он неизбежно искажается и транслируется в измененном виде. Мне было интересно это осмыслить. Поначалу я ощущала протест и не хотела, чтобы на меня вешали ярлык. Стремилась прямо с порога стать частью интернационального контекста, а не представлять в Америке китайское искусство. Такая стратегия давала плоды, но в то же время ограничивала, не давала возможности шире взглянуть на вещи. Сейчас мне интереснее работать в зазоре между моими возможностями



^
Чэнь Иньцзюй. Дополнительные исследования. Инсталляция

и ожиданиями, возложенными на меня. Не просто отбрасывать существующие стереотипы, но разыгрывать диалог, бросать вызов и менять существующие представления об искусстве из Китая и азиатского региона, выстраивать вокруг него новые нарративы. Клише, окружающие китайских или советских художников, невероятно живучи до сих пор, это просто удивительно.

ВЛ: Кроме кураторства, вы занимались и художественной критикой. Такое ощущение, что критике в системе искусства сегодня не остается места.

ШВ: Увы, печатная пресса исчезает, и это невозможно игнорировать. Больших статей в периодике никто не читает, популярность приобретают иные формы подачи и потребления информации. Это может вызывать сопротивление, но важнее создавать новые интеллектуальные платформы и на их основе комбинировать различные критические стратегии. Не думаю, что критика умрет. Но стоит пересмотреть наши представления о том, чем она на самом деле является. Ее роль и место в культуре изменились. Такие персонажи, как Клемент Гринберг, ушли в прошлое, да и нужны ли сегодня столь авторитарные фигуры, выносящие экспертное суждение? Вероятно, критикам стоит опираться на более открытые и отвлеченные стратегии работы с художниками, записывать с ними интервью и вести диалог, а не выносить им оценок. Роль куратора сегодня тоже изменилась: авторитарная модель уступила место партнерству. Перемены, происходящие сегодня, и которых совершенно не стоит бояться, я бы назвала метаморфозами: что-то трансформируется, но чему-то позволено остаться и сохраняться во времени. Это будет одним из нарративов биеннале – способ мыслить бессмертие в более широком культурном контексте и в более метафорическом ключе. [ДИ]

СТИЛЬНОЕ, УМНОЕ, КРАСИВОЕ И ДОБРОЕ

Полина Аскери рассказала, как найти баланс между бизнесом и эстетикой, и от чего зависит мода на искусство.

Интервью: Нина Березницкая

Нина Березницкая: Полина, ваша галерея работает уже три года. Чем гордитесь больше всего?
Полина Аскери: Подходом к работе. Мы занимаемся не только продажей искусства, а самим художником. Его важно «вырастить», помочь построить карьеру, возить на ярмарки, если надо, защитить от обвала цен. На долгие годы мы становимся командой, именно такое сотрудничество приносит плоды. В этом году Askeri Gallery примет участие в Shanghai 021 Contemporary Art Fair и будет представлять работы Кван Йонг Чана, Даниэля Закха и Павла Полянского в компании ведущих мировых галерей: Gagosian, Hauser & Wirth, David Zwirner.

НБ: Под каким девизом хотели бы войти в историю российского искусства?
ПА: Моя мечта, чтобы Россия

появилась на глобальной карте арт-мира. Этого не достичь без работы «по всем фронтам», начиная с государственной поддержки, поправок в таможенном законодательстве, грантов для художников и т.д. Пока же с коллегами из других галерей – Дмитрием Ханкиным и Емельяном Захаровым, Мариной Гисич, Александром Шаровым и многими другими – стараемся выводить российских художников на мировой рынок. Хотелось бы однажды совершить всем вместе этакий «российский арт-десант», например в Базеле, сделав большую секцию с отечественным искусством.

НБ: Что отличает Askeri Gallery от других локальных галерей?
ПА: То, что мы уже не локальные. Наш арт-рынок с каждым годом становится все более разнообразным: есть галереи, которые работают в нише коллекционного мирового искусства, с предметами дизайна и антиквариата, есть те, кто работает с российскими художниками или продает тиражное искусство. В Askeri Gallery художники из западных и восточных стран соседствуют с молодыми российскими. Мы создаем единое дискурсивное поле искусства, такая маленькая глобализация внутри одной галереи. Еще мы отличаемся выбором искусства. Оно у нас стильное, умное, и при этом красивое и доброе. В нашем мире хватает боли, разочарований, стресса, и я не хочу продавать работы с деструктивным посылом.

НБ: При выборе художников вы ориентируетесь только на свой вкус или учитываете мнения друзей, клиентов, консультантов?
ПА: Я ориентируюсь на собственный вкус, мнение кураторов и международных экспертов, влияет на выбор и коммерческая логика. Могу под заказ найти и привезти любую работу, часто консультирую и представляю интересы моих клиентов, когда выезжаю на мировые ярмарки. Мне важно мнение моей сестры Ангелины, одного из ведущих дизайнеров интерьеров в России. Ее образование, опыт и тонкий вкус помогают принимать решения. Есть у меня и консультанты из арт-сообщества, к чьему мнению я прислушиваюсь. Много лет дружу с Симоном де Пюри, временами он что-то подсказывает. Еще Айдан Салахова, среди моих художников есть ее ученики, те, кого она выставляла в своей галерее – Глеб Скубачевский и Павел Полянский.

НБ: Каков идеальный художник Askeri Gallery?
ПА: Чтобы работать со мной, художник должен развиваться в поле актуального искусства, при этом создавая красивые качественные вещи. Мы – коммерческая галерея, у нас должен быть товар. Но мы и галерея современного искусства, движущегося в сторону концептуальности и новых медиа, которые зачастую сложно продавать. В идеале художник должен делать нематериальные концептуальные выставочные проекты, которые дополнены серией материальных работ: живописью, графикой, скульптурой.

НБ: Что для вас искусство? Оно должно «загружать» или радовать?
ПА: Искусство никому ничего не должно. Для меня искусство – повод задуматься о важных,

< Джей Йонг Ким. Donut Madness. Керамика, глазури, кристаллы Сваровски

> Полина Аскери. Фото: Вадим Зюков

порой философских проблемах, не всегда позитивных. Другой вопрос – что я заберу с выставки домой, в пространство комфорта, покоя и отдыха. Вряд ли там захочется видеть работы Юпа ван Лисхаута. Это не значит, что не надо делать проекты вроде его «Города рабов». Я нисколько не умаляю значение серьезных художественных высказываний, которые рефлексируют на важные для культуры и общества темы, такие как война, постколониальное состояние мира, гендерное неравенство, насилие. Такие проекты важны, но мне кажется, они должны оставаться на территории музея или выставки и не проникать в личное, домашнее пространство.

НБ: Другой взгляд: искусство – атрибут красивой жизни, такой же, как мода. Вы согласны?
ПА: Отчасти. Дорогим статусным искусством (Джексона Поллока, Марка Ротко) владеют очень богатые люди. Но далеко не каждый богатый человек захочет тратить деньги на искусство, есть гораздо более простые способы обозначить свой статус: недвижимость, автомобили и прочее. С другой стороны, небольшая работа молодого художника стоит 15 тысяч рублей. Поэтому коллекционировать могут даже студенты и молодые люди, заработок которых позволяет приобретать хорошие телефоны и ездить в путешествия. Нужно просто иметь желание.

НБ: Вы часто посещаете ярмарки – что сейчас в моде, какие художники и направления?
ПА: Трендов много, и они гораздо более долгоиграющие, нежели в сфере fashion. Во-первых, сейчас все более интересным для арт-мира становится азиатский регион. Китай занимает уже третье место по объему рынка (после США и Великобритании), согласно отчету The Art Market 2019. На аукционах по сумме продаж лидирует китайское искусство во главе с работой Чжао Уцзи «Июнь-октябрь 1985», ушедшей на аукционе Sotheby's в Гонконге за 65,2 миллиона долларов, это самая дорогая работа, проданная там публично. Во-вторых, возвращается интерес к материальности. Востребованными оказываются работы на границе с декоративно-прикладным искусством. Моя любимая художница, работающая в таком ключе, – Шейла Хикс. Она создает потрясающие объекты, скульптуры и инсталляции из пряжи. В-третьих – женское искусство. Одной из успешных на мировом рынке молодых художниц считается Робин Ф. Уилльямс, известная масштабными полотнами с кубическими объемными девушками-мультяшками.

НБ: От чего зависит мода на искусство? Выбор селебрити, громкие выставки или попадание художника в «нерв современности»?
ПА: Думаю, это попадание в «нерв современности», замеченное экспертами, прорекламированное знаменитостями и принятое рынком. Все вместе. Мне не очень нравится слово «мода» в применении к искусству. Возникает ощущение, что есть «модное» искусство, а есть – «настоящее». Но это не совсем так. Работы Энди Уорхола или Джексона Поллока в свое время были модными, но остались в истории, и их искусство до сих пор в тренде. [ДИ]

ДАНИЭЛЬ ЗАКХ

Вид экспозиции выставки Inflow в Askeri Gallery

Архитектор, скульптор и еще немного программист Даниэль Закх окончил Университет прикладных искусств в Вене, успел поработать у самой Захи Хадид (в Zaha Hadid Architects в Лондоне), но потом решил, что карьера архитектора не для него, и принялся искать собственный язык визуального искусства. Поиски принесли плоды: ныне художник показывает работы в Askeri Gallery. Они выполнены из дерева (серия Elastic Limit) и композитных материалов (серия Inflow).

Как и многие современные художники, Закх поддался искушению безграничных возможностей компьютерного моделирования, поэтому быстро овладел навыками программирования. Теперь каждая его работа создается с помощью компьютерного кода, который дополнил традиционные инструменты скульптора. Закх вычисляет формулы воздействия природных сил – воды и ветра – на материал, затем визуализирует их, в виде скульптур, напоминающих природные формы. Из одного кода / формулы может «вырасти» целая выставка, все объекты которой дополняют друг друга.

Пример такой серии – Inflow, скульптуры, похожие на скалы в пустыне Ах-Ши-Сле-Пах в США или в Белой Пустыне в Египте, не обремененные цветом, с текучими линиями. Как не вспомнить биоморфную архитектуру все той же Захи Хадид.

Серия Elastic Limit – настенные объекты белого цвета, рельеф которых повторяет песчаные барханы. Чистота линий и минималистская эстетика скульптур соответствуют философии Askeri Gallery, представляющей художника на российских и международных ярмарках. [ДИ]

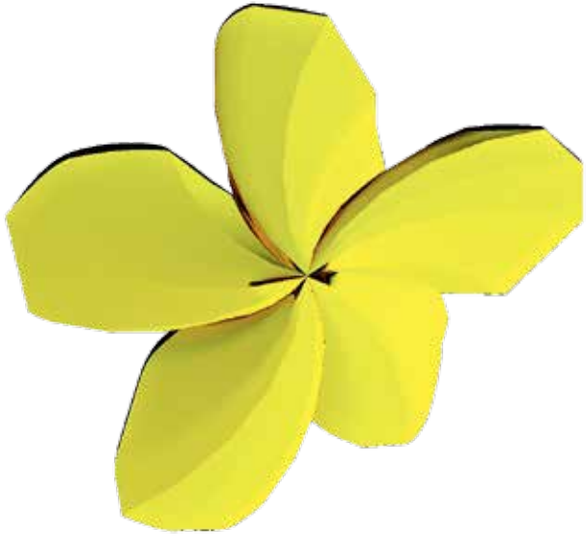
Арина Романцевич

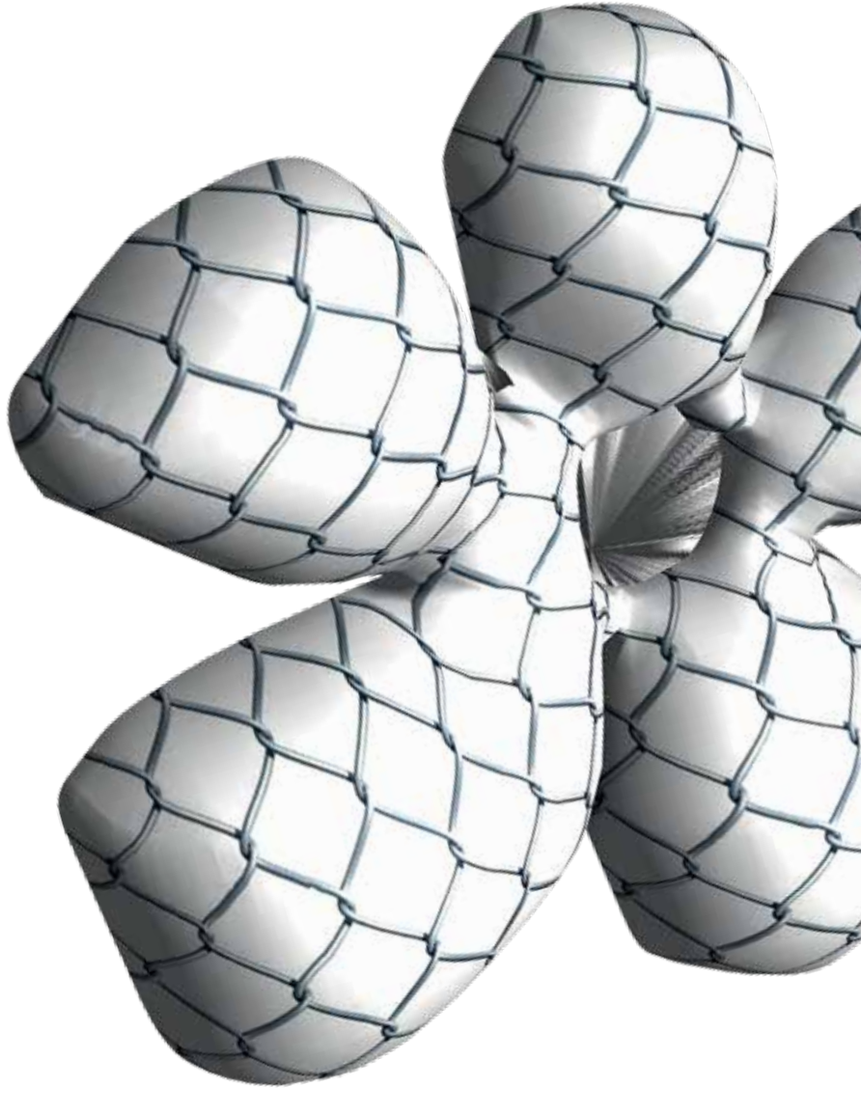
ЛИКА ЦЕРЕТЕЛИ

Художница Лика Церетели по просьбе ДИ собрала мудборд на тему своего творчества и объяснила, что все это значит.

Раньше я работала с керамикой, но застудила пальцы. Потом долго делала работы на коробках, упаковках, разном мусоре. Но он тоже надоел, и встал вопрос нового материала. Я продолжала делать графику, расписала несколько колпаков от швейных машинок (они будут на выставке). Однажды нашла в мастерской у папы ящики со стеклянными пластами и поняла – вот с чем хочу работать. До того у меня была ограниченная цветовая палитра – черный, серый, серебряный, изредка красный. А тут будто прорвало. Стекло – такой радостный материал, захотелось ярких красок. В детстве я часами смотрела, как папа рисует витражи. Сквозь них шел такой волшебный свет. Специального образования у меня нет, поэтому чувствую себя свободной. Эскизы не делаю, одна линия перетекает в другую, один цвет требует другой. Иногда проступают фигуративные вещи, но в основном чистый орнамент. Рисую акрилом, закрепляю его лаком. Стараюсь делать красивые вещи, потом дарю их или продаю. Когда закончились запасы стекла, отправилась в Гусь-Хрустальный и накупила там ваз разных размеров и форм, на выставке их будет много. Так увлеклась, что готова была расписать «дворцовую» двухметровую вазу. Но таких нынче не делают. Продолжаю мечтать о ней и везде, где бываю, скупаю вазы.

Интуитивная топография. ММОМА, Гоголевский, 10/2, 5 сентября – 6 октября

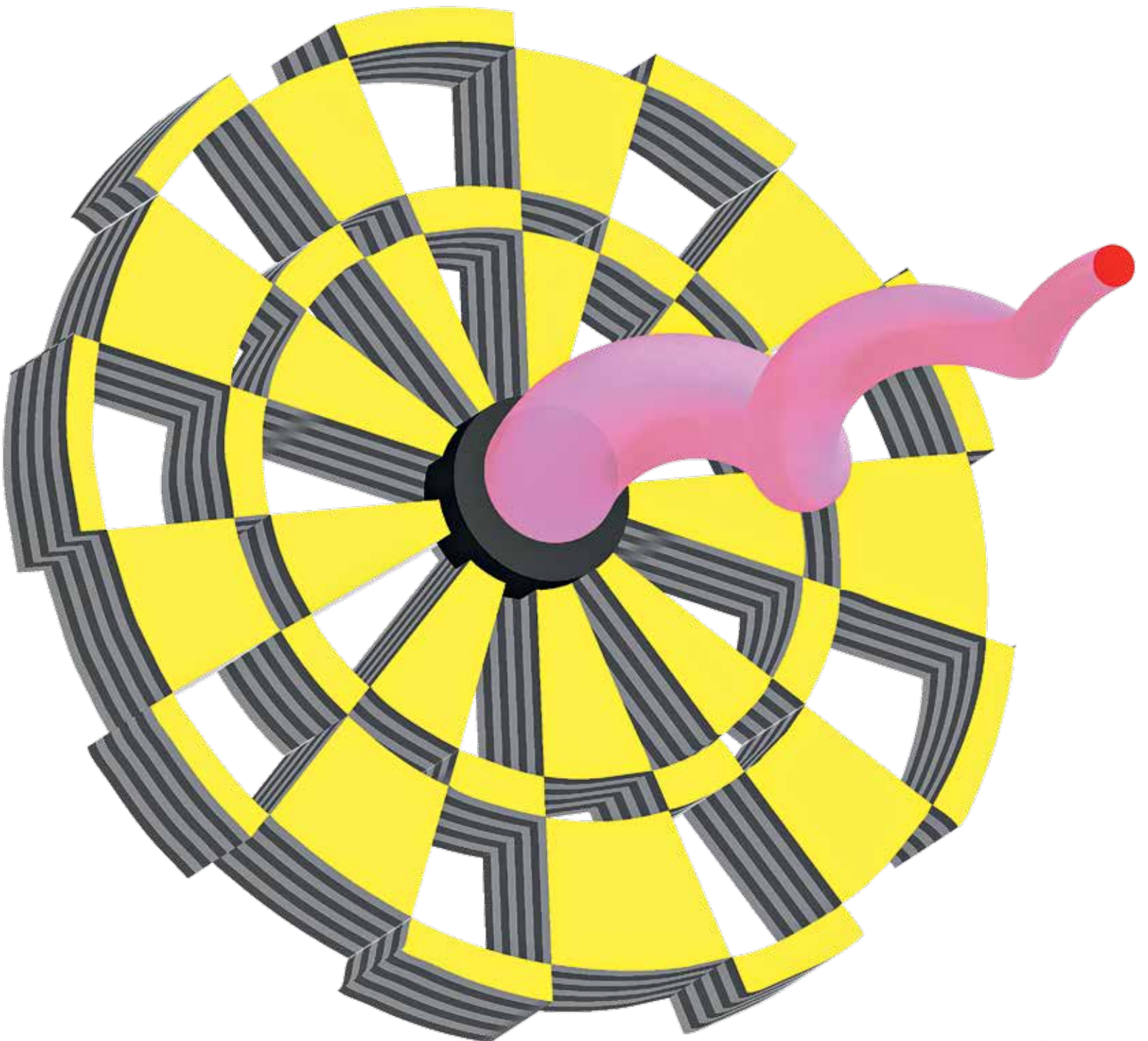




Саша Зубрицкая. Piccups. 2019. Компьютерная графика.Специально для ДИ

ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

Мини-, мега- и метатренды рынка.



ОСИНОВЫЙ ТРЕНД

Текст: Дмитрий Ханкин

Рассуждая о мегатрендах (то есть мировых тенденциях, протяженных во времени) в развитии современного искусства и их неизбежном влиянии на рынок, придется описать сами эти тренды, ну или хотя бы их видимую часть, торчащую из бурной и мутной воды рубкой атомного ракетоносца. Мегатрендов несколько, и они действуют в совершенно разных направлениях, иногда противоположных. Развиваются мегатренды с разной скоростью, даже приблизительный замер которой не всегда возможен. Последствия и результаты действия этих самых мегатрендов тоже не всегда с ними прямо соотносятся, обнаруживаются не сразу, сложно описываются и еще сложнее принимаются. В общем, вся эта история не имеет четких, как разметка на плацу, границ.

Прежде чем говорить о трендах или направлениях, которые могут крутить и вертеть рынком, стоит разобраться, что же этот рынок представляет собой в России. Хочется, конечно, поговорить умными словами про подходы и стратегии, однако – ау – какие стратегии-то, а?! Стратегия – прежде всего наука о концентрации, ее же, родимой, здесь нет и быть не может – это обо всем, кстати, – о людях, идеях, деньгах, усилиях индивидуальных и групповых, методах, системах наведения и средствах доставки. Кроме того, ни один рыночный стратегический прогноз в России толком не сбылся, мы живем в перманентных условиях экономики ошибок. Вот лет 10–12 назад разные умные специалисты обещали, что современное русское искусство будет отрастать в цене на 10% в год. Правда, тут же грянул кризис 2008-го, цены упали на 50%, а от того, что упало в 2008-м, к 2019-му еще на 40% по не совсем рыночным, скорее

геополитическим, мягко скажем, причинам. Кстати, связанное с этими причинами омерзение от русских вообще распространилось и на русское искусство, от года к году оно только нарастает, отсекая от вполне реальных кормушек, успешно эксплуатировавшихся в еще недавнее время. Хотелось бы думать, что не надолго, а то жизнь как-то пробежит мимо, по крайней мере в немаловажном коммерческом ее разрезе. Для представления ситуации во всей ее стратегической полноте добавлю, что у современного отечественного искусства нет отечественного массового потребителя, равно как нет и системного потребителя иноземного. Это связано с моральной и физической неготовностью русских платить за русское искусство. И дело здесь не в качестве или именитости товара: не все, что покупается за миллионы там, реально того стоит. Но на Западе другой механизм апроприации ценности. Общественный вкус работает в очень понятных экономических реалиях, с использованием весьма ограниченного набора биополитических клише. Если именитый футболист купил работу некоего художника, тут же его покупает половина сборной и половина игроков из команды-соперника. Если Карлос Элу Слим начинает что-то приобретать, все его окружение делает то же самое. Они все друг за другом следят. Купил Пино что-нибудь – прискакали консультанты Арно и еще разные ловкие ребята с миллионами. Русское же искусство за редким исключением воспринимается русскими как глубоко несексуальное. Его неинтересно принести домой и наслаждаться, им хвастаться не перед кем. Хотя, если поискать, всегда можно найти наш совершенно не посконный и не стыдный ответ любому большому или поднимающемуся западному художнику. Русское искусство не герметично, изобразительный язык, главные вопросы и темы давно едины. Нет никакого такого специфического русского контекста, глобально довлеющего над рынком, это все изжито 10–15 лет назад.

Теперь попробуем посмотреть на родной и убогий рынок с точки зрения мегатрендов. Вот главный из них – возвращение спроса на ремесло. Люди (здесь мы не говорим об институциях или крупном инвестиционном коллекционировании) готовы платить за то, что художники старались, много работали, за уникальный навык, редкую технику, ручной труд. Деньги и время связаны неразрывно, по крайней мере, в потребительской логике искусства. Пятидесятый отпечаток смутной копии, снятой на телефон именитым художником, и мастерски сделанная каллиграфия, стоящие в одной ценовой категории, заставляют обыденного покупателя выбрать мастерскую вещь. И у русских художников неожиданно появляется интересный шанс, связанный с тем, что традиция ремесла здесь никогда не прерывалась, качество ремесла по-прежнему высоко, переучиваться не надо. Побольше бы ярких образов да стоящих идей, да Богу в уши несложную молитовку, чтоб не повело в сторону – и может возникнуть шанс на монетизацию.

Мегатрендом является и ярко выраженный запрос на эпистемологическую составляющую в современном искусстве. Потребитель требует от работы чуда и откровения, причем не краткосрочного действия, а продолженного. И это вполне законно, развлекать легко и эффективно могут всякие другие отрасли человеческой деятельности, искусство же должно поражать и удивлять, открывая новое в обыденном, заставляя забывать об ограниченном пространстве и меряном времени человеческой жизни. Нет ничего, что так легко и просто переводилось бы в деньги, как чудо. Нет ничего, что стоило бы дороже подлинного откровения. Однако следует разделять чудо и трюк, откровение и наваждение. Часто даже опытный и зрелый покупатель принимает одно за другое. Есть единственный надежный способ проверки работы на истинность – время, и эту проверку выдерживают далеко не все. Впрочем, надо отметить, что и критерии откровения весьма подвижны: то, что казалось им сегодня, совершенно не кажется завтра – это тоже должно быть понятно борцам за эпистемологическую выгоду. Скороспелый успех непрочен, недолговечен, быстро подыхает. Немедленная монетизация влечет скорое разочарование. И спустя годы станет понятна и его «чудесная» сущность, и возможная прибыль. Второй: обращение к «чуду» как к символическому капиталу, который мы создаем вне зависимости от того, есть ли возможность его конвертации

На хорошую лекцию сейчас просто не попасть, все, кто способен на внятный текст, отличный от бреда медузы, востребованы

в валюту. Конечно, большой массив символического капитала при каких-то условиях, которые специально оговариваются, может превратиться в довольно серьезные деньги, как это произошло с нонконформистами, но рассчитывать на это с самого начала не стоит.

Более глобальное важное и направленное движение нашего рынка, вполне укладывающееся в мегатренд – это институциализация. Эти деньги, пришедшие в искусство из других бизнесов по епитимии или обету, уж не знаю. Коллекции с институциональным потенциалом – вещь не новая, везде в мире это понятный и здоровый путь. В нашем же любезном отечестве им пошли далеко не все, кто мог бы и вроде должен был. Как бы там ни было, благодаря мощному частному капиталу, институциональный сектор рынка сильно поменялся и еще поменяется, тут гадать-то нечего. Рынок институций вполне прямо связан и с первичным, и с вторичным рынком искусства, не стоит даже тратить слов на доказательство этой непреложной истины. Их возможный поворот к национальному искусству, видимо, оживил бы подыхающий рынок, а конкуренция между ними создала бы столь необходимую интригу. Новые частные институции, не связанные мелочным регламентированием и нормами существования конца 60-х годов прошлого века, как институции государственные, качнут вверх еще и рынок знаний: на хорошую лекцию сейчас просто не попасть, все, кто способен на внятный текст, отличный от бреда медузы, востребованы. То есть мощный рост рынка знаний притягивает все больше денег, что в свою очередь, несмотря на очевидное перераспределение, должно даже в краткосрочной перспективе благотворно отразиться на рынке первичном и вторичном. Рынок – живая вещь, читайте Адама Смита, там все написано, невидимая рука проявляется в разных сферах в самых разных формах, и никогда не было так, чтобы не было ничего. Все, что ни делается, льет воду на общую мельницу, несмотря на разной степени жесткости секторальную и внутрисекторальную конкуренцию.

Еще один мегатренд – функционирующая экономика брендов – действителен для всей мировой экономики, но его влияние на рынок современного искусства имеет свои специфические черты. Все, кто так или иначе занят в современном искусстве, сознательно или неосознанно занялись личным брендостроением. Вот раньше институции были заняты в основном этим, с переменным, скажем так, успехом, а теперь и художники, и кураторы, и критики наперебой перестраивают свою деятельность и саму жизнь в соответствии с непреложными правилами самомаркетинга и самопиара. Сочетание этой деятельности с готовыми супер-эго, которых в нашем деле очень и очень много, (хотелось бы поменьше, если честно), дает удивительные результаты. Особенно колоритно выглядит со стороны устройство личных брендов руководителей федеральных и частных институций, обычно параллельное с функционированием основного бренда, но порой и перпендикулярное. Можно смеяться сколько угодно над крайне амбициозными заявлениями, чудными поступками и странными ритуалами людей-брендов и брендолюдей, однако за ними и их практиками – настоящее и лучший кусок будущего, особенно в условиях продолжающейся коммуникационной революции и стремительной виртуализации всего на свете. Очевидно, они в состоянии очень скоро изменить привычные формы первичного и вторичного рынков, всерьез присутствовать на рынке знаний и влиять еще больше, чем сегодня, на рынок институций. Хочется отметить, что личное брендостроение буйно цветет, когда процветает большой бренд. Стоит, наверное, всем вместе – умным и ловким – задуматься над печальной судьбой бренда «русское современное искусство, про которое так не скажешь, даже если сильно любить

и его, и родину. Нужно коллективно расписаться в том, что этот бренд, несмотря на разовые былые успехи, обанкротился и подох. Надо полностью сменить риторику, выбрать реальные цели, изобрести продуманную стратегию и продвигать новый бренд «русское искусство», как маркетологи продвигали бы концентрат апельсинового сока или зенитно-ракетные комплексы. Есть же у нас примеры успешных кейсов в экономике? Надо забыть о так называемой специфике этой деятельности и перестать считать ее надстроечной – она базисная. Все, что касается базисного, то есть средств производства, должно жить по хорошо известным законам. И тогда возможен прорыв с неизбежной и столь всем желанной монетизацией.

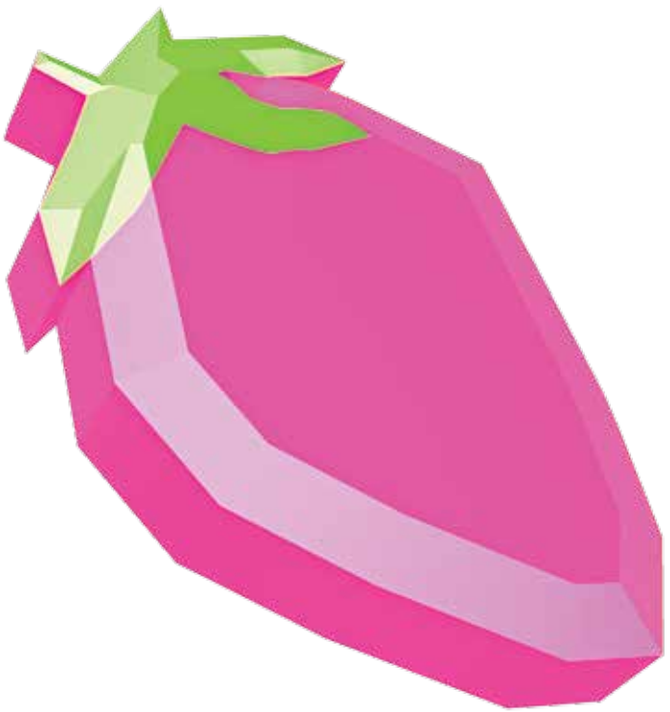
Однако вот что – не стоит безоглядно увлекаться чужими практиками, как говорит коллективный опыт. Здесь странная земля, все, что не посадишь в нее, превращается в осину. В иудино дерево, из которого даже сделать ничего толком нельзя, ни гроб, ни ложку, только кол, чтобы отмахиваться от умозрительного вурдалака. Ровно поэтому слепое копирование здесь бесполезно, а иногда просто опасно.

Что же из этого следует? Раз внутри рыночка особо нечего делить, можно разные ресурсы объединять и пытаться делать общие большие вещи, потому что по-малому можно только отбить ручонки и желание заниматься этим. Пора начинать охоту на процветающий, например, американский рынок, европейский-то давно в глубоком упадке. Научиться сбывать русское искусство геополитическим соперникам, они его полюбят. Прийти и остаться на американском рынке совсем непросто, институциональная деятельность на нем возможна только частная, из-за библиотеки Шнеерсона, если кто вдруг не знает или забыл. Для начала нужны гигантские музейные свершения под руководством больших бренд-кураторов. Деньги на них можно вымолить-выманить у людей, которые не успели еще догнать институциализировавшихся Абрамовича и Михельсона, но имеют ту же сетку амбиций, наложенную на карту мира.

А есть и другой вариант развития событий: мы победим в атомной войне, выживем, поработим, то есть нет – свят, свят, свят – освободим и вернем в лоно все, что уцелело, навяжем собственное восприятие мира всему остальному человечеству и даже нечеловечеству, например пингвинам. И вот тут уж мы расторгуемся с размахом, с оттяжечкой, отыграемся за тощие годы по полной наркомовской норме. [ДИ]

C.R.E.A.M.*

Загадочную связку искусства и денег нельзя распутать, но попытаться описать стоит.



Текст: Наталья Серкова

Пожалуй, сложно было бы придумать более болезненную тему для разговора об искусстве, чем деньги. При этом едва ли можно назвать другую область деятельности, занятие которой требовало бы такого количества вложений в сочетании с полным отсутствием какой-либо уверенности в том, что эти вложения окупятся. Вложения эти, в первую очередь, характеризуются затраченным временем. Вместе с тем время, как известно благодаря Бенджамину Франклину, имеет свойство конвертироваться в деньги. В случае искусства возможность такой конвертации всегда остается за гранью даже приблизительно прогнозируемых результатов. Значит ли это, что при занятии искусством время беспощадно искажается? Вероятно, нет, и значит это нечто другое – сложность в том, что никто до конца не может ответить, что же именно. Конечно, на этот вопрос постоянно пытаются ответить – и тогда ответ, как правило, превращается или в критику институций, эксплуатирующих художника, или в критику арт-рынка, эксплуатирующего художников, кураторов и галеристов, или в критику всей неолиберальной системы, эксплуатирующей художников, кураторов, галеристов, зрителей, случайных прохожих и самих критиков. В конечном итоге очень сложно понять, что из себя может представлять текст об искусстве и деньгах, который не будет явно отклоняться в одну из этих сторон.

К примеру, если я скажу, что за этот текст редактор обещал мне гонорар в 80 долларов – в какую из названных трех сторон такое замечание может меня повести? В первом случае я могла бы написать о журнале, который почти бесплатно получает контент

* Акроним выражения «Cash Rules Everything Around Me» («Всем вокруг меня правит нал») из песни группы Wu-Tang Clan.

от своих авторов. Во втором случае – о большой институции, которая ставит журналу жесткие условия его существования и делает это именно потому, что большинство институций в мире ведут себя подобным образом. В третьем случае мой текст ушел бы еще дальше и закончился пространными размышлениями о людоедской системе, в которой нам всем приходится жить и работать (стратегического ответа, что делать автору в таких обстоятельствах, мой текст, конечно же, не давал бы). Неизбежность выбора одного из трех путей встала бы передо мной по одной довольно простой причине – обращаясь к теме искусства и денег, я буду вынуждена писать о вещах, которые представляют собой предельные формы абстракции.

Деньги являются одной из самых известных в мире абстракций не только потому, что сегодня они повсеместно не обеспечиваются золотом. Как известно, деньги – это всегда только то, на что мы можем их обменять, и для того чтобы начать разговор о деньгах, мы всегда должны помнить о конкретном эквиваленте, который будет фигурировать в нашем разговоре, и отталкиваясь от которого мы сможем что-то о деньгах сказать. Сложность возникает в случае, если формальный статус эквивалента, на который подразумевается обмен денег, сам не до конца прояснен. Я говорю об искусстве, купля-продажа которого (как и всех сопутствующих ему интеллектуальных продуктов вроде текстов или работы куратора) неизбежно оборачивается голой спекуляцией, когда, по сути, одна абстракция обменивается на другую. По этой причине любой разговор об искусстве и деньгах в поиске надежной опоры упирается в вопросы функционирования вполне определенных институций – а если не упирается, то остается такой же абстракцией, как и то, что в этом разговоре пытаются выразить.

Объекты искусства стали полноценными участниками товарно-денежного обмена около четырехсот лет назад, и с тех пор критерии, по которым просчитывалась их стоимость, постоянно уточнялись и изменялись. В конечном итоге эти критерии оказались продиктованы потенциальной экономической выгодой участников товарно-денежного обмена и, строго говоря, больше ничем. Один из самых известных таких критериев – мертвый художник всегда дороже, чем он же, но еще живой. Подобный критерий дает конкретную наводку оценщику искусства, но ничего не говорит художнику, который еще планирует побыть в мире живых. Это может напоминать сетование Мартина Хайдеггера на то, что cogito Декарта, максимально проясняя суть рационального метода, совершенно ничего не сообщает нам о как таковом бытии. «Бытие» искусства остается таким же темным лесом, как вопрос о бытии во всей предшествующей философии в глазах Хайдеггера, и единственная однозначная дефиниция в этом лесу – это смерть. Сложно не разглядеть в этом определенной доли иронии: искусство, с его умением переворачивать вещи с ног на голову, делает самым понятным критерием то, о чем никто ровным счетом ничего не знает.

Каждый художник, встающий на тропу войны за признание и заработок, старается выработать собственную стратегию действия, однако даже самая продуманная и, казалось бы, наверняка обеспечивающая успех стратегия (вроде учебы в одном из самых престижных вузов мира или интенсивный нетворкинг с влиятельными в арт-мире персонами), может не оправдать себя. В то же время движение наощупь, без определенных и ясных целей может обеспечить результат, многократно превосходящий смутные ожидания. Так и хочется сказать: так происходит потому, что в искусстве содержится некий густой и непрозрачный остаток, который, вопреки чьему угодно желанию, не поддается калькуляции. Точнее будет сказать, что такая калькуляция все же возможна, но, опять же вопреки желанию тех, кому хотелось бы сделать свою дорогу в искусстве отчетливо видимой, представлять собой она будет, вероятно, что-то вроде плохо читаемого шифра, который скорее сам будет похож на пространную спекуляцию. В этом смысле нет ничего более похожего друг на друга, чем искусство и деньги – два изобретения человека, снова и снова отказывающиеся вставать в предусмотренные для них пазы. Тогда растерянность незадачливого арт-деятеля окажется сравнима

с растерянностью экономиста, пытающегося предугадать очередной валютный коллапс – им обоим всегда недостает данных для того, чтобы почувствовать контроль над своим объектом манипуляции.

Однако то, что я говорю, несколько противоречит подходу той «критической» теории искусства, которая восторжествовала в XX веке и до сих пор пытается удержать позиции. Тезис о том, что в искусстве всегда содержится мутный остаток, который не может быть прояснен и инструментализирован, противоречит любой программе предугадываемого влияния искусства на то или иное общественное положение дел. Из полноценного участника публичного акта коммуникации объект искусства в этом случае превращается в самодовлеющий, закрытый и сгущенный феномен с непрояснённым и непредсказуемым потенциалом воздействия на зрителя. Это не значит, что мы должны бросить попытки анализа такого феномена, но это может значить, что при его анализе мы должны отталкиваться не от содержания того дискурса, который, как ожидается, объект искусства должен обслуживать, а от самого этого объекта и его феноменальных свойств. Любопытно, но указанием на движение по этому пути для нас может стать упомянутая выше фатальная непроясненность отношений между искусством и деньгами, о чем приверженцы социально ангажированных теорий искусства говорят скорее как о неком программном сбое, нежели как о структурной закономерности.

> «Бытие» объекта искусства просвечивало лишь в самый момент его создания, а затем было обречено покоиться под слоями краски, покрывающей поверхность скульптуры

Кажется, от вопроса товарно-денежных отношений мы переходим к вопросу о бытии объекта искусства как такового, по касательной задевая третий вопрос: могут ли первые два рассматриваться одновременно? Первый вопрос ведет нас в сторону уже упомянутой выше институциональной и социально-политической критики разного масштаба, тогда как второй концентрируется вокруг темы предметности вместе с, однако же, вполне вытекающей из него социально-политической критикой, только несколько иного формата. К примеру, мы разглядываем онлайн-документацию очередной выставки и, в зависимости от того, приверженцем какого из двух типов анализа являемся, пойдем двумя разными путями. В первом случае мы можем углубиться в рассмотрение вопросов о том, какую роль играет в разглядываемой нами документации фотограф, отснявший выставку; насколько справедливо то, что, в отличие от художника, он получил почасовую оплату; насколько корректно в титрах указывать его только лишь как фотографа, тогда как мы можем с полным правом назвать его соавтором выставки, ведь именно его глазами мы на нее в конечном итоге смотрим. Во втором случае, увлеченные самим медиумом онлайн-документации (который, что известно благодаря Маршаллу Маклюэну, и является сообщением) и принимающие все его особенности не более чем как техническую характеристику, мы можем заняться вопросом о самих объектах, что-то этакое нам показывающих. Едва ли возможно примирить два этих подхода, ведь в первом случае для нас остается совершенно неважным, что именно снимает фотограф, а во втором из поля зрения выпадает медиум, способный позаботиться сам о себе, и оставляет нам лишь оголенные объекты, не имеющие никакого отношения ни к художнику, их сделавшему, ни к галеристу, их выставившему, ни тем более к фотографу, их снявшему.

Обращаясь ко второму типу анализа, мы становимся способны избежать проторенной дороги институциональной критики, которая рассматривает объект искусства как едва ли не раздражающий, но, к сожалению, неизбежный контент главных героев

анализа: всевозможных типов институций и их модификаций. Вместе с этим, обращаясь ко второму типу критики, мы теряем из виду сеть экономических взаимоотношений с объектом искусства, и теряем мы ее именно по той причине, что устремляемся туда, где экономических взаимоотношений просто не существует. Подобно тому, как за деньги нельзя купить любовь, за них едва ли получится купить любую другую метафизическую категорию – такую, к примеру, как бытие объекта искусства, для прояснения которого придется вывернуть наружу не только карманы, но и весь описательный язык.

По словам Джорджо Агамбена, термин «поэзис» у древних греков означал не просто «творение чего-то», а «пре-творение чего-то в жизнь», перенос из невидимого в видимое. Греки акцентировали свое внимание на способности объекта искусства делать наглядно видимыми вещи, которые в противном случае остались бы за пределами обозреваемого ими мира. Объект искусства становился таковым в самый момент перехода в мир вещей, и его дальнейшая судьба в этом качестве развертывалась уже полностью «по эту сторону». «Бытие» объекта искусства просвечивало лишь в самый момент его создания, а затем было обречено покоиться под слоями краски, покрывающей поверхность скульптуры. Самым честным в этой связи было бы, кажется, следующее признание: мы все, соглашающиеся писать тексты за 80 долларов, стоим на той же пограничной зоне между двумя мирами, в той точке, где, не без помощи наших усилий, задолго до формовки любых институциональных и экономических отношений, происходит производство видимого. И как бы ни хотелось кому-то утверждать обратное, но, вероятно, все, поступающие таким образом, – либо метафизики, либо плохие экономисты. [ДИ]

НЕ ТОЛЬКО ДЕНЬГИ

Писатель, куратор, член совета ярмарки Cosmoscow Алистер Хикс о коллекционировании, службе знакомств с искусством и мировом значении московского концептуализма.

Интервью: Екатерина Кочеткова

Екатерина Кочеткова: Алистер, есть ли сегодня тренды в искусстве? Стоит ли молодым художникам следовать советам Джона Балдессари, что нужно рисовать, чтобы продавать?
Алистер Хикс: Мы живем в век плюрализма, где действует множество разных трендов. Наибольшим вниманием пользуется мейнстрим, но это не значит, что нет рынка, например, живописи. Люди давно стараются прикончить ее, но она возвращается снова и снова. Я же слежу за трендами в мышлении, в меняющемся мировоззрении – этому была посвящена моя выставка «Двойные стандарты» (Doublethink / Double Visionn, Музей Пера, Стамбул, 2017. – *ДИ*). При всем темпе нашей жизни, глубокие изменения требуют времени. Например, у меня есть ощущение, что московский концептуализм еще не до конца осмыслен даже в России, не говоря уже об остальном мире.

ЕК: Согласна. А в каком направлении рынок может повести искусство? Или между ними нет связи – художники делают то, что им нравится, а другие люди потом пытаются продать то, что получилось?
АХ: Пару лет назад я беседовал с человеком, который покупал искусство ради инвестиций. Среди его приобретений было несколько работ Кристофера Вула стоимостью около $25 миллионов. На мой взгляд, Вул не тот художник, кто может оказать существенное влияние на сегодняшний мир. В нем нет ничего волнующего, он не отражает время в своем творчестве. Я тогда сказал этому человеку, что на деньги от продажи одной из работ Вула можно было бы собрать коллекцию, точно показывающую, что сегодня

творится в мире, или дающую убедительную версию происходящего. Когда рынок начинает перегреваться, образуется много пены.

ЕК: Как вообще обстоят дела с коллекционированием? Есть мнение, что оно повернулось в сторону продюсирования. Разумеется, поддерживать художников необходимо, но разве это не отличается радикально от традиционной «охоты за сокровищами»? Или коллекционер превратился, по вашим собственным словам, в «потребителя, монополиста и манипулятора»?
АХ: К счастью, существуют разные типы собирателей. У меня есть друг-коллекционер, который действует как исследователь: наши взаимоотношения – партнерство в изучении происходящего в мире искусства. Именно такой подход предпочтителен. Многим художникам производство работ обходится слишком дорого, им приходится искать партнеров, чтобы реализовать идеи. Традиционно такими партнерами были галереи, но в последнее время галеристы уходят с рынка как раз из-за этой финансовой нагрузки. Так что для художника работа напрямую с коллекционером имеет смысл – это своего рода возвращение к меценатству в духе Медичи. А если это партнерство во имя создания чего-либо, лучше и быть не может. Но меценат должен учитывать вероятность катастрофы, или хотя бы что работа получится хуже той, которую он бы купил.

ЕК: То есть, если использовать термины из области бизнеса, не стоит ожидать «возврата инвестиций»?
АХ: Не стоит. Я знаком с коллекционером Аланом Гиббсом, он живет в Новой Зеландии, любит финансировать масштабные проекты, которые художники не могут реализовать больше нигде в мире, и содержит огромный парк скульптур Gibbs Farm. В этом есть смысл, но важно понимать, что у Гиббса многолетний опыт в работе с художниками. Например, у него есть самый большой в мире объект Ричарда Серры, самый большой в мире объект Аниша Капура и так далее. Можно вспомнить и другие частные музеи – допустим, Луизиану в Дании, одно из величайших в мире собраний. Его основатель и первый директор Кнуд Йенсен покупал Джакометти, новых британских скульпторов, Генри Мура, Энтони Каро, одного за другим. Он оставил своему музею коллекцию крупных имен. Но большинство собраний не могут повторить этот путь, поэтому для успеха важно сочетание опыта и партнерства.

ЕК: Вы были куратором коллекции Дойче Банка. В одном из интервью упомянули, что не считаете, что банки должны покупать искусство ради инвестиций. Если корпоративные коллекции нужны не для инвестиций, тогда для чего?
АХ: Корпорации нужно разработать концепцию, которая будет работать и на нее, и на ее взаимоотношения с внешним миром – причем не только ради клиентов или публики, но и ради позитивных изменений в мире. Говоря от имени Дойче Банка, могу утверждать, что у них такая концепция есть. Когда они разрабатывали свой бренд, они были первой глобальной корпорацией, которая сказала: «Мы банк, но думаем не только о деньгах». Коллекция должна постоянно эволюционировать.

ЕК: Поэтому Дойче Банк решил сделать ядром своего собрания работы на бумаге? В них художники нередко представляют процесс, а не конечный результат.
АХ: Да, это важная часть их концепции – художники демонстрируют развитие идей на бумаге. Но дело еще и в том, что работы на бумаге существенно дешевле, а банк не хотел манипулировать рынком. Крупные арт-дилеры совершенно не интересуются подобными произведениями, потому что на них невозможно заработать.

ЕК: То есть банк не захотел вступать в гонку за большими деньгами?
АХ: Они не хотели, чтобы с ними произошло то же, что с Саатчи. Саатчи – страстный

Cosmoscow 6–8 сентября Гостиный Двор Москва

поклонник искусства, он им совершенно одержим, но в общественном сознании предстает манипулятивной акулой, которая делает все только ради денег. Конечно, он любит деньги, но много раз покупал произведения, которые впоследствии приходилось продавать себе в убыток, – хотя это случалось не слишком часто, потому что Саатчи весьма хорош в своем деле. Я всегда говорил, что если бы мне поручили продать коллекцию Дойче Банка, 90% работ было бы очень трудно продать. Но при этом 0,1% коллекции хватило бы на то, чтобы оплатить все когда-либо купленные вещи.

ЕК: Это неплохое соотношение.
АХ: В этом преимущество стратегии, когда одновременно собираешь произведения совершенно разного свойства – именно так поступали меценаты прошлого, стремясь поддержать свою нацию или свой город.

ЕК: Несколько месяцев назад вы вошли в состав Совета коллекционеров ярмарки Cosmoscow – какова ваша роль?
АХ: Она в том, чтобы помогать ярмарке с международными связями – я знаю множество галерей. Но чего я на самом деле хотел бы – это интегрировать Россию в глобальное сообщество, что пошло бы на пользу всем.

ЕК: Вы считаете, что художественный рынок мог бы стать оптимальным инструментом для такой интеграции? Или некоммерческие проекты лучше подойдут для этой цели?
АХ: Это следует делать всеми возможными способами. Художественные ярмарки – не самый мой любимый способ знакомства с искусством, но они нужны, чтобы сводить людей между собой и с произведениями. Например, ярмарка Frieze очень помогла развитию художественной ситуации в Лондоне. А я в свое время привел на эту ярмарку Дойче Банк, а вместе с ним и около двух тысяч клиентов.

ЕК: Формат ярмарки до сих пор жизнеспособен? Ведь ярмарки все больше вступают на территорию некоммерческих проектов, организуют параллельные программы, образовательные циклы и так далее.
АХ: В идеальном мире я бы стер ярмарки с лица земли. Устроил бы что-то вроде службы знакомств – какие-то мероприятия, на которых проходили бы интенсивные дискуссии между коллекционерами, художниками, галеристами и кураторами. Когда я посещаю ярмарки, лучшие вещи всегда случаются на периферии, когда внезапно оказываюсь на каком-то мероприятии или в мастерской, где вдруг обнаруживается нечто новое, новые художники, новые работы. Но будучи членом Совета коллекционеров Cosmoscow, я, конечно, не предлагаю стереть ее с лица земли. Я бы хотел, чтобы она стала общественно значимым событием.

ЕК: Создание службы знакомств в сфере искусства звучит как бизнес-идея. Как вы убеждаете людей покупать современное искусство?
АХ: Много лет назад я работал редактором журнала (Antique and Mercury – *ДИ*), среди авторов был сын писателя Ивлина Во, Оберон Во, в те времена известный публицист. Он написал забавную статью о том, что художественный рынок подпитывается, как он их назвал, «мусорными деньгами». Главная мысль такая – когда люди уже купили столько домов и машин, сколько им хотелось, а деньги остались, они могут потратить их по-разному, и основных статей расходов две: благотворительность и искусство. Так что за покупкой искусства стоит иная мотивация – примерно такую мы увидели после пожара в Нотр-Дам, когда Франсуа Пино дал сто миллионов…

ЕК: А потом Бернар Арно дал двести, а концерн L'Oreal еще двести…
АХ: Именно так это и работает – благотворительность и искусство. Нам нужно

постараться переориентировать российских олигархов на поддержку собственной культуры – вот было бы замечательно. Для этого нужна всего горстка олигархов. Думаю, первые признаки процесса уже есть. Никто не хочет отдаляться от собственной культуры и просто поддерживать то, что сейчас модно в остальном мире.

ЕК: Если говорить о русской культуре и людях, которые ее поддерживают, гораздо большей популярностью пользуется классическое, традиционное искусство – у Большого театра куда меньше проблем со сбором средств, чем у любого музея современного искусства.
АХ: В Великобритании есть политик, которого все ненавидят, – Джейкоб Рис-Могг, ярый сторонник Брекзита и реальная угроза для страны. Его отец Уильям возглавлял Совет по искусству Великобритании, выдававший гранты писателям на сумму около 60 тысяч фунтов стерлингов. Одним из первых решений Рис-Могга было прекращение этого финансирования. Когда его спросили, почему он так поступил, он сказал: «На общественные деньги гораздо проще содержать оперу». Это полное безумие! Джоан Роулинг получила грант семь тысяч фунтов стерлингов на написание книг о Гарри Поттере из другого источника – Совета по искусству Шотландии. Налоги, которые она заплатила с доходов от этих книг, в двадцать раз превысили весь бюджет Совета по искусству Великобритании. Так проявляется недальновидность. Как частное лицо, разумеется, можно быть приверженцем старой идеи «знаточеской» поддержки – это дело вкуса. Но если заниматься чем-то общественно значимым – как, например, Дойче Банк, – нужно или расширять поле своей деятельности, или, наоборот, выбирать максимально узкую нишу.

ЕК: Потому что, в сущности, вы никогда не знаете, где именно найдете бриллиант. Вы однажды сказали, что если кто-то интересуется искусством, ему нужно отправляться в места, где все меняется. Считаете ли вы сегодняшнюю Россию таким местом?
АХ: Это очень хороший вопрос. А Россия была таким местом, когда московский концептуализм был в полном расцвете?

ЕК: Скорее, все начало меняться после московского концептуализма – он возник до реальных перемен.
АХ: Концептуалисты были частью этих перемен, они отражали то, что происходило. Поэтому я и хочу написать об этом эту книгу, что-то наконец понять.

ЕК: Конечно, лучший способ изучить какой-то предмет – написать или рассказать о нем.
АХ: Именно, но лучше писать, потому что в этом случае постоянно задаешь вопросы самому себе и не чувствуешь вины за то, что надоедаешь с ними людям.

ЕК: Вы и писатель, и критик, и куратор, и коммерческий консультант. Как живете с этими «двойными стандартами»? Когда вы пишете книгу, думаете «лучше бы я сейчас занялся кураторством»? Или когда курируете выставку, вспоминаете о том, что давно никого не консультировали?
АХ: С одной стороны, есть определенная материальная необходимость в том, чтобы продавать картины или побуждать людей что-то покупать. С другой, мне нравится постоянно узнавать о том, что происходит и меняется в мире. В финансовом отношении трудно с этим жить. Теперь я знаю, что значит быть художником – знаете, когда трава у соседа всегда кажется зеленее…

ЕК: Но какое занятие ваше любимое – в идеальном мире, в котором не существовало бы денежных трудностей?
АХ: Я в первую очередь писатель – именно им я себя представляю большую часть

Cosmoscow 6–8 сентября Гостиный Двор Москва

времени. Но при этом понимаю, что жизнь писателя довольно одинокая и иногда бывает хорошо выбраться наружу и просто подышать. В старые добрые времена считалось, что в жизни нужно заниматься чем-то одним, но, судя по всему, это не так продуктивно, как когда подпитываешь разные стороны своей личности. Нашел ли я баланс, не знаю. Считаю ли я, что контролирую собственную жизнь? Нет.

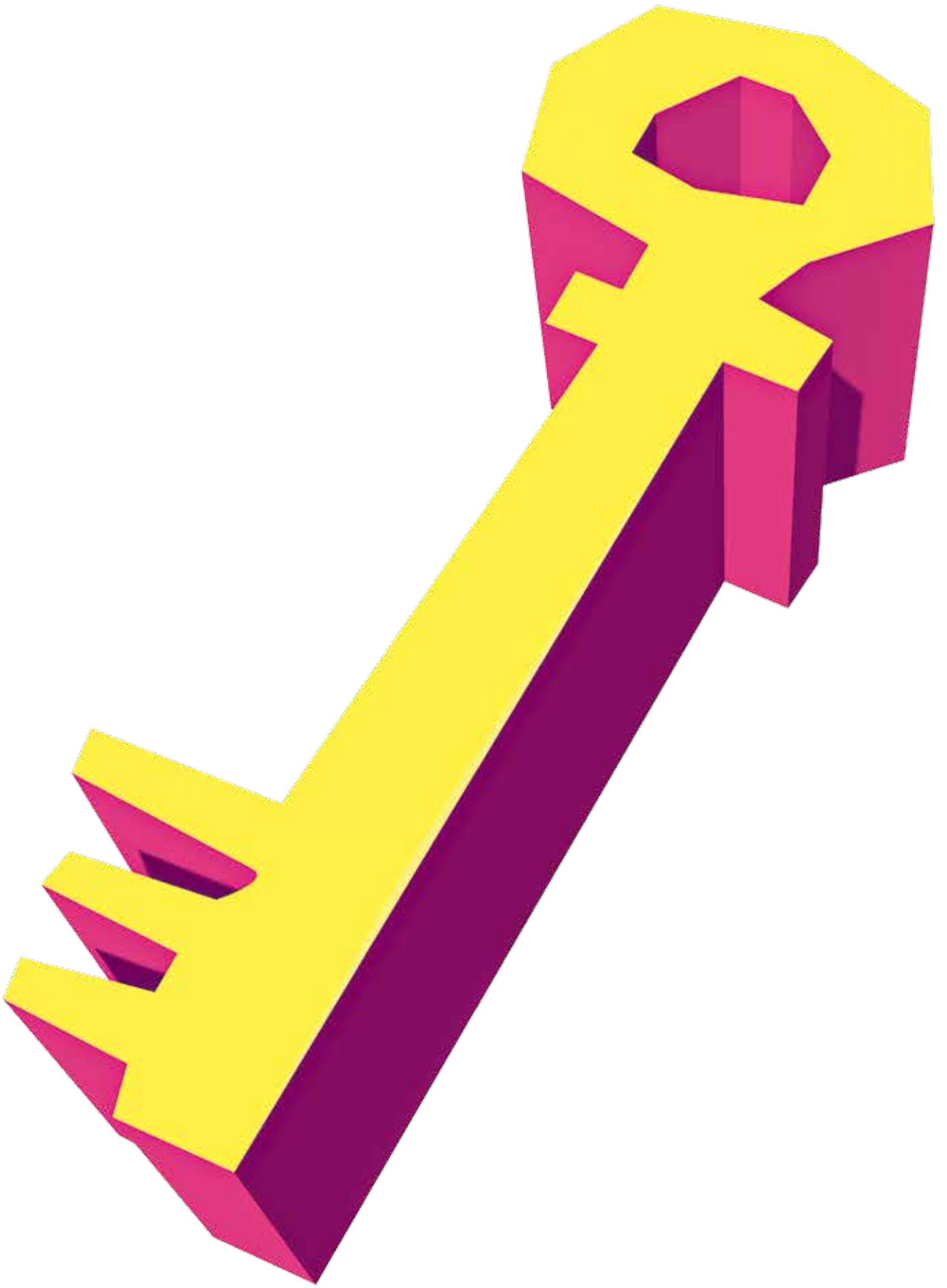
ЕК: Я вообще-то не собиралась задавать этот вопрос, но что ж, вы сделали это сами.
АХ: Прошу прощения, мое самоинтервьюирование действует вам на нервы?

ЕК: Нет-нет, ничего не имею против.
АХ: Какой-то великий писатель однажды сказал: «Мне нравится видеть мир чужими глазами, ведь тогда я задаю правильные вопросы».

ЕК: В точку. А вот еще одна ваша цитата, которая мне очень нравится: «Если кто-то утверждает, что знает больше 1% искусства, я объявлю его ненормальным, помешанным и совершенно спятившим». Как же выбрать этот 1%, на котором нужно сконцентрироваться?
АХ: Я хотел бы ответить вопросом на вопрос. Как выбрать друзей или возлюбленных? Возможно, мы вообще не выбираем. Есть люди, которые выстраивают свои дружеские связи, но большинство из нас не такие.

ЕК: Примерно как те, кто чистят списки друзей в Facebook?
АХ: Да. На самом деле, посмотрите, что сделали с нашими жизнями соцсети. Вообще-то демократии трудно выжить, когда за кадром действуют такие организации, как Facebook, который отказывается публично отчитываться о своих действиях – серьезно, он заслуживает смерти.

ЕК: Я бы предпочла не заканчивать наш разговор на слове «смерть», так что задам еще вопрос: какая существует связь между изменениями в мышлении и неизменными системами, которые управляют нашими жизнями?
АХ: Во многом на него уже ответили московские концептуалисты: нужно отделить древнегреческий, классический способ мышления от институций и систем, в которых доминируют, прежде всего, мужчины. Например, на выставке, которую я сделал в Антверпене («Преступление Адольфа Лооса», 2019 – *ДИ*), я критикую Лооса за то, что он увел модернизм от первоначальной замечательной концепции. Модернисты заявляли: «Мы должны начать заново, давайте не пойдем по проторенной дорожке». Но проблема заключалась в том, что все они были мужчинами с классическим образованием. Важна разница в мышлении: либо оно у вас длинное и прямое, как «Бесконечная колонна» Бранкузи, либо оно сшито из коротких идей множества людей. Я думаю, нашим структурам нужно больше гибкости, а не жесткости или скорости. Странным образом это созвучно тем дебатам, которые сейчас разгорелись в Великобритании по поводу выхода из Европейского союза. Если бы эти дебаты проходили на высоком философском уровне, был бы очевиден исторический прецедент, более близкий к московскому концептуализму, чем к логике наполеоновских времен. Никаких длинных прямых линий рассуждения, только множество закорючек. Конечно, Наполеон был гением своего времени – но, возможно, даже он мог бы согласиться с тем, что если мы станем мыслить шире, то сможем принять византийские сложности вместо упрощений. Однажды он сказал: «Если бы мир был глобальным союзом, его столицей был бы Стамбул». [ДИ]



МЕНЕДЖЕРЫ ПО ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ

Про отношения художественных сообществ и капитала можно было бы написать роман-эпопею, ограничимся либретто.

Текст: Наталья Тимофеева

Современный художник – менеджер по обстоятельствам, находящийся в активном поиске и в многофункциональном режиме. Кроме создания работы, нужно найти площадку для ее публичной инициации, произвести монтаж-демонтаж, задокументировать процесс и сделать многое другое. Объединение в коллективы и организация собственного пространства снимает ряд организационных задач, освобождая больше времени собственно для искусства и свободного самовыражения.

Само понятие artist-run space (самоорганизованное выставочное пространство, руководимое художниками или независимыми кураторами) определяет подобные организации как антагонистов крупных институций, что создает привлекательный образ картели по созданию некоммерческого искусства. При всей разнородности состава, их цели и выбор визуальных средств всегда остаются свободным правом художника, как и желание использовать возможность самоорганизованного сообщества в качестве профессионального лифта в другую среду. В том числе и в коммерческую, с чем не все участники инициатив согласны. Художественная практика самоорганизованных сообществ имеет ряд специфических черт, оставляя основной функцией производство культурных ценностей. Концепция перманентного «праздника самоорганизации» накладывает отпечаток на повседневный ритм этих инициатив, что не мешает создавать продукт, который может стать объектом маркетинговых отношений.

В основе существования самоорганизаций лежит реляционное искусство, в рамках которого человеческие отношения рассматриваются вместе с их социальным контекстом.

Такие инициативы производят не формы эстетических альтернатив в искусстве, а модель социальности для создания места случайных встреч.

В последнее время интерес к самоорганизованным сообществам возрос. В социальных сетях обсуждаются нюансы их бытования, что создает впечатление открытого дискурсивного поля. Это и прошедший на «Винзаводе» круглый стол о неудовольствиях в самоорганизациях «Институции (VS) Самоорганизации в современном искусстве», и статьи Елены Ищенко и Бориса Клюшникова, написанные в рамках проекта «Формы художественной жизни» в ММОМА. При всех плюсах такого внимания хочется подчеркнуть поверхностный, часто ангажированный характер дискуссий (что не отменяет их актуальности). Роль самоорганизаций в формировании символического капитала часто остается за рамками обсуждений[1]. Между тем «символическая ценность» является важным звеном в формировании рыночной стоимости художественного произведения.

Маркетинговые усилия самоорганизованных сообществ – это стратегия выживания в попытке удержаться на плаву. Сравнивать их с крупными частными институциями абсурдно, эти миры с их возможностями разделяет экономическая пропасть. Американская исследовательница Вивиана Зелизер, автор концепции «враждебных миров», считает, что рынок сакральных товаров, куда можно отнести и произведения искусства, функционирует под влиянием внеэкономических понятий, где едва ли можно применить маркетинговый инструментарий. Внутренний конфликт «рынок – искусство» угрожает ценности последнего. В этом контексте место художественных произведений в материальной и экономической системе определяется как по́ры в обществе или межмировые пространства (термин Карла Маркса для характеристики меновых отношений, выпадающих из поля традиционных экономических отношений).

«По́ра – это пространство человеческих отношений, которое более или менее гармонично и открыто вписывается в глобальную систему и в то же время допускает альтернативные, не принятые в этой системе возможности обмена. Именно так и действует выставка современного искусства в поле торговли репрезентациями: она прокладывает свободные пространства и времена, чей ритм не совпадает с ритмом времени повседневной жизни; она налаживает взаимоотношения людей за пределами предписанных им „зон коммуникации“»[2].

В этом свете самоорганизация выступает как особая область обмена обменов, социальная по́ра, внутри которой художник примеряет роли и символические модели. С моей точки зрения, термин «самоорганизация» по отношению к таким практикам не совсем корректен. «Низовая инициатива» подходит лучше, так как маркирует занимаемую ими нишу в нескольких аспектах – экономическом, социальном и культурном.

Традиция современной мысли определяет такие общества как институты социальной критики. Более того: само наличие artist-run space или попытки их организации могут быть формой социальной критики. Именно так они и воспринимаются частными институциями. Однако внутри коллектива таких задач по большому счету не ставится. Возникновение низовых инициатив ориентировано на другие ценности. Критический дискурс может возникать на стадии обсуждения выставочного проекта и выступает инструментом решения определенных задач. Но это нельзя экстраполировать как общую идеологию всего сообщества. Отсюда еще одна проблема – отчуждение индивидуального мнения, когда высказывание любого участника воспринимается как выражение взглядов коллектива.

Среди главных мотиваций выступает коллективное начало как способ и форма цеховой и взаимной поддержки. Экономика низовых инициатив построена на принципах самоуправления и вложения личных средств. Возможная финансовая поддержка частного капитала обычно не покрывает всех расходов на содержание пространства. Основанная художником Леонидом Ларионовым и его друзьями в 2012 году галерея «Электрозавод» (сначала названная арт-площадкой «Периметр») задумывалась как место общения, мастерская и пространство для выставок, содержание которых виделось не обязательно критическим. Когда вложенные инвестиции не окупились, часть участников проекта,

разочаровавшись, покинула его. Но не финансовый крах определяет распад таких сообществ. Главным фактором оказывается банальная усталость и ворох накопленных обид.

Самоорганизация как форма профессионального лифта работает не со всеми и далеко не сразу. Как правило, внутренний характер таких обществ определяет концепция праздника. Отсутствие прямой финансовой прибыли компенсируется удовольствием от процесса. Соблазнительный гедонизм замещает приземленную меркантильность.

Выставка воспринимается и как вознаграждение за труд, и как способ распоряжения коллективной продукцией. Так, помимо прямой продажи работ (такое тоже случается) происходит формирование портфолио участника и площадки, репутация которой влияет на имидж инициатив, открывая двери на международные арт-ярмарки и биеннале. Работы, сделанные в рамках низовых сообществ, отличает экспериментальный поход и стремление использовать «нетривиальный ресурс». Они могут быть сделаны в любых медиа. Так, галерея «Электрозавод» провела серию выставок, в рамках которой участники работали с архитектурой завода и остатками производств, ставших главным средством реализации идей. Материал неизбежно повлиял на способ создания работ и результат. Часто скоропортящийся (и в буквальном смысле слова) продукт выступал метафорой искусства. Конечно, такие практики выпадают из поля коммерции. Документацию процессуального искусства трудно монетизировать в условиях отечественного арт-рынка.

Однако отход от вернисажных событий к партисипаторным практикам и арт-шоу дает право на включение такого искусства в пространство коммерции (как в игровых моделях фонда V-A-C[3] и ярмарки DA!MOSCOW со слоганом «Искусство – покупать»). Важно подчеркнуть дифференцированный характер таких практик. Частные фонды и ярмарки могут оплачивать процессуальное искусство. Перформативность художника и его медийная узнаваемость повышает шансы на финансовую поддержку – грант на реализацию проекта, что до некоторой степени лишает свободы высказывания. На арт-ярмарках перформанс становится развлекательной надстройкой, лишаясь художественной автономии. Перформеру могут заплатить за действие, а могут не выделить средств на оплату труда, реквизит и расходные материалы. Соглашаясь на невыгодные условия, автор легитимирует неуважительное отношение к себе и финансовый демпинг. Выходом может стать организация низовых сообществ профсоюзного типа, но их эффективность пока сомнительна.

Среди форм финансовой поддержки низовых инициатив наиболее эффективными являются арт-маркеты и краудфандинговые платформы по сбору средств. Арт-маркет – удобный формат с выгодами для всех участников процесса. Коллекционер может выгодно приобрести работу, куратор – познакомиться с новыми именами, художник – поддержать друга, организатор маркета – покрыть расходы на аренду и коммунальные платежи. Конечно, выход «в плюс» – трудная задача. Часто такие активности не приносят прибыли, а краудфандинг становится долгоиграющим и вялотекущим арт-демпингом.

Еще одна форма привлечения средств – дискуссии и лекции по теории и практике искусства с участниками низовых инициатив. Правда, чисто теоретическая. При всей заинтересованности в теоретическом материале желающих платить за него мало. Дискуссионный клуб на «Электрозаводе», инспирированный Олегом Фроловым совместно с Машей Стёпкиной, просуществовал три-четыре месяца, демотивировав организаторов отсутствием вознаграждения. Образовательные услуги – точка пересечения низовых сообществ и крупных институций, такие программы становятся средством вовлечения более широкой аудитории и инструментом формирования художественной среды. «Рынок знания» как совокупность художественных институтов – полноценный сегмент структуры современного коммерческого пространства. Так, по определению Антонио Негри, наше общество переходит от индустриального капитализма к «когнитивному», характеризующемуся особой ценностью знаний и информации. Знание вошло в категорию «маст-хэв».

На сегодняшний день самой популярной тактикой экономики внимания является

постмедиальное присутствие. Социальные сети являются кроссмедийной платформой, несущей сразу несколько функций – от общих SMM-практик до продвижения отдельных работ. Постмедиальное присутствие влияет на символический капитал художника. При правильной тактике и отчасти везении его можно конвертировать в стоимость работ. Например, нон-профитная самоорганизованная художниками «Третьяковская премия», в основе которой лежат принципы народного голосования, вызвала живой интерес внутри сообщества, показав значимость подобных инициатив для формирования символической стоимости произведения искусства. Такие активности создают репутацию, дают дополнительный бонус в форме упоминания в непрофильных медиа. Церемония вручения премии получила освещение в газете «Московский комсомолец»[4].

Следование процессу, лежащее в основе низовых сообществ, с трудом вяжется с интенциями коммерческой выгоды. Такие сообщества становятся формой экономической альтернативы крупным институциям. Альтернативы, не имеющей реальной финансовой поддержки – грантовая система предполагает наличие у самоорганизованных коллективов статуса НКО либо ИП. Тем не менее они выполняют важную функцию распределения контента, жизненно необходимого крупным институциям с государственным либо частным финансированием.

Критические замечания, что художники создают такие сообщества для встраивания в коммерческий мейнстрим, в российских условиях едва ли имеют под собой основания. Сегодня «ярмарка тщеславия» сконцентрирована вокруг немногочисленных институций, и советы (не без иронии) «работать внутри этого института и выискивать внутри него альтернативные способы взаимодействия»[5] выглядят нерелевантными, поскольку нивелируют значимость таких практик, сводя все к конечному материальному продукту. Происходит лишение микросообществ голоса за счет их поглощения. Складывается впечатление о заказном характере ряда статей и публикаций, которые ставят целью оправдать амбиции больших институций на право полного владения современным художественным пространством. Имеется в виду программа ЦСИ «Гараж» «Открытые системы. Опыты художественной организации» и проект Гёте-Института совместно с ММОМА, посвященные исследованию форм современной художественной жизни. Если в первом случае произошел диалог, то во втором авторы статей не посчитали нужным встретиться с участниками процесса и изучить его актуальное состояние.

Благие намерения архивации соорганизованных сообществ для дальнейшей исследовательской работы уравновешиваются апроприацией и институциональным поглощением. Это укладывается в известную формулу про отчуждение всего и вся, однако стоит подчеркнуть, что при таком поглощении заинтересованность в друг друге не всегда является взаимной. Искусство как разновидность товара отчуждается от условий производства и от фигуры художника, сделавшего работу. Художественное произведение становится самостоятельным в маркетинговых отношениях, иллюстрируя один из спорных критериев хорошего искусства: независимость от личности его создателя. [ДИ]

[1] Самоорганизация и ее неудовольствия. Круглый стол // Художественный журнал, № 101, 2017; Е. Ищенко. Почему будущее самоорганизовано? // http://aroundart.org/2016/03/23/self-organised/; Борис Клюшников. Институты и воображение самоорганизации // https://syg.ma/@sygma/boris-kliushnikov-instituty-i-voobrazhieniie-samoorghanizatsii.

[2] Николя Буррио. Реляционная эстетика. Постпродукция (сборник). М., 2017. С. 26.

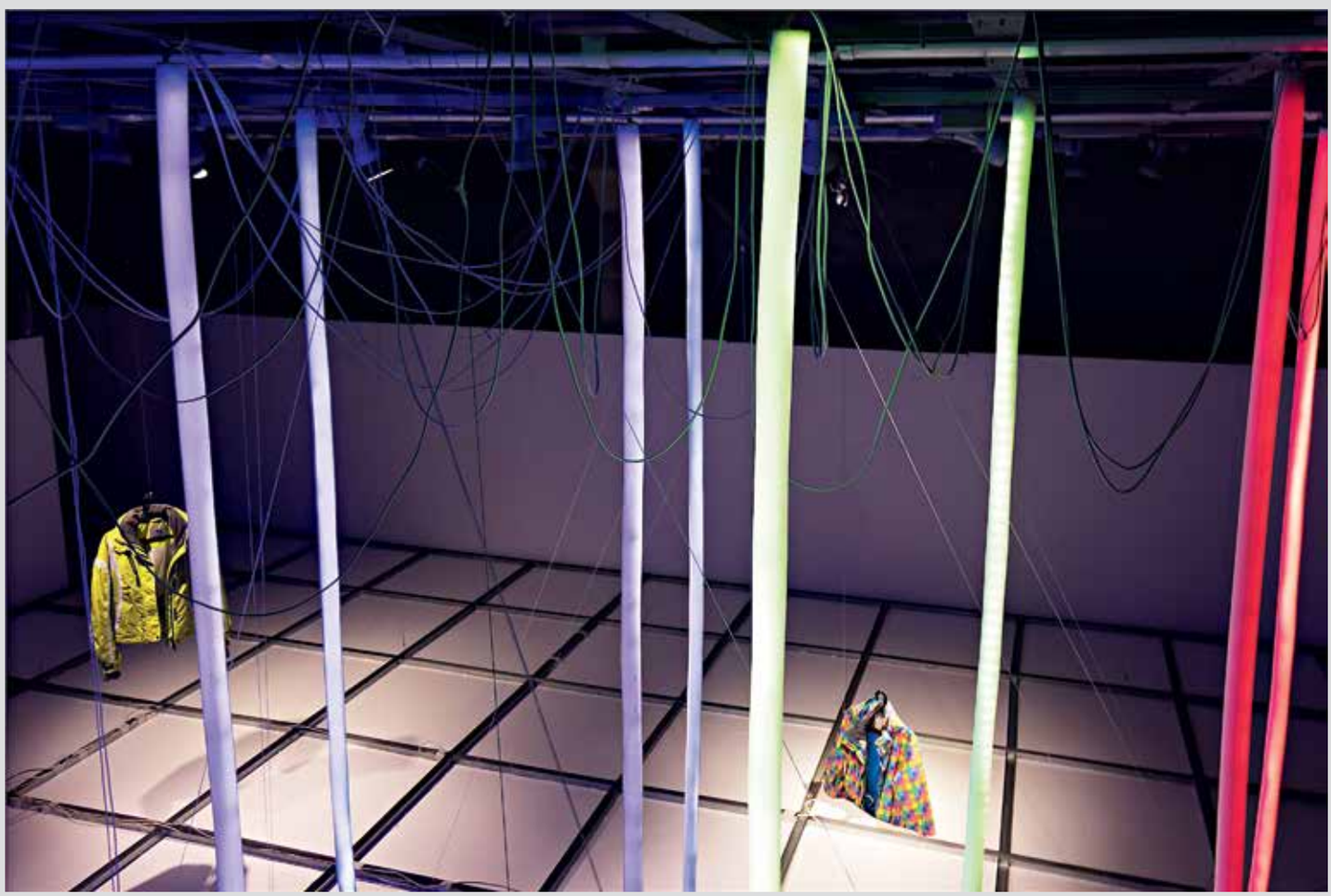
[3] Например, «Правосудие против шерсти» – ролевая игра живого действия (LARP), развитие которой зависит от решений, принимаемых участниками в течение игры.

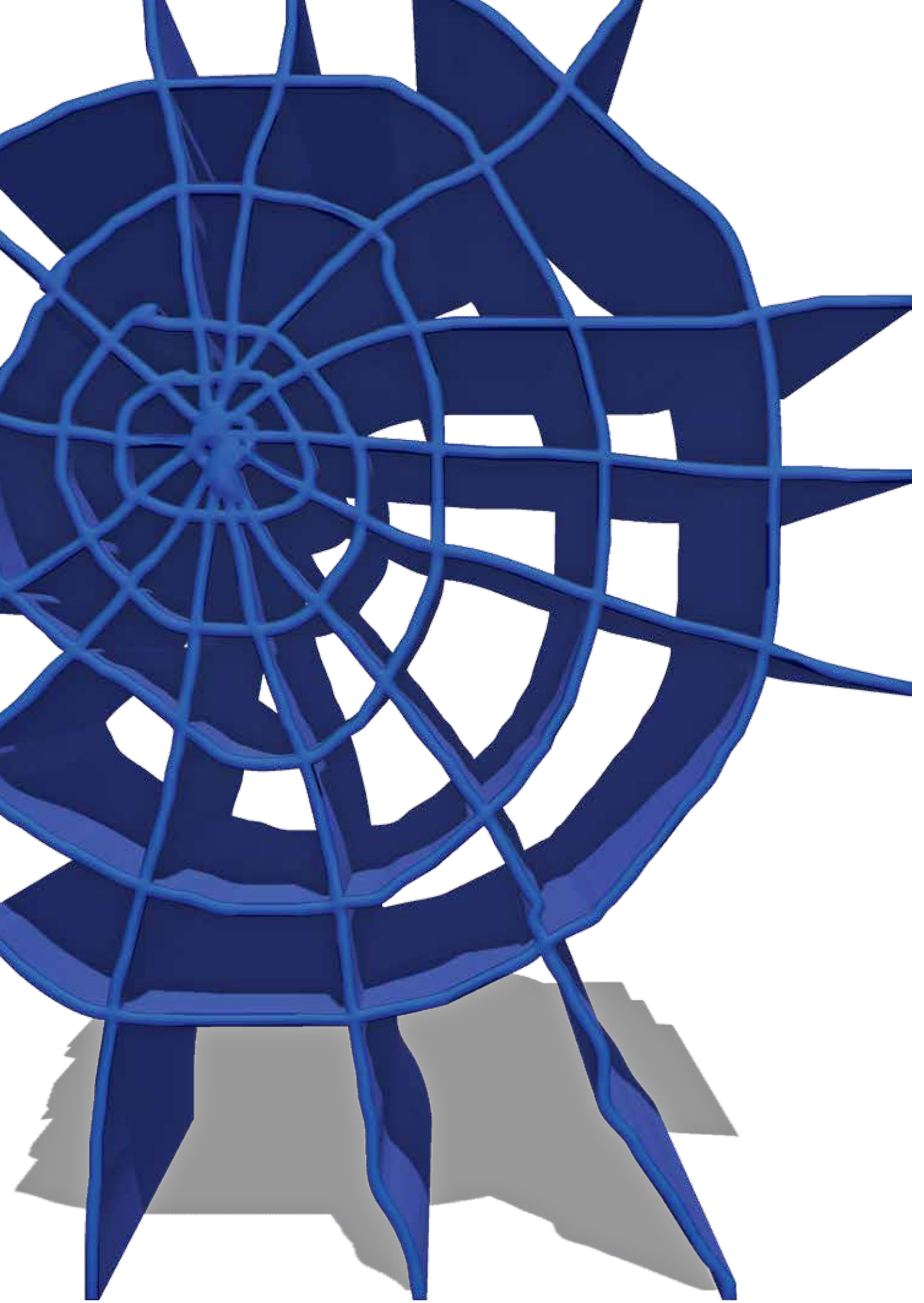
[4] Москвичева М. Третьяковскую премию украли с церемонии // Московский комсомолец, № 27837 от 19 ноября 2018 г.

[5] Клюшников Б. Указ. публ.

>
Фотосет членов «Третьяковской премии» с победителем в номинации «Тусер года». 2019. Фото: Таня Сушенкова

v
Вика Малкова, Полина Москвина, Лев Никитин. 1/2. 2019. Фрагмент инсталляции. Галерея Электрозавод. Фото: Дмитрий Филиппов





ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ПРИХОД

Владельцы и кураторы Money Gallery рассказали, что не так с московской арт-сценой и как это поправить.

Интервью: Сергей Гуськов

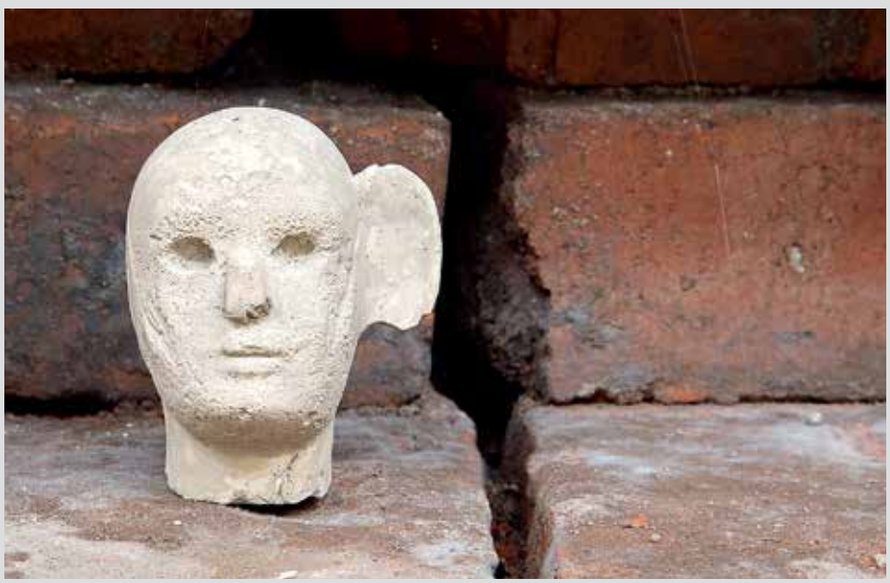
Сергей Гуськов: Каково это, быть маленькой, только что открытой галерей?
Илья Смирнов: Пока галерея живет на деньги, которые мы получаем с других проектов, с мелких заказов. У нас это пространство на год, в течение которого мы будем делать выставки. Мы собираемся приглашать художников, кураторов, открывать новые имена. Вот это все. Планы – долгосрочные.
Анна Тетёркина: Было бы легкомысленно сейчас называться полноценной коммерческой галереей. Мы скорее что-то среднее между project space и галереей. В Москве, за неимением частных пространств среднего уровня, мы спокойно занимаем эту нишу. В целом, мы работаем с начинающими художниками, не обязательно молодыми.
ИС: Не только начинающими. Вот например, Анна Солаль и Виктор Тимофеев участвовали в нашей первой выставке.
АТ: Мы планируем отдавать большую часть дохода с продаж художникам, пусть это и символический жест в ситуации только открывшегося пространства.

СГ: Насколько я понимаю, вы ставите целью развивать среду?
АТ и ИС (громко, хором): Да, да!
ИС: В моем видении у Money Gallery есть четкая функция. Когда я вернулся из Америки в 2017 году, был удивлен, насколько слабо здешний художественный процесс интегрирован в глобальный. И мы хотим это изменить. Прежде всего открыть местной публике международный процесс, работать с людьми из Шанхая, Берлина, Нью-Йорка, Парижа

и т.д. и одновременно дать площадку соотечественникам типа Даши Кузнецовой, Виталия Беспалова, Владимира Карташова, которых считаем очень талантливыми. Каждое шоу мы документируем, после чего появляются фичеры на TZVETNIK, O Fluxo и других сайтах. Чтобы не было впечатления, что в Москве ничего не происходит.
АТ: Сейчас в Москве много помещений свободного пользования. Они невероятные, с завораживающими отпечатками недолго существующего в Москве права частной собственности и недорогие. Бери и делай. Цены на стройматериалы тоже относительно низкие. Необязательно сразу создавать идеальный white cube.
ИС: Для первой выставки мы ободрали участки стен, чтобы была видна история места: сначала душ, потом будка охраны, потом офис. В глубине – плитка, на которую налепили другие материалы: вагонку, фанеру, несколько слоев обоев. Такой археологический подход. Идея в том, чтобы выжать максимум из того, что есть, используя минимальное количество ресурсов и эстетических инструментов.
АТ: К тому же для меня нет ничего более московского, чем будка охранника.

СГ: А чем объясняется инертность московской среды? Как-то люди не решаются открывать подобные пространства, хотя желание есть.
ИС: Когда я рассказывал Коле Палажченко о том, что хочу создать галерею, он отвечал, что вся эта ерунда того не стоит. Найдите лучше здесь нормальный фонд, присоединитесь к нему и будете себя спокойно чувствовать. Не важно, продаете свои работы или нет. В Москве даже институции, которые занимаются образованием художников, опираются на идею нон-профита. Типа, вот получилось все у N., потому что у него знакомый в совете биеннале. После этого молодой художник начинает делать как бы музейные дидактические работы, которые рассчитаны на то, чтобы проскочить необходимый коммерческий период роста и оказаться в «пантеоне». Художник сразу получает большой бюджет и большое пространство без достаточного опыта работы. Он знает только, что ему нужно найти человека, который напишет замысловатый текст, позвонить кому-то в фонд или обратиться к ментору, который его куда-нибудь пристроит. Вот и получается инертная среда: все нацелено на взаимодействие с институциями, которые могут дать лифт в музейный нон-профит. Художник проходит искаженный путь развития. Он вырос, но мышцы недостаточно сильные, и он не может ходить, ползает под потолочными спотами.
АТ: Я начинала свой опыт работы в коммерческих галереях в Нью-Йорке администратором пространства, в которое заходило много людей, разных классов и с разными целями. Это напомнило мне православные церкви: женщины, одетые в моноцвет, с драматическим выражением лица стоят у иконы и молятся – посетители создают крайне личное пространство в публичном месте. Если ты открываешь галерею, должен быть готов не только платить аренду, договариваться с собственником и т.д., а еще и выполнять вот эту религиозную функцию для посетителей. Общение – это всегда немного насилие. В пространстве галереи несколько реплик разговора всегда могут перейти в очень личное поле просто из-за специфики пространства, не характерной для обычных мест коммерции. Люди должны понимать, что, когда они держат галерею, это не только магазин искусства и возможность для художников показать себя. За ней стоит функция, схожая с религиозной. И ответственность за приход, общину вокруг галереи лежит на владельцах.
ИС: Еще одна проблема – отсутствие примеров. Для сравнения, в Нью-Йорке новые пространства возникают, грубо говоря, каждый день. Человек просто снял помещение и открылся.

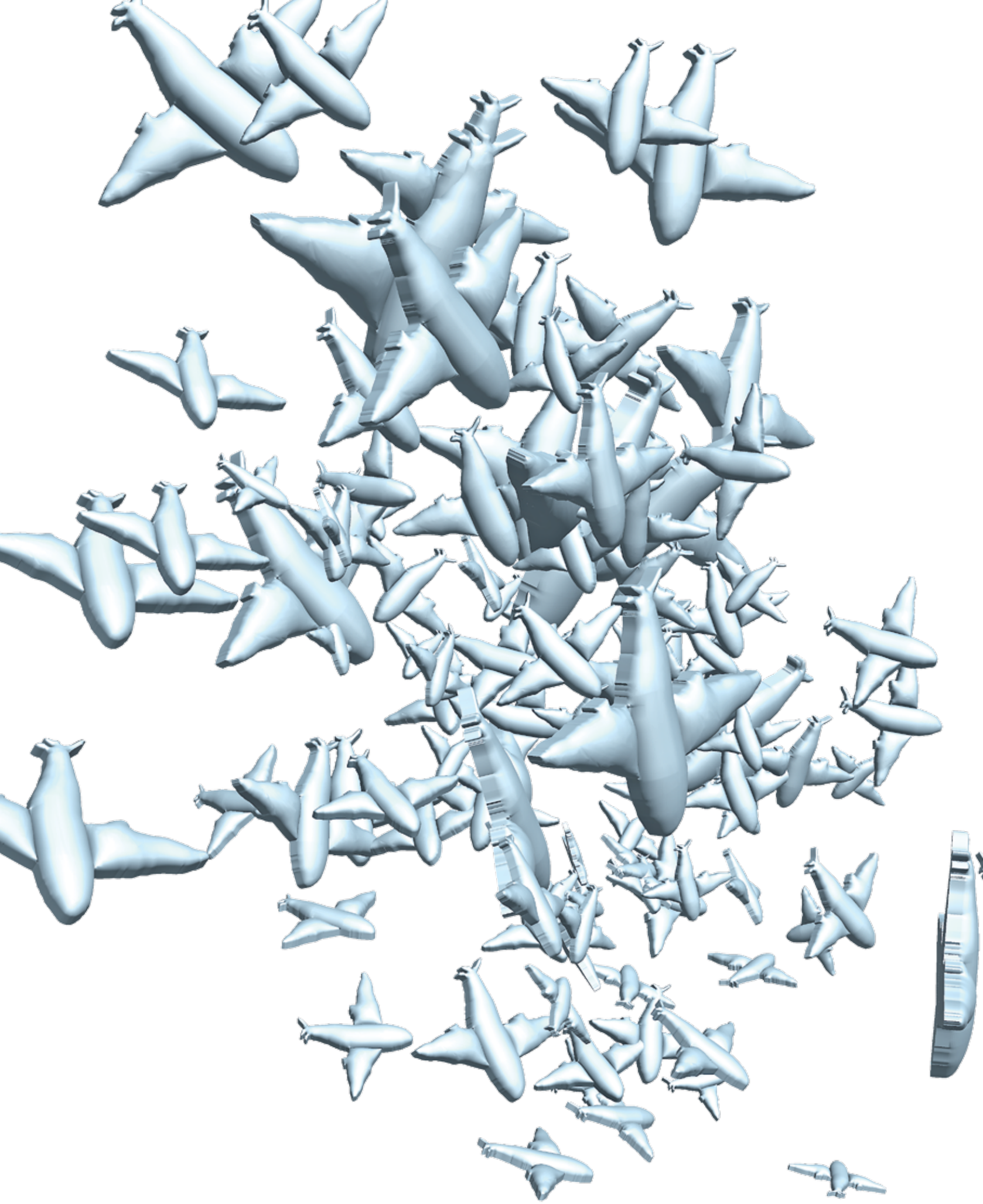
СГ: Но в Нью-Йорке есть фактор, усиливающий этот процесс, – невероятно огромная художественная сцена.
АТ: В Нью-Йорке это индустрия.



^
Вид экспозиции

TARWUK. KLOSKLAS_ dosa_gaun_ 2133. 2019. Гипс, акрил

>
Илья Смирнов. 36912 незаконченный (vlewt). 2019. Резьба и графит на стене, выжигание



СГ: Просто много людей вовлечено в искусство. Постоянно производятся художники. Набирается критическая масса из новых авторов, которым не хватило места, и начинается цепная реакция. Возникают пространства, проекты, акции и т.д. А в Москве арт-сцена построена как распределительная система. Это как бы корпорация, которая скорее гасит инициативу на местах.
ИС: Простая последовательность действий: снять помещение, позаботиться, чтобы оно выглядело стилистически нормально в твоей парадигме. Дальше развесил работы, подсветил. Создал событие, Instagram места и прочие профайлы в соцсетях, сделал рассылку, отснял шоу, отправил документацию. Всего-то около десяти шагов, но люди в Москве их часто не делают. У меня был странный опыт с Центром Красный. Они делали свою выставочную программу. Была выставка всех участников центра, а это двадцать человек, на минуточку. Чтобы нормально что-то сделать с таким материалом, нужен куратор, который отберет работы, возьмет на себя энное количество задач. Но его не было. Художники пришли, начали соревноваться друг с другом за место на стене. Кое-как развесили – получилась хаотичная фигня. И позиционировалось это как самоорганизация и демократия. Но мое мнение, что самоорганизация – это не споры. Найдите человека и делегируйте ему полномочия развесить работы, написать сопроводительный текст. И того, кто будет заниматься пиаром в онлайне и офлайне, везде ходить в красном костюме с буквой «К» на спине.
АТ: Для меня важно отвечать на вопрос – зачем вы это делаете? Например, зачем так часто в пространстве используется именно заливающий флуоресцентный свет? Потому что он является стандартом, из-за удобства при съемке выставки. Зачем белые стены? Это самый простой и функциональный вариант.

СГ: Есть мнение, что время белых стен ушло. Не согласен?
ИС: Не нужно думать о фоне. Это нейтральное поле. Естественно, это все не догмы. Визуальная среда у выставки на самом деле может быть любой, главное, чтобы она была продумана. Сейчас белое помещение многими воспринимается как что-то passé, идет постоянный поиск и экспериментирование в этом направлении. Зеленые, коричневые, синие, цементные стены, свечи и строительные фонари, газовый неон. Средой для выставки может стать заброшенный офис с вытертым ковролином, многоуровневая парковка, курятник, в конце концов.
АТ: Зачем нужен куратор? В помощь художникам, которым 25–26 лет и которые часто делают эту конкретную выставку в перерывах между работой и выживанием.
ИС: Плюс бывает сложно отстраниться от своего продукта.
АТ: Что делать, если в организации пространства много участников и вы все время спорите? Включите диктофон, издайте книгу своих дискуссий, сделайте PDF. Часто люди думают, что кто-то другой задокументирует их проекты. Некий большой Другой. Это конечно курьез, но некоторые думают, что TZVETNIK сами ходят и снимают все эти выставки, выложенные на их сайте.

СГ: Был пример с проектом «Открытые системы» в «Гараже». Некоторые из участников российских самоорганизаций выступили против, хотя они таким образом как раз попадали в историю, данные о них оказывались в архиве, выставку возили по России, показывали большому числу людей и т.д. То есть плюсов больше, чем минусов.
ИС: Суеверный страх перед большими институциями. В советское время всякие устройства репродукции и распространения информации были под тотальным контролем. Казалось бы, сейчас все это доступно, но образ мышления отчасти сохранился. Недавно в разговоре со знакомой я сказал, что отправил свой рисунок на групповую выставку в Лондон, которую делают просто в квартире. Она удивилась: «А что, можно просто взять и отправить?» – «Да!» Патриотичная Почта России. Кладете свою работу в тубус, ее забирает курьер, дальше она спокойно едет, преодолевает таможню, оказывается

в месте назначения. Старых границ уже нет. Но многим до сих пор кажется обратное. В моем представлении современное искусство – это не one-night stand. Это не то, что нашел художника, выставил один раз и забыл о нем. Если вступаешь с ним в коммуникацию, ты должен подразумевать, что эти отношения продлятся вечность. Искусство – это вещь, у которой нет срока годности. Всегда надо рассчитывать, что, если ты кого-то выставил один раз, может, лет через десять выставишь его снова. Ты должен с ним общаться. И, кстати, со стороны художника должны подразумеваться те же долгосрочные отношения, если он обращается к галеристу или куратору.

АТ: Это личная ответственность каждого в связке. Этика формируется в конкретных ситуациях. Именно поэтому мы говорим о деньгах и хотим быть в идеале коммерческой галереей. Конечно, когда мы решили называться Money Gallery, был большой соблазн поиграть с левыми темами. От этого субверсивного желания трудно удержаться.

ИС: Особенно с идеей, что художники – это неузнанный пролетариат в контексте мира «одного процента». Забавная ситуация. У нас капитализм с широко открытыми глазами. А в Штатах, наоборот, молодые люди разочарованы в идеях капитализма. И есть глобальное влияние американской культуры, которая становится все более социалистической. В моем видении, возникает какой-то безумный идеологический Инь-Ян. Так что нас ждут интересные процессы.

СГ: А где взять покупателей?

ИС: Моя коллега Алисса Дэвис, с которой мы создали галерею в Нью-Йорке, связала меня с Керри Доран, автором подкаста про искусство, которая на Untitled Art Fair общалась с галеристами. Она спрашивала, как культивировать новых коллекционеров, продать хотя бы одну работу. И я написал: нужно воспользоваться старым рецептом XVI века из книги Парацельса «О природе вещей». Берете сперму мужчины, помещаете ее внутрь лошади. Вынашиваете, извлекаете. У вас получается прозрачный человечек. Кормите его некоторое время кровью красного дракона, пока он не оживает. На вопрос про коллекционеров можно ответить только абсурдно. Credo. [ДИ]

ОЦЕНКА НОВЫХ МЕДИА

Почему видео Трейси Эмин стоит десятки тысяч долларов, а реквизит к Кремастеру – сотни, и чем отличается цена от стоимости? Разбираемся.

Текст: Ульяна Доброва

Существует два расхожих мнения об оценке культурных ценностей: первое – область разработана и методики существуют, второе противоположное – это новаторская область исследования, требующая пристального внимания теоретиков. Верно третье – оценка культурных ценностей требует междисциплинарного подхода и высокого уровня экспертизы. Так сложилось, что в России оценка – профессиональная деятельность, которая регулируется законодательством РФ (закон №135-ФЗ об оценочной деятельности), но не предъявляет требований к специальным знаниям оценщика. Для того чтобы оценить произведение, специалист не обязан быть историком искусства. При этом любая культурная ценность как объект оценки обладает очень тонкой спецификой. И новые медиа относятся к наиболее сложному для оценки виду культурных ценностей.

ОБЪЕКТ ОЦЕНКИ

Начиная с искусства дадаистов, произведением может стать любой объект и даже его отсутствие. Объем культурных ценностей огромен и разнообразен: от археологических артефактов (например, коллекция из семи мобильников образца начала нулевых, извлеченных из недр реки Амстел в рамках строительства линий метро в Амстердаме в 2003–2012 годах[1]), до фольклора и диалектов (например, языки молодежных субкультур). Оценить можно и нематериальный актив, но для упрощения будем говорить

только об оценке культурных ценностей, которые относятся к материальной культуре и являются движимым имуществом. То есть в случае хеппенинга, перформанса или флешмоба объектом оценки будет носитель документации или какой-то предмет, тесно связанный с событием (например, в 2013 году на аукционе Christie's за 10 тысяч фунтов был продан фотоотпечаток документации знаменитого перформанса Вали Экспорт Trapp und Tastkino, 1968). Стоит отметить, что современный художник, понимая сложность коммерциализации объектов новых медиа, в том числе видеоарта, предлагает своим коллекционерам объекты, которые являются частью видеоматериала. Например, Мэтью Барни продавал за 350 тысяч долларов красивые дизайнерские предметы, служившие частью обстановки многочасового видеопроекта «Кремастер» (эстимейт 100–150 тысяч долларов[2]). Непосредственно же видеоарт чаще всего продается на цифровом носителе, который выпущен ограниченным тиражом, красиво упакован и подписан рукой автора.

ЦЕНА И СТОИМОСТЬ

Так уж вышло, что даже самые продвинутые воротилы арт-рынка не всегда видят различия между ценой и стоимостью. И зачастую в частных беседах используют термин «ценность». Для оценщика различие цены и стоимости является фундаментальным, потому что они чаще всего не совпадают. Упрощая, цена – это свершившийся факт. Если цена назначена, она является фиксированной и имеет отношение к данному конкретному объекту. На сводках аукционных торгов мы видим «цену», за которую предмет был продан. А стоимость – теоретическая расчетная величина, которая выражает «меру полезности» предмета. Например, 6 марта 2019 года на аукционе Sotheby's было продано одноканальное видео Трейси Эмин Sometimes the Dress is Worth More Money than the Money (2000), 4-й экземпляр из 10 – за 16 250 фунтов. А 14 марта 2019 года в рамках распродажи коллекции Джорджа Майкла то же видео, но 5-й экземпляр из 10 за 13 125 фунтов (с премией покупателя). Несмотря на провенанс последнего, эстимейт (по сути, экспертная оценка, отражающая текущее состояние на рынке) был одинаковым: 8–12 тысяч фунтов стерлингов. На этом примере видно, что цена оказалась разной, а оценка конкурирующих аукционов (в данном случае – стоимость) – одинаковой.

Важно отметить, что основным назначением оценки является отнюдь не продажа, а страхование, возмещение ущерба, раздел имущества, вступление в наследство и прочее.

Целью исследования оценщика всегда является стоимость, которая устанавливается путем анализа цен – продаж и предложения. Существует несколько видов стоимости – ликвидационная, инвестиционная, восстановительная, справедливая – но чаще всего оценщиком устанавливается рыночная стоимость. Это такой вид стоимости, который предполагает, что объект может быть отчужден в условиях свободного рынка, покупатель и продавец действуют в своих интересах и нет никаких скрытых факторов, которые способны повлиять на результат (например, вопрос о подлинности произведения).

Информацию об открытых продажах оценщики чаще всего получают на сайтах специализированных ресурсов, таких как artprice.com и artinvestment.ru. Это огромные базы, хранящие информацию обо всех открытых продажах в рамках аукционных торгов (за исключением благотворительных) начиная с 1989 года. К глубочайшему сожалению оценщиков, сайт artinvestment.ru, освещающий результаты торгов в России, сократил объем предоставляемой информации из-за агрессивной политики компании УПРАВИС по защите авторских прав художников[3]. Хотя и старается не прекращать работу вовсе, чтобы аналитики имели возможность мониторинга художественного рынка в России.

МЕТОДЫ ОЦЕНКИ

Совокупность методов оценки в рамках одной методики называется «подход». Существует три подхода: затратный, доходный и сравнительный.

Затратный подход подразумевает расчет затрат на создание и/или восстановление аналогичного объекта. Учитывая уникальность произведений искусства, особенно в условиях доступности регистраторов на базе блокчейн, можно говорить об уникальности даже тиражных и/или цифровых объектов. Несколько лет назад для журнала Artelectronics[4] мы с владельцем московской галереи «Триумф» Дмитрием Ханкиным разбирались в ценообразовании объектов видеоарта. Мы пришли к выводу, что для установления цены необходимо представлять себе расходы на производство работы (продакшен). Но для установления стоимости это не поможет, так как зачастую продакшен от начала и до конца делает сам художник, стоимость трудозатрат которого легко было рассчитать в советскую эпоху госстандартов и невозможно в эпоху прекаритета.

Доходный подход подразумевает прогнозирование прибыли в будущем. Однако, кроме туманной перспективы перепродажи цифрового носителя, никакую прибыль произведение искусства не аккумулирует, скорее наоборот, требует затрат на экспонирование, страховку и сопутствующие расходы.

Сравнительный подход – наиболее подходящий для оценки движимого имущества, в том числе движимых объектов культурных ценностей. Основным методом оценки является метод прямого сравнения (иначе – сравнительный метод), когда оценщик находит прецеденты продаж и предложения аналогов в интернете и корректирует выявленные данные для получения расчетной величины. Поиск аналогов требует высокого уровня экспертизы, знания истории искусства. Особенно это важно для оценки современного искусства, где оценщик, по сути, выступает в роли художественного критика.

Вторым и, в случае с новыми медиа и современным искусством, крайне важным методом оценки является метод экспертных оценок. На рынке современного искусства экспертом часто выступает дилер или галерист. Важно, что скорее всего он не видит разницы между ценой и стоимостью, но зато он «коммерчески ответственен» (по удачной формулировке Изабель Грав[5]). Критик имеет право назвать художника гениальным и забыть о нем на следующий день. А галерист отвечает за проданный товар перед покупателем, по крайней мере репутационно. Сбор совокупности мнений дает, так или иначе, более объективную величину: чем больше мнений, тем меньше погрешность. И хотя суждения экспертов-ценовиков могут быть конъюнктурными, нельзя не отдать им должное – именно галеристы и дилеры тоньше всех чувствуют современные вкусы, изменения моды и понимают, о чем говорят между собой критики.

Вопрос ценообразования в мире искусства почти никогда не является очевидным или справедливым. На рынке современного искусства стоимость обусловлена не достижениями художника, но часто – модой и крайне волатильна. Высокие цены устанавливаются фигурантами рынка и зависят от того, кто продает и кто покупает. Обеспечение высоких цен – задача индустрии, не художника. [ДИ]

[1] hyperallergic.com/450525/digitally-explore-thousands-of-artifacts-excavated-from-an-amsterdam-canal/
[2] artprice.com/artist/125168/mattew-barney/sculpture-volume/1422770/cremaster-4.
[3] Александр Трушин. Правооблагатели. Журнал «Огонёк» № 28 от 22.07.2019. С. 15.
[4] artelectronics.livejournal.com/185187.html.
[5] Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

КОМБИНАЦИЯ БОГЕМНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

О пользе искусствоведов для развития рынка и профилактики алкоголизма.

Текст: Лиза Савина

Одна художница позвала меня сегодня на рыбалку. Женскую. Будем, говорит, ты, я, одна женщина системы комиссар и еще пара наших сердечных подруг. Сентябрь, Финляндия, золотая осень, финские мужчины достают из незамутненных вод сетки с рыбами и потом жарко обнимаются с ними перед камерой. Представляешь, говорит, гидрокостюмы, спиннинги, щуки, можем даже их не есть, потому что готовить лень, а, например, дарить людям.

Но осенью мы не можем поехать на рыбалку. Потому что осенью у искусства – елки. Поток ярмарок и биеннале начинается в первые же выходные сентября с московской Cosmoscow, пробегает сквозь несколько биеннале и разбивается о пляжи Флориды вокруг урагана Арт-Базель Майами в декабре. Этот поток затягивает все большее количество неофитов, потому что отвечает двум главным развлекательным потребностям более или менее образованной публики всего мира – путешествия и зрелища. Зрелища, предполагающие определенную свободу в расписании, прокачанные дополнительными культурно-эмоциональными радостями вроде местной кухни, исторического контекста и тех, кто делает искусство на этой территории – художников, коллекционеров, галерей, разношерстных институций и внеинституциональных последователей духовного гастарбайтерства имени куратора Зеемана. Звучит как более или менее рай. В котором, как и в любом раю, есть одна проблема. И это не змей, а, собственно, древо познания.

Когда Теофиль Готье сообщил, что искусство отныне больше никому ничего не должно, кроме самого себя самому себе, он не подумал о том, что люди склонны все

доводить до абсурда. Освобожденное от обязательств искусство быстренько презрело погрязшую в болоте мещанства буржуазию и на протяжении столетия придумывало язык, который был бы понятен только избранным. С одной стороны, буржуазию этот цирк с бесконечным ребусом, конечно, возмутил, с другой – интересно же. Но в ее картине мира ребус надо разгадывать, лежа на кушетке под бокал шато лафита, поэтому сомнительные с точки зрения традиционных представлений о красоте вещи вдруг тоже начали продаваться. Буржуазия несла непонятное в дома, чтобы спокойно разобраться, нарисовать схему Ганта, пирамиду Маслоу и трехспиральную модель развития, причесать, разложить по картотекам и успокоить зудящий нерв.

Более того, от продолжительного сосуществования бок о бок разнообразных семантических систем некая комбинация богемных ценностей вышла в массы, потому что, во-первых, это весело, а во-вторых, давало иллюзию свободы, которую ищет каждый вне зависимости от социальной принадлежности.

Так появился арт-рынок во всей его нынешней красе – с местами перегретыми ценами, иногда переоцененными именами, время от времени незамеченными гениями, которых надо переоткрывать, даже если они уже умерли. Особенно, если они умерли. Иногда кажется, что рынок за действующую модель взял католический карнавал, который продолжается больше месяца, перенасытил его событиями, растянул во времени и пространстве и вывалил на головы безмятежных граждан мира, потому что людей в мире прибавилось, культурный запрос сформирован, но, опять же, удачно для рынка, не сформулирован.

И вот, значит, все едут на биеннале или ярмарку и хотят все понять и, может быть, полюбить и что-то прикупить, чтобы в тишине препарировать и насладиться. В крайнем случае – запомнить имя художника. А запоминание, как, впрочем, и любовь, строится на ассоциациях, для которых нужна некая эмоциональная история или логическая связка. Поэтому у каждой порядочной ярмарки для очень важных гостей есть туры и дополнительные программы. Самая крутая программа, конечно, у viennacontemporary – никто так не носится со своими гостями. Потому что венская ярмарка, выглядевшая поначалу довольно безумным проектом Дмитрия Аксёнова, сделала ставку на восточноевропейское искусство и любовь соотечественников к заграница, предположив, что там, где нет шансов обнять матрешку медведем, можно инфицировать людей традицией приятия искусства, которое никому ничего не должно. У нас ведь искусство всегда было в большом долгу перед народом и перед властью. Эта конструкция вписана в генетический код каждого полуторного соотечественника, и для того, чтобы эту хромосому почистить, нужны время и правильный поводырь. В этом смысле Cosmoscow пошла дальше всех – они не только кружат своих гостей вокруг ярмарки, но не стесняются показывать чужие – не Шиловым, так сказать, единым.

Даже если вы не состоите в тайном закрытом клубе имени высокообразованного и разговорчивого специалиста, то все равно есть варианты, с кем ехать. Кроме уже упомянутой Cosmoscow, есть программы у петербургской школы Masters, галереи Омельченко, школы коллекционеров на «Винзаводе». RMA тоже время от времени возит по Базелям и прочим местам, кажется, только своих студентов, зато бесплатно.

У каждого свои преференции – кто-то делает акцент на художественных мастерских, кто-то на местных коллекциях, кто-то устраивает приемы в местах, куда не ступала нога простого смертного, или погружается в неистовый мир локальной богемы. Все крутится вокруг главного мероприятия и в целом по настроению напоминает слет команд скаутов, которые вышли искать муравьиную матку. Походы по выставкам чередуются с ужинами в Бельведере, проникновение в закулиску галерей с экскурсией по крышам Венеции.

Старая искусствоведческая шутка гласит: хочешь что-то узнать – начни это преподавать. За мучительным подбором слов и заиканием гида часто стоит попытка соединить ранее не встречавшиеся друг с другом объекты, на ваших глазах обретающие смысл,

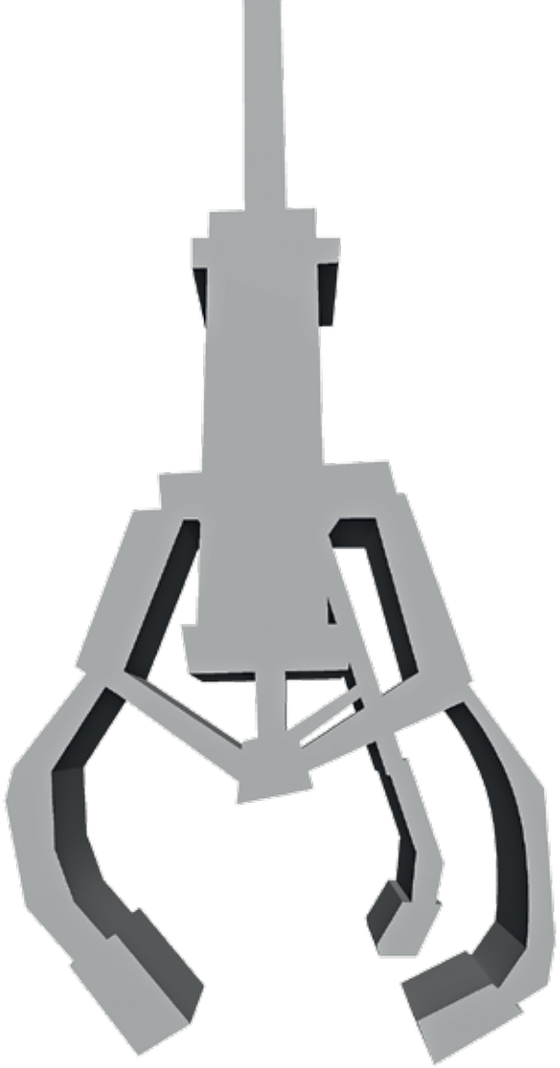
триггером которому служит смутный образ или кураторская идея и необходимость объяснить это все простыми словами. Со-творчество в чистом виде.

Как отличить хорошего тьютора от плохого? Толковый тьютор не будет концентрироваться только на современном искусстве или только на условно старых мастерах. Он прекрасно понимает, что в Тинторетто вы понимаете примерно столько же, сколько в Пистолетто, просто Тинторетто лучше узнаваем. Поэтому правильное качество гида – видеть культурный пазл целиком и помочь новичку сложить миллион пока одинаковых для него частей в море или, к примеру, небо, после чего его настигнет широко распространенный синдром, известный в народе как радость узнавания. Этот синдром провоцирует возникновение эмоциональной привязанности, и вот уже неофита не страшит неизведанное, охватывает жажда знаний, он не боится смелых интерпретаций, начинает покупать искусство, размышлять над ним, пересаживается с сырьевой иглы в седло креативных индустрий и удаляется развивать инновационную экономику, возможно даже другого государства, ибо мир искусства целостен и един.

В нашем клубе веселых людей, который между собой мы называем «Открытые чакры», есть подобные прецеденты, которые мне лично очень симпатичны. Они связаны и с новым коллекционированием, и с новыми бизнесами, и с новыми векторами личного развития. Хотя в самом начале нашего пути я пытала человека, который меня туда привел, довольно известного коллекционера, погруженного в контекст, вопросом – зачем я вам, друзья? И он ответил – «Искусствовед дисциплинирует: может разрешить коктейли между Мондрианом и кватроченто – но только два, не дает захлебнуться в апероле, а мягко связывает апероль с Мандзони».

Кстати, за два года совместных поездок значительная часть нашего во всех смыслах творческого коллектива начала покупать искусство. [ДИ]

ЧУВСТВО ОБНОВЛЕНИЯ



Ревизии устоявшихся иерархий полезны, они оздоравливают культурную ситуацию. Забытые имена заслуживают того, чтобы ввести их в историю искусства. Аукцион здесь – мерило истинного интереса.

Текст: Ильдар Галеев

Наступило экономическое и политическое безвременье, поэтому выстроить долгоиграющую стратегию сложно. На пороховой бочке прогнозы не сделать. Поэтому работа идет на ощупь, по интуиции. Но, какое бы время ни было за окном, и рынок, и наука требуют пополнения: новых трендов, новых имен, новых направлений. Без конца оперировать одним и тем же списком художников, выискивать уже названные сотни раз и до боли знакомые черты в их творчестве невыносимо. Поэтому вливание свежей крови и получение от этого удовольствия – наверное, директивная модель существования и музея, и галерейного бизнеса.

Главный индикатор рынка – аукционы, открытые торги, они демонстрируют реальный интерес покупателей. В каждом аукционном каталоге есть попытка усмотреть, что же сейчас является самым важным, интересным. Покупатели, интересанты влияют на определение этих новых направлений общими усилиями с профессиональным сообществом. И чтобы безошибочно идти вперед, каждый коллекционер, галерист или музейщик должен наполняться суммой знаний текущего момента.

Скажем, термин «русский модернизм» возник не случайно, он пришел от осознания, что это течение, равновеликое тому, что было в те же годы на Западе. «Неизвестный довоенный Ленинград», которым я занимался, в начале 2000-х оказался частью более широкого понятия «русский модернизм», куда вошло искусство и довоенного Ленинграда, и Москвы. Сейчас «русский модернизм» уже не вызывает ни недоверия, ни приступов смеха. Все согласились, что это направление есть и с этим надо дальше жить.

Зритель на Западе застыл перед советским искусством, но довольно быстро пришел в себя

В последнее время многое было сделано для вырабатывания «генеральной линии»: громкие выставки коллекций Бабичева, Носова, Башмаковых, Фридмана – сложно всех упомянуть. Это тот гумус, питательная среда, без которой нет роста нового.

Вообще, я не отношу себя к новейшим поисковым отрядам, ощущаю скорее пожившим галеристом, «дедком». Мне всегда было интереснее работать с недооцененными художниками, аутсайдерами. Высокое напряжение искусства возникает в перекрестье запретов, в зоне риска. Я занимался не лауреатами, не орденоносцами, а теми, кто схимничал, вел творческий процесс словно в дохристианских катакомбах.

В русском искусстве XX века была острая проблема его сохранности и недовысказанности. Волеизъявление творческой личности слишком долго осуществлялось не то что со скрипом, а под дулом автомата. Дезориентация в пространстве и времени – тоже казус не одного поколения творцов. Нечеловеческие усилия требовались художнику, чтобы сказать что-то важное, личное. Нужно было совершать невероятные кульбиты или разговаривать с публикой эзоповым языком. Такие договорные отношения – зритель должен понять недосказанное, а художник должен дать понять, что недосказанное есть. Так работали, например, графики группы «13», это именно они – могикане belle époque – потом обогащали нашу не очень питательную и даже брутальную среду 1940-х и 1950-х. В огромном материале прошлых лет большую часть составляют заказные вещи. Из них нужно выкристаллизовать искреннее искусство, в этом и состоят мои поиски и их основная сложность.

Смелость художника – именно то, что удивляет и заставляет его уважать. Мы понимаем, какой это tour de force, подвиг – преодолеть идеологические препоны, и поражаемся, и дивимся, и начинаем любить мастера. Неважно, 1920–1930-е это годы, или 1960-е, когда начинали работать Булатов, Касаткин, Кабаков. Искренность – главный маркер. Я и занимаюсь в основном довоенным искусством, потому что художественная честность в нем выражена более явно. Художники действительно пытались перестраивать мир и мировоззрение, верили в будущее, в то, что они – участники этой перестройки. Мне нравятся и художники послевоенного периода, если их становление пришлось на 1920–1930-е годы, они особенно интересны. Важен их постреволюционный романтизм, движение в сторону искусства с широко раскрытыми глазами.

Интересная тема недооцененности и переоцененности искусства прошлого века. Было несколько волн моды на соцреализм, несколько раздутых форм, которую подняли вообще не мы, а на Западе. Например, галерист Рой Майлс в конце 1980-х годов начал привозить лучшие соцреалистические картины на Запад. Тогда была эпоха временной смены ориентиров, и зритель на Западе застыл в оцепенении перед советским искусством, но довольно быстро пришел в себя. Это были академики, переоцененные художники. Будут ли они интересны – большой вопрос.

Вообще, история играет со всеми. Эжен Фромантен и Мариано Фортуни были из наиболее дорогих художников во Франции в 1870–1880-х. За них платили просто безумные деньги. Сегодня Фортуни можно купить дешевле, чем Налбандяна. А ведь кто-то вкладывался, доверяясь предыстории их славы, но потом оказалось, что слава эта миф, рассыпается и не стоит ничего.

Когда у меня было немного больше энтузиазма, я проводил по пять проектов в год. Подходил к каждому не просто как к возможности познакомить публику с художником, повесив на стены его картины, но выпускал монографию, привлекал узких специалистов по творчеству авторов, составлял каталожные списки. Было желание поставить жирный восклицательный знак напротив каждого представляемого автора, чтобы книга

позволяла не только узнать сумму фактов о художнике, но понять, как он работал, что для него было важно. Всего выпущено 40 книг, и еще есть запас сюжетов.

Мне кажется, венец этой деятельности – выставка и двухтомник «Кузьма Петров-Водкин и его школа», научная составляющая которой, надеюсь, оценена нашим содружеством. Выставка, кстати, вздыбила цены на этих художников, потому что они есть на международном рынке, есть на внутреннем, хотя и мало. Такого же, к сожалению, но закономерно не случилось с проектом «Казанского авангарда» (была амбициозная идея пополнить состав региональных авангардов), потому что этих художников ни на каком рынке нет.

Собирание старого искусства, обладание им требуют времени и опыта. Сложно выработать стратегии его коллекционирования в молодом возрасте, когда большее значение имеет эпатаж. Позже складывается стратегия, связанная с проявлением эстетического в своей жизни и с пониманием инвестиций. Мне не приходилось встречать современного твердо стоящего на ногах коллекционера, который не думал бы, сколько будет стоить приобретенный им предмет искусства позже. Это отличает сегодняшнего коллекционера от собирателя 20–30-летней давности, можно сказать, уже другой эпохи. Тогда в основном были рыцари, а сейчас рыцарство – отживший вид.

Новые формы коллекционирования, взаимодействия с объектами искусства, например его прокат, у нас почти не работают. Но начинают действовать эндаумент-фонды, «Гараж» недавно заявил о его создании, такая коллективная форма владения искусством и получения удовольствия от этого процесса.

Современное искусство также иерархично, невозможно без звезд, но и в нем обновительская тенденция очень сильна. Не одним Герхардом Рихтером или Джеффом Кунсом живет сейчас богатый капиталистический мир. Недавно я был в Нью-Йорке на торгах современного искусства Sotheby’s, Christie’s, Bonhams и Phillips. Там художники, о которых я даже не подозревал, получили за свои произведения миллионы и десятки миллионов долларов. KAWS, который недавно стоил 300–500 тысяч долларов, набрал полтора миллиона. Это говорит о том, что на старте новое искусство. Появилось много художников тридцать пять плюс, цены на которых растут на глазах. На Западе класс коллекционеров, покупателей неизмеримо больше, как и денег, воли и возможности покупать. При этом западные музеи очень внимательно наблюдают за этим процессом. Если у художника появились покупатели, которые за него борются, то есть смысл устроить в музее его выставку, привлечь молодых богатых коллекционеров, чтобы они имели произведения с музейной историей, активно вкладывались в эти проекты, удовлетворяли свои амбиции и страсти.

Все же экономика – кровь искусства, а у нас с качеством этой крови явные проблемы. Никакое искусство не может быть успешным, если экономика в упадке. Пока не случится реальных улучшений, и старое искусство, и современные художники так и будут фрустрированно спорить друг с другом на просторах Facebook, как пауки в банке. [ДИ]

ОТЧАЯНИЕ

На что только не пойдет художник ради наживы. И покупатель ради экономии.

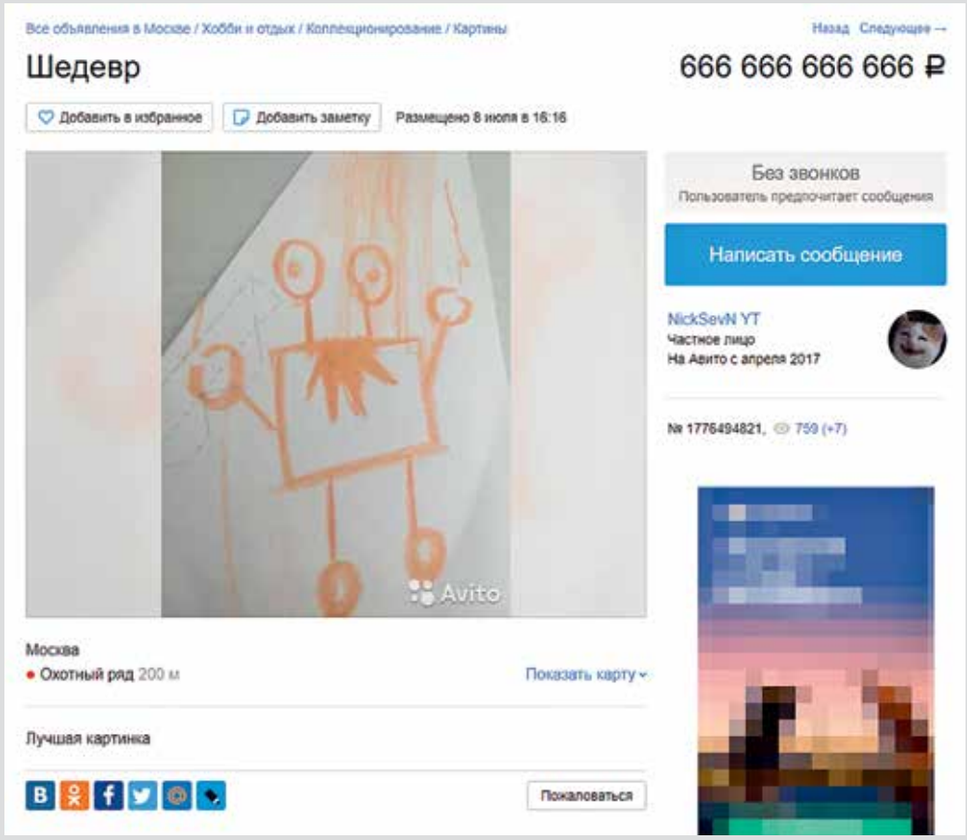
Текст: Александр Дашевский

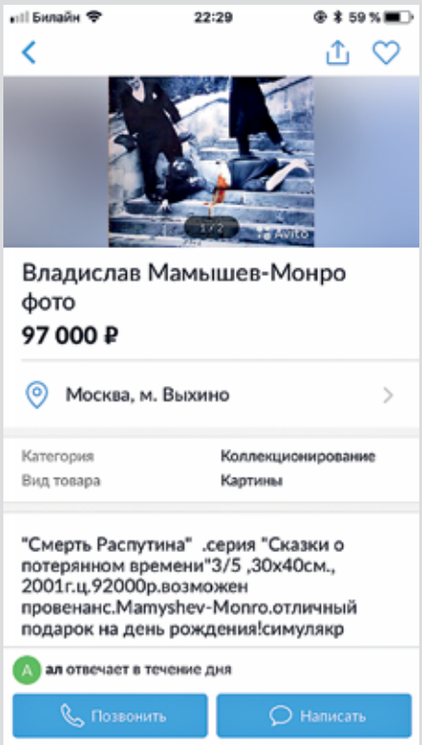
Главный герой романа Набокова «Отчаяние» выдумывает дерзкую криминальную схему, сулящую ему достаток и свободу. Он даже решается на убийство, но терпит решительную неудачу – в самом основании его построений лежала неверная посылка. То, что он считал само собой разумеющимся, очевидным для всех, то, что он без анализа принял на веру, оказалось очевидным для него одного.

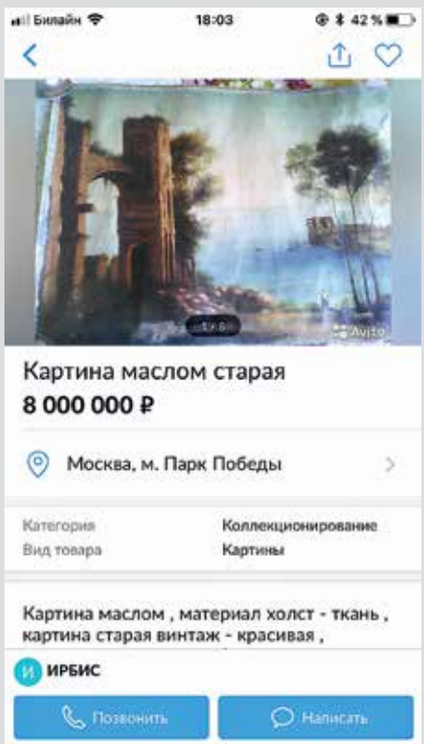
В нашей отрасли неверная посылка выглядит так: «Ммм... искусство? Звучит рентабельно»! Продажа искусства – само по себе занятие подозрительное, странное и рискованное. И одновременно манящее. Особенно для тех, кто еще не пробовал. Стоит решить про набор откуда-то взявшихся причудливых штуковин, что они – искусство, и первый ангел персонального апокалипсиса затрубил. Стоит решить, что искусство – товар (а еще хуже – ходовой товар), и первый камень в фундамент персонального «отчаяния» заложен. Стоит поверить в существование людей, лишившихся сна от болезненного желания иметь искусство, и… коготок увяз – всей птичке пропасть!

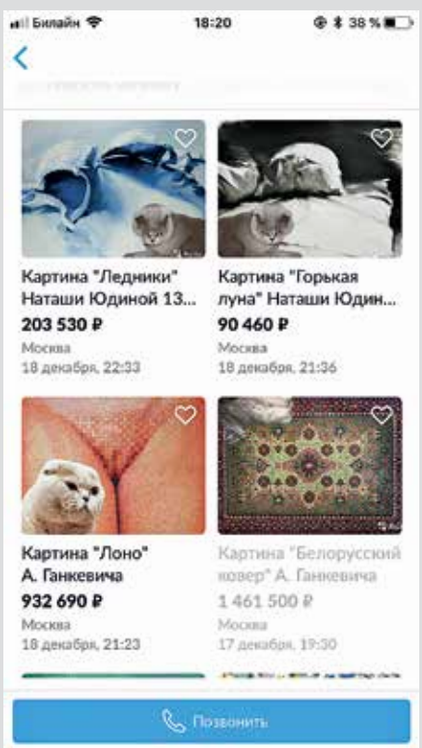
Активисты и энтузиасты, бесстрашные взломщики первичного и вторичного рынка ежеминутно назначают тысячи свиданий деньгам от имени искусства в самых невероятных романтических местах. Лидирует «Авито»: от коллажей из детских каракулей и монтажной пены за 30 миллионов рублей до фотографии Влада Монро за 97 тысяч рублей с припиской «Возможен провенанс. Отличный подарок на день рождения! Симулякр». Далее – везде: от яхт-клубов и гостиниц до пивных фестивалей, от блошиных рынков до самодельных оф- и онлайн-аукционов и ярмарок. Как ни странно,

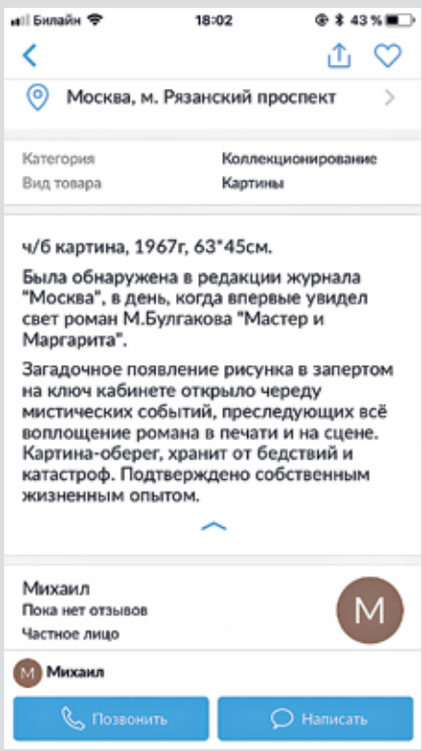
>
v
Скриншоты
объявлений











деньги оттуда изредка приходят. Но в основном для жесткого и безответственного флирта. Оно и понятно – важнейший элемент – цена в случае искусства сопротивляется рационализации. Можно ерничать, как, например, это сделали нижнетагильские художники – организаторы «Акциона Кости». По правилам этого аукциона, цена лота и покупатель, вполне в духе Малларме, определялись броском костей. Так, по крайней мере, снимался вопрос о справедливости цены и ее объяснимости.

Если цена упала почти до ноля, какой рост она сможет продемонстрировать в будущем!

Но есть несколько по-настоящему действенных способов, как заставить спрос встречаться с предложением на взаимовыгодных условиях. Или на позициях, когда вопрос о цене не встает. Лучший способ – магия! Вот одно из описаний, взятое с сайта художника Igor Ra: «Рукой художника водят Высшие Силы. На картине, при расфокусированном взгляде, многие видят различные образы людей в динамических позах, и это захватывает воображение. Излучение энергии в 13 Ра». В интернете сотни предложений исцеляющих, заряжающих, гармонизирующих и охраняющих картин. Это не может не работать.

Другая альтернатива, которая никогда не подведет – довериться новым технологиям. Новое – всегда востребованное и дорогое! Платформа для продажи молодого искусства? Онлайн-галерея, и там всего полторы тысячи художников? Самые лучше результаты показывают такие сайты, где коллекционер сразу может отсортировать работы по тональности, жанру и стилю, например, голубой-пейзаж-поп-арт, серый-портрет-прованс или зеленый-ню-импрессионизм. Особым спросом в этом сезоне пользуются картины «в стиле лофт». Можно еще добавить к искусству рекомендации по фен-шуй-размещению его в интерьере. Покупателю не отвертеться.

Для художника хороший способ реализовать отложенный спрос – распродажи. Если еще недавно ваши работы продавались по 10 тысяч евро, а теперь по 300 тех же единиц – это отличное предложение! Можно снабдить распродажу описанием тяжелого материального положения и состояния здоровья. Эмпатия – мощнейший рычаг для привлечения аудитории. А главное – если цена упала почти до ноля, какой рост она сможет продемонстрировать в будущем! Можно превратить коммерческую акцию в жест романтического отчаяния, как петербургский художник Стас Багс, который несколько лет назад устроил распродажу своих работ, а непроданное обещал сжечь. И сжег.

Само собой, никто уже не предлагает традиционного пути: вхождение в профессиональное сообщество, галерея, выставки… Ужас охватывает при мысли о том, сколько лет нужно угробить на то, чтобы проделать этот маршрут! Сколько раз может поменяться интеллектуальная и визуальная мода, сколько новых поколений голодных художников вырастет за это время! Сколько раз за это время художника попытаются посадить на скамейку запасных.

Но даже увернувшегося от всех опасностей на том конце ожидает все то же. Отчаяние стоит за любым исходом сделки. И когда ничего не срастается, и когда все получилось. В первом случае все понятно: хоп, и не на что продолжать невеселую игру «жизнь в искусстве». Но и второй чреват – вместо признания, успеха, удовлетворения – невыразительная, равнодушная, небольшая (а она всегда небольшая) стопка денег. И она ничего не гарантирует, не объясняет и не компенсирует. Но именно умение работать с отчаяниями (а их множество в искусстве и помимо денежных) помогает ответить на вопрос: «а с чего ты решил, что ты – художник?». [ДИ]

ГИБРИДНАЯ ВОЙНА ПОЛОВ

Своеобразие освободительного пафоса в самом важном из искусств.

Текст: Зинаида Пронченко

Два года прошло с момента публикаций в New York Times скандальных материалов о том, как на самом деле Харви Вайнштейн проводил кастинги для проектов своей кинокомпании Miramax, что творилось не столько в его офисе, сколько в спальне. Много воды утекло с октября 2017-го, в этих мутных потоках сгинули и агрессоры, и предполагаемые жертвы (например Азия Ардженто). Ни по одному судебному кейсу так и не было вынесено обвинительного приговора. Совершенно очевидно, что Вайнштейнгейт изменил голливудскую индустрию, а значит, целый мир, устроенный более-менее по подобию фабрики грез и испокон веку равняющийся на ее порядки. Многие головы полетели и в Европе. Далеко не везде феминистская реконкиста и долгожданная люстрация вызвали энтузиазм. Сегодня кажется странным, что еще полтора года назад, 9 января 2018 года (отнюдь не случайная дата – день рождения Симоны де Бовуар) газета Le Monde, ныне всецело поддерживающая фемповестку, опубликовала так называемое «Письмо 100», в котором известные француженки, в основном из мира искусства, под предводительством Катрин Денев высказывали «альтернативное мнение» на тему metoo. Их знаменитые три тезиса (первый – отказ от виктимности, нежелание мыслить себя и тем более быть жертвами сексуальной агрессии со стороны сильного пола, а также намерение исключить сам этот термин из современного вокабуляра; второй – синергия бытия как данность и вытекающее отсюда право индивидуума, женщины, на мультизадачность, азбучная истина экзистенциализма; третий – кодификация сексуальных отношений как часть волны мракобесия, захлестнувшей общество) сегодня просто неприлично вспоминать.

Каннский фестиваль, чья семидесятилетняя история – гимн неподчинения, был вынужден в 2019 году официально ввести квоты и на участников, и на судей. Гендерный паритет – теперь главный аргумент при формировании конкурсной программы и состава жюри, что бы там ни думал про себя директор престижнейшего киносмотра мира Тьерри Фремо (судя по его речи на церемонии награждения Алена Делона почетной «пальмовой ветвью», он, мягко говоря, не одобряет новую мораль).

Авангард человечества в лице художников воспринял революцию в обществе как манну небесную. Даже такие сугубо консервативные авторы, певцы «папиного кино», как Жак Одийяр или Люк Бессон, бросились воспевать женщин (или феминизированных мужчин). «Анна» и «Братья Систрес» тому пример. Перемена в головах, стремительно доросшая до новой морали со строгим идеологическим регламентом, вернула кинематографу, уже как полвека разжалованному из субъекта рефлексии в объект, статус важнейшего из искусств. Moving pictures, не поспевавшие за реальностью, взяли визионерский темп. «Божественная любовь» Габриэля Маскару или «Малыш Джо» – причудливые антиутопии, изъясняющиеся эсперанто, как и задумывалось пионерами кинематографа в 1920-е годы, кино сегодня – снова big dream, почти всеобщая мечта.

«Женская тема» захватила экран. И даже Квентин Тарантино в новом опусе «Однажды в… Голливуде», несмотря на едкие шпильки в адрес дам, раскиданные то тут, то там по 160-минутной картине (от иронии в адрес феминитивов до классической объективации), все же примирил токсичную маскулинность с прогрессистской «постправдой». Новая гибридная война полов есть спасательная операция, когда условно сильный заявляет условно слабому – «можем повторить», имея в виду исторический ревизионизм. Важно начать с малого – с конструирования мифа.

Однако наиболее убедительными высказываниями на самую горячую тему 2019 года могут похвастать режиссеры, чьи имена совсем не на слуху у широкой аудитории. Именно cinéma d'auteur удалось применить феминистскую оптику по назначению. Малобюджетный экзистенциальный хоррор Бертрана Бонелло «Малышка Зомби» и «Портрет девушки в огне» Селин Сьямма (оба – участники Канн, Сьямма – в основном конкурсе, Бонелло – в «Двухнедельнике режиссеров») обыграли тему инклюзивности, обойдясь без популистских спекуляций. А на малом экране фемповестку монополизировали американские телевизионщики. Важнейшие релизы лета – второй сезон сериала «Большая маленькая ложь», снятый Андреа Арнольд и, конечно, «Эйфория», очередная вершина сериального дела от рэпера Дрейка и Ко.

Бонелло, используя «чистый жанр» как эвфемизм, утверждает, что борьба с патриархатом есть частный случай расовой и классовой борьбы, наводя курсор не на межкультурные

На все вопросы приготовлен лишь один ответ – насилие

различия (по старой колониальной привычке), а на внутрицивилизационные девиации. В 2019-м мы твердо знаем, что западные ценности, а также университетское образование и высокий социальный статус не мешают мужчинам ежедневно совершать в адрес женщин действия в диапазоне от неэтичных до противоправных.

В то же время Сьямма ставит под вопрос зародившуюся еще в эпоху Просвещения веру в прогресс, которая в конце XIX века обнаружила свои недостатки (об этом писал Жюль Мишле в программном тексте «Народ», указывая на противоречия между концептом liberté и идеологией либерализма: хоть эти слова и однокоренные, на самом деле они – антонимы). Антропология, особенно в феминистском изводе, десятилетиями объясняла существующее в обществе неравенство конструктами, придуманными даже не отцами церкви, а, как ни странно, философами эпохи Просвещения, полагавшими мужчину главным актором, создателем и исполнителем пресловутого «социального договора». Из бессознательного протосостояния войны всех против всех он переходит в рациональное культурное сосуществование, а женщине физиологией предназначено оставаться частью хаоса матери-природы. Женщина рождает человека, мужчина делает из него гражданина. В «Большой маленькой лжи» и в «Эйфории» авторы подвергают критике психоаналитическую философию, еще один бастион мизогинии. Ведь классический психоанализ легитимизирует неравенство – согласно мифологическому сознанию («Тотем и табу»), архаическому (приключения пениса) или символическому (фигура отца как метафора закона и наоборот), мужчина всегда и везде – центр культурной сублимации. Естественно сущностные пульсации мужского организма – и, в первую очередь, склонность к сексуальному насилию – были со временем обществом канализированы, вернее, переименованы сообразно особенностям национального менталитета. Женщины, хоть и настаивали на тезисе «я не та, кто вы думаете», добивались равноправия в рамках прежней патриархальной системы, которую Бурдье называл габитусом, а Боэси «осознанным рабством». Существование системы – гарантия борьбы с ней. Линия Николь Кидман в «Большой маленькой лжи» или кумира молодежи Зендеи в «Эйфории» – наглядная иллюстрация этой перспективы, в которой жертва – всегда заложник, вдобавок страдающая стокгольмским синдромом.

И лишь отечественные кинематографисты, поощряемые институционально, продолжают ностальгировать по прежнему порядку вещей, пускаясь в прикладное философствование. Победитель «Кинотавра-2019» ретро-драма «Бык» от дебютанта Бориса Акопова или фильм «Печень» от его коллеги Ивана Снежкина ничтоже сумняшеся заявляют: сегодня, в мире «поствсего» – нужное подставить, – философия, утверждающая освобождение желаний от культурных норм в рамках культуры, доживает последние дни. Квентин Тарантино с характерной постиронией переносит на экран теорию социолога Оливье Роя, еще 10 лет назад написавшего работу La Sainte Ignorance, в которой зафиксирована плавная мутация «хиппи» в салафитов. Борис Акопов открыто дискредитирует новый габитус, якобы предлагающий нам не этическую доктрину, а авторитарные директивы, не столько запрещающие что-то конкретное, сколько формулирующие то, что разрешено. Привычный пересказ событий 1990-х годов с позиций «суверенной демократии» – свобода несовместима с совестью, эмансипация – привилегия исключительно государственной машины, народные избранники не зависят от народа, Россия – от остального мира. Гуманизм в России снова выступает банкротом, женщина – не человек, а «мамочка и шлюха», а человек – привычно не венец творения, кредит доверия ему нулевой, на все его вопросы приготовлен лишь один ответ – насилие. [ДИ]

<

Скриншоты трейлеров фильмов и сериалов: «Эйфория», «Бык», «Малышка зомби», «Большая маленькая ложь» «Малыш Джо»

Министерство культуры Российской Федерации

РОСИЗО

Государственный центр современного искусства ГЦСИ

5

БЕССМЕРТИЕ · IMMORTALITY

УРАЛЬСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

6+

12.09 — 1.12 2019

г. Екатеринбург uralbiennale.ru

Администрация города Екатеринбурга
екатеринбург.рф

Управление культуры Администрации Екатеринбурга

Министерство культуры Свердловской области

ZA ART

Ростех

Уральский федеральный университет

Фонд Михаила Прохорова

Екатеринский фонд СИНАРА

СИБУР

Арткино культурная платформа

BRITISH COUNCIL

INSTITUT FRANÇAIS

швейцарский совет по культуре prohelvetia

Kingdom of the Netherlands

GOETHE INSTITUT

ИСКУССТВО СОВМЕЩАТЬ

Показы высокой моды все чаще проходят на музейных территориях. Для брендов причастность к миру искусства – важная часть современной политики. Что от такого сотрудничества получают площадки вроде Лувра? Оказывается, многое.

Текст: Илектра Канестри

Max Mara. Показ коллекции resort 2020. Новый музей, Берлин. © Пресс-агентство Max Mara Fashion Group

Связать свое имя с миром культуры – к этому сегодня стремятся все уважающие себя серьезные люксовые модные бренды. Начало глобальному тренду было положено домом Prada, еще в середине 1990-х основавшим собственный фонд современного искусства Fondazione Prada. Вслед за Миуччей Прадой в искусство начали инвестировать Salvatore Ferragamo, Trussardi, Hermès, Ermenegildo Zegna, Louis Vuitton, последний особенно громко.

Этот французский бренд в 2014 году открыл в Булонском лесу фонд Louis Vuitton – фактически музей современного искусства, который сразу стал новой достопримечательностью Парижа. В здании, спроектированном архитектором Фрэнком Гери, базируется коллекция искусства, принадлежащая концерну LVMH, частью которого является Louis Vuitton, и регулярно проводятся громкие выставки. Привезенная в 2017 году коллекция Щукина из собрания Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина стала самой посещаемой выставкой года в мире. о информации, представленной в газете The Art Newspaper за март 2018 года, ее посетили свыше 1,2 миллиона человек. Через 55 лет после начала эксплуатации здание, строительство которого обошлось в астрономические 790 миллионов евро, вместе с находящимися в нем культурными ценностями будет передано в государственный музейный фонд.

Тандем Louis Vuitton и Фрэнка Гери не собирается останавливаться. В 2020 году планируется завершить разработанную архитектором реконструкцию здания бывшего Музея народного искусства в Париже, часть его будет посвящена ремеслам, которые развиваются в самом LVMH, объединяющем десятки модных домов и тысячи ремесленников во Франции, Италии, Германии и Швейцарии.

На музейную территорию бренд заходит и со стороны моды. 7 марта 2017 года навсегда вошло в «биографию» Лувра. Впервые за 226 лет музейной истории в его здании прошел модный показ. Руководство выделило команде Николя Гескьера, креативного директора французского бренда Louis Vuitton, двадцать четыре часа на подготовку к показу, сам показ и полное «уничтожение» его следов. Греческие статуи и живописные полотна Ренессанса великолепно справились со своей новой ролью – стать фоном для коллекции осень-зима 2017. Для многих французов – не только – это событие обозначило окончательное свержение искусства с недосягаемых высот, бесповоротный разрыв с теми временами, когда о любом его соприкосновении с чем-то «земным» и коммерческим нельзя было помыслить и в страшном сне. С тех пор многое произошло: в 2018 году шедевры Лувра Ника Самофракийская, Большой Сфинкс и «Джоконда» «снялись» в 6-минутном видеоклипе хита Apeshit (что, кстати, дословно переводится как «обезьяньи фекалии») в исполнении Бейонсе и ее супруга, рэпера Джей Зи.

Все, как говорится, познается в сравнении. Может ли актуальная, динамичная, апеллирующая к современному пониманию роскоши, красоты и элегантности коллекция несомненно талантливого дизайнера нашего времени Николя Гескьера «оскорбить» великое искусство? Не только не может, но, наоборот, в силах привлечь к нему

Chanel.
Показ
коллекции
pre-fall 2019.
Метрополитен-
музей,
Нью-Йорк
© Chanel
Fashion
Division

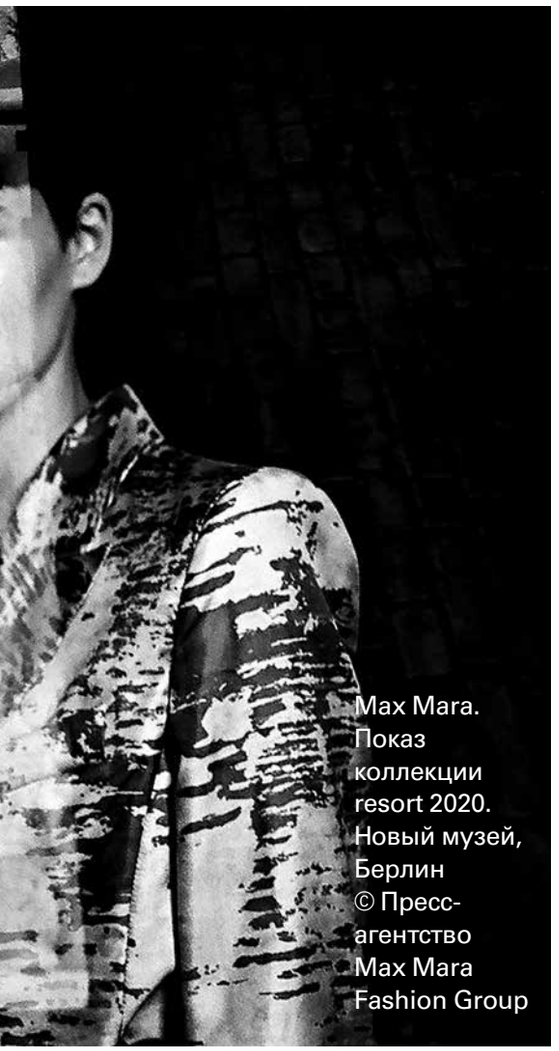
внимание, а заодно – к Лувру и к Парижу в целом.

Теракты, прошедшие в ноябре 2015-го, привели к снижению туристического потока в столицу Франции и повлекли серьезные экономические потери. В 2016-м Лувр не досчитался доходов на 9,7 миллиона евро. В упомянутый период заполняемость значительного числа парижских отелей не превышала 40%. В январе 2017 года директор Лувра Жан-Люк Мартинес сообщил о снижении количества туристов, посетивших музей за прошедший год, на 2 миллиона человек[1].

Вскоре после проведения модного показа Майкл Берк, президент и председатель правления Louis Vuitton, заявил журналистам, что дефиле было не чем иным, как попыткой «продвижения Парижа как бренда» и что демонстрация моделей, вдохновленных американским, индийским, русским фольклором и пронизанных духом глобализации и мультикультурности, на фоне шедевров музея стала лишь частью того, что делает легендарный французский дом для «спасения репутации французской столицы»[2]. Подчеркивая, что сегодня культура как никогда нуждается в поддержке капитала и общество должно более спокойно принимать различные формы их взаимодействия, господин Берк также напомнил, в XIX веке чуть ли не половина залов Лувра была посвящена ремесленным и промышленным достижениям, а не изящным искусствам.

Бренд сделал «дефиле в музеях» чуть ли не традицией. Круизная коллекция 2016 года была продемонстрирована в Музее современного искусства Рио-де-Жанейро, построенном архитектором-модернистом Оскаром Нимейером. В качестве площадки для дефиле круизной коллекции 2018 года был выбран Miho Museum в Киото. Шоу Louis Vuitton cruise 2019 привлекло внимание к одному из самых достойных малых частных собраний современного искусства в Европе, музею Fondation Maeght. Расположенный на Лазурном берегу недалеко городка Сен-Поль-де-Ванс, он был открыт в 1964 году супругами Эме и Маргарет Маг. Эме Маг – успешный парижский галерист, друживший с Василием Кандинским, Анри Матиссом, Марком Шагалом, придумал для своего музея интересную концепцию: сами художники могли в нем периодически жить и работать. В здании, спроектированном Хосе Луисом Сертом, находятся декоративные панно Марка Шагала. Специально для музея Альберто Джакометти создал несколько бронзовых скульптур, которые сегодня расположены в саду на территории комплекса. Всего в фонде более 12 тысяч предметов искусства. После показа руководство Maeght, который ежегодно посещают около 100 тысяч туристов, ожидает увеличения этого потока.

В этом году специально для показа коллекции Louis Vuitton текущего сезона осень-зима 2019 сконструирован павильон, напоминающий очень узнаваемое здание Центра Помпиду – оплота современного европейского искусства.



Max Mara. Показ коллекции resort 2020. Новый музей, Берлин © Пресс-агентство Max Mara Fashion Group

Среди мегабрендов в покровительстве искусству, как современному, так и классическому, с Louis Vuitton соперничает итальянский бренд Gucci, входящий в Gucci Group, подразделение концерна Kering, главного конкурента LVMH. Бренд потратил более 2 миллионов евро на восстановительные работы в Садах Боболи во Флоренции, своем родном городе. Выбор в качестве площадки для показа коллекции cruise 2018 Палатинской галереи в Palazzo Pitti, соседствующем со знаменитым парковым комплексом, мало кому показался неожиданным. А круизная коллекция 2020 года была представлена публике в Капитолийском музее в Риме.

Привлечение внимания через взаимодействие с культурными институциями становится важной частью имиджа и более «скромных» марок. Например, прошел показ коллекции resort 2020 Max Mara в здании Нового музея в Берлине, в коллекции которого первобытное, египетское искусство, включающее знаменитый бюст Нефертити. Само здание, построенное в 1855 году, было почти полностью разрушено во время Второй мировой войны, включено в список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО и отреставрировано в 2009 году знаменитым британским архитектором Дэвидом Чипперфилдом. В результате законсервированные следы разрушений соседствующие с новыми, достроенными фрагментами, были спорно восприняты посетителями и критиками. Насколько тема коллекции и тематика выбранной площадки могут или должны быть связаны между собой? Этот вопрос в каждом случае решается по-разному. Например, вышеупомянутая коллекция Max Mara, решенная в элегантном, минималистском ключе, была вдохновлена в том числе стилем Марлен Дитрих и ее маскулинными образами. В связи с этим выбор достаточно аскетичного пространства берлинского музея кажется вполне логичным.

Тренд «музейных дефиле» с успехом подхватили в США. Бренд Carolina Herrera выбрал для премьеры своей коллекции весна-лето 2018, состоявшейся в сентябре 2017 года, сад скульптур Абби Олдрича Рокфеллера во дворе нью-йоркского MoMA. Интересно, что той же осенью музей провел первую за последние 73 года выставку, связанную с модой. Апофеозом слияния интересов люксовых модных брендов и крупнейших музеев стал показ коллекции pre-fall 2019 дома Chanel, прошедший в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Египетский зал музея с Храмом Дендура XV века до н.э, находившийся на берегах Нила, полностью разобранный и перевезенный в США в качестве дара от правительства Египта в 1960-х – стали идеальной декорацией для показа этой ошеломительно красивой коллекции, вдохновленной Древним Египтом же, с платьями, формой напоминающими «шендиты» – повязки, которые носили египетские мужчины, знаменитыми шанелевскими твидами в темном золоте с ультрамариновыми акцентами, кожаными куртками «под аллигатора». Последний раз Метрополитен-музей допускал в свои стены модный показ в 1982 году, когда в его холле прошло дефиле коллекции дома Valentino. Об истинных условиях и всех нюансах той «сделки» – как и всех подобных прецедентов – можно только гадать. Но вот один из результатов мы в состоянии оценить – десятки тысяч фотографий образов коллекции Chanel в Instagram и других соцсетях с хештегами музея, египетского храма и Нью-Йорка. Эффективность подобной рекламы налицо. [ДИ]

[1] Приведенные данные взяты из статьи «A night at the museum: Louis Vuitton goes to the Louvre», Financial Times от 8 марта 2017 года.
[2] Там же.

СИНЕРГИЯ ИСКУССТВА И БИЗНЕСА

Московский музейный бум редко усиливает позиции культуры и искусства за пределами Садового кольца. С другой стороны, в столице живут и работают тысячи художников, им есть что показать, но зачастую негде. Решением этих двух пересекающихся проблем занялась галеристка Ирина Никольская, открывшая в 2017 году Pop-Up Museum в дизайнерском бизнес-центре Neo Geo совместно с девелопером Stone Hedge.

Эксперимент начинали постепенно, заполняя искусством более 2 000 квадратных метров атриумов и общественных пространств бизнес-центра. Открывая по выставке в месяц, Никольская сделала уже более 60 проектов. Здесь есть на что посмотреть – от сварной скульптуры Weld Queen до саркастичных объектов Кирилла Рахматуллина, от многодельных фотографий Александра Богуславского и Дарьи Шанцевой до живописи Макса Орлицкого; произведения династии Стекольщиковых-Финогеновых, Бориса Смотрова, Дмитрия Плоткина, Александра Олигерова и многих других. В Pop-Up Museum можно увидеть работы Валерия Чтака и Леонида Борисова, классическая фигуративная живопись чередуется с проектами, требующими включенности в художественный процесс и изрядной насмотренности, например, «Фуко. Делез. Абстракции» Игоря Севера или «Абстракция. Возвращение в будущее» Давида Ру. А участие в больших городских проектах, таких как Московская биеннале молодого искусства или Международная биеннале «Русско-китайские сезоны», создает точки притяжения любителей нового. В таком разнообразии заключается важная часть стратегии организаторов – чуждая высокомерию демократичность выбора художников. Кстати, и вход в этот музей, в отличие от многих других частных проектов, всегда бесплатный.

Pop-Up Museum – пространство, где работы художников формируют среду, а плюрализм высказываний и разнообразие сюжетов и медиа дает пищу уму и воображению, помогает рождению свободы выбора и свободы вкуса. Заслуги молодого музея и его основателя были замечены. В 2019 году музей получил премию SKOLKOVO ALUMNI AWARD в номинации «Социальный бизнес года – 2019». Ирина Никольская говорит, что «появление новых культурных институций помогает обществу в целом развиваться и совершенствоваться». С этим не поспоришь. [ДИ]

Роза Толмачёва

БЦ Neo Geo,
Бутлерова, 17,
пн-вс, с 12:00 до 20:00

Кирилл Рахматуллин. Катание на озере Куйто близ Калевалы. 2009. Дерево

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

МУЗЕЙ СИДУРА SIDUR MUSEUM

правительство москвы
департамент культуры города москвы
московский музей современного искусства
музей вадима сидура

улица новогиреевская 37а
+7 495 690-68-70,
+7 495 918-51-81
www.mmoma.ru

ВЛАДИСЛАВ КРУЧИНСКИЙ

СВОБОДНЫЙ КОПТЕВО ЛЕНД

25.09— 27.10.

куратор
марина
бобылева

владислав кручинский. опора лэп. 2019

издание
ммома

МИШМАШ
МИШМАШ
МИШМАШ
МИШМАШ

МИШМАШ

Только на страницах ДИ закрытое хранение ММОМА становится открытым.

Текст: Злата Адашевская

Самая продолжительная и лаконичная работа дуэта МишМаш (Маши Сумниной и Миши Лейкина) «МишМаш-2015» (2015, собрание ММОМА) представляет собой ровную линию, горизонтально проведенную в центре множества листов бумаги. Их единственным вербальным сообщением являются маленькие цифры в уголке каждой из страниц. Это даты их создания, но у зрителя не так много оснований считывать смысл иначе, чем математическую абстракцию. Во всяком случае, до того момента, как на единственном листе эта замершая диаграмма, за смысловым кадром которой слышится монотонное гудение пульсометра, наконец обрывается, завершаясь словом «Москва», а через несколько сантиметров возобновляется «Амстердамом». Эта линия горизонта была прочерчена художниками с первого января до тридцать первого декабря 2015 года, не меняя своего графического вида, где бы художники ни находились, и не колеблясь от событий в их жизни.

Линия скрадывает амплитуду разнообразия, фиксируя только продолжительность времени. Это может напомнить идею «длительности» Анри Бергсона, чья концепция времени разделяет понятия «temps» и «durée». «Temps» обозначает процесс, когда совершаются лишь пространственно-количественные изменения, в то время как «durée» – собственно, длительность, – отсылает к «психологическому» времени, подразумевая поток качественных изменений. Аспектами длительности являются память, инстинкт и сознание, но процесс распространяется также и на материю. В этом смысле, линия МишМаш фиксирует только «temps». Но сама строгость отделения пространственно-количественного времени свидетельствует о мышлении дуэта в ключе философии Бергсона.

Рассматривая линию МишМаш в мировом концептуалистском контексте, стоит упомянуть высказывание Сола Левитта: «Если я расписываю стену, мне необходимо иметь план, написанный на стене или на бумаге, потому что план помогает понять идею. Если у меня на стене будут просто линии, то будет непонятно, что в каждом пространстве содержится десять тысяч линий, поэтому я использую два вида формы – линии и объяснение линий. И еще остается идея, которая никогда не будет воплощена»[1].

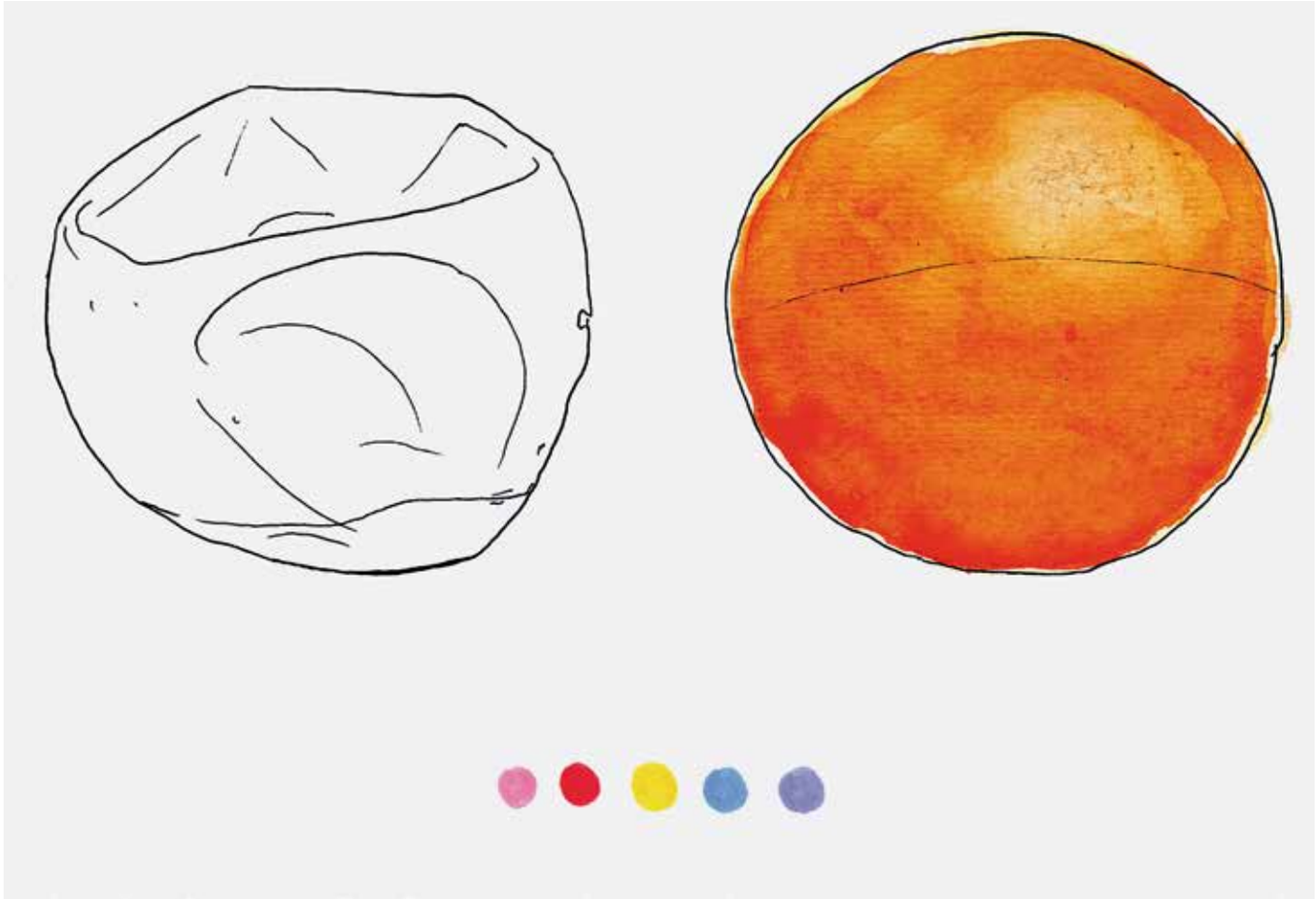
Однако линия линии рознь, и будет ли уместна эта чисто пластическая ассоциация? Ведь таким образом мы сравниваем работы Левитта и МишМаш только на основании сходства лингвистической формы, структурирующей их высказывания. Однако подобный формалистический ракурс восприятия не только допустим, но даже является ундаментальным для концептуализма – как направления, существующего в одном смысловом поле с «Логико-философским трактатом» Витгенштейна и «Тысячей плато» Делеза.

При возвращении от основополагающей поверхности языка к узкому контексту высказывания обнаруживается, что, несмотря на отсутствие автобиографизма, для Сола Левитта «линия» скрывает тот же смысл, что и для дуэта МишМаш. А именно – нейтральную непосредственность явления в пространственно-временном континууме. В свою очередь, «объяснение линии» подразумевает для американского концептуалиста не интерпретацию, но документальное повествование-комментарий. Эта символическая схема-линия (факта-явления) и ее объяснения – присутствуют едва ли ни в большинстве художественных проектов МишМаш, хотя о линии в геометрическом смысле речь уже не идет. Так, в рамках проекта «Протезы и замещения» (2016) зал ММОМА на Петровке, 25 был разделен на две части. Одну стену занимали вещи, найденные во время «Поездок за город» (акции группы «Коллективные действия»), а стену напротив – листы с заметками Маши Сумниной о произошедших в этих поездках событиях, подвешенные на манер больших отрывных календарей. Темой письменных зарисовок служили иногда сами цели поездки, иногда же – второстепенная мелочь, да и форма варьировалась вплоть до белого стиха. Именно это и репрезентует время «durée» (длительность), когда воспоминание

<< МишМаш (Миша Лейкин и Маша Сумнина). Копирование. Из проекта «МишМаш – художник года». 2019. 3D-печать, смешанная техника

> SuperJew. Из проекта «МишМаш – художник года». 2019. 3D-печать, смешанная техника

ТОМАТЫ



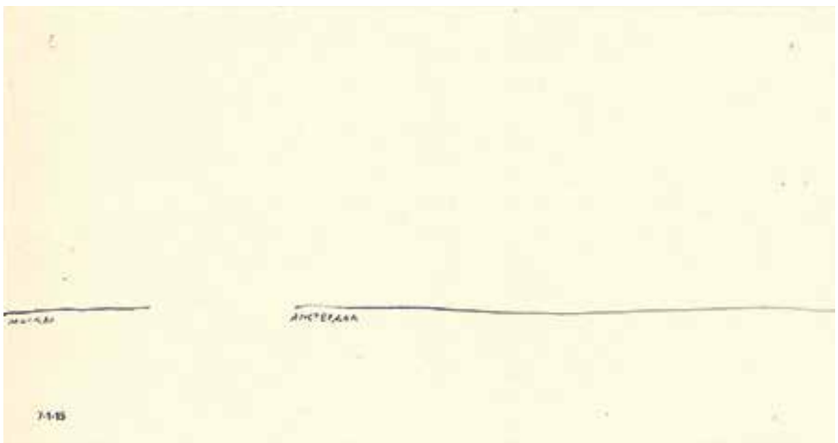
восстанавливает равноправие изначально отсеянного восприятием как ненужного, непригодного. Оно восстанавливает то, что изначально не-заинтересовано (а любое восприятие – заинтересовано), через непредсказуемые «срезы» в памяти, мыслительный процесс и язык.

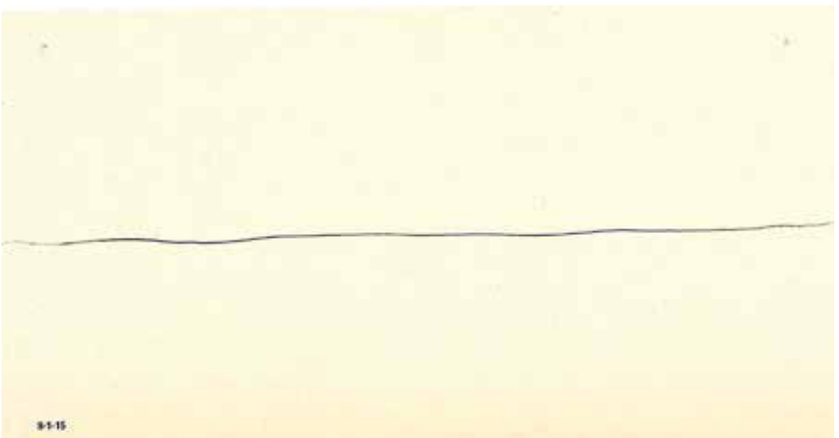
Более ранний проект «Спа-театр старения» (2014) символично представлял аналогичные ежедневные записи (также включавшие конспект событий в стране и в мире) в виде двенадцати свитков, которые были развернуты от потолка до пола, отсылая к средневековой европейской и византийской традиции использования свитков для записи юридических отчетов, литургических песнопений и имен покойных.

Идея «МишМаш-2015» пришла художникам после прочтения «Проекта революции в Нью-Йорке» Алена Роб-Грийе, когда Миша Лейкин и Маша Сумнина вдохновились его математической структурой, которая наполняется живым, животным, страстью, глупостью, красотой, уродством, поэтикой, личным и общественным. Аналогичным образом дуэт МишМаш занимается «администрированием хаоса».

Коллекция ММОМА включает еще одну работу, которая косвенно связана для художественного дуэта с Нью-Йорком, поскольку была создана в процессе их временной эмиграции в 2003 году. Серия «Атлас» – очередной разворот в концептуалистской книге МишМаш, где текст и визуальное выступают равноправными участниками. На этот раз личные дневниковые заметки приправлены замечаниями об американской общественной жизни, а также массмедиа. Последние могут резюмироваться записью – «В начале века люди пытались изобрести и изобразить другую реальность – сюрреализм, символизм, абсурдизм и пр. А теперь, по крайней мере здесь, в Америке, процесс пошел в обратную сторону: искусственную реальность выдают за настоящую, реальность стала не входить, а исходить из телевизора»[2]. Ничуть этому не сопротивляясь, Сумнина переплетает факты из телешоу с заметками об искусстве и своих буднях в одном

Cosmoscow 6–8 сентября Гостиный Двор Москва





< МишМаш. Мячики. Из проекта «Протезы и замещения». 2016. Бумага, тушь, акварель

^ МишМаш- 2015. 2015. Бумага, металл, карандаш, шариковая ручка, печать. Собрание ММОМА

информационном коллаже. Тот канцелярский педантизм и машинная зацикленность, в которых критики «обвиняют» МишМаш, а также формулировки Маши Сумниной в интервью (говоря о «завороженности ритмом повтора», «разности внутри бесконечно повторяющегося предмета», когда «наслаждаешься бесконечностью хаоса внутри порядка»), – вновь могут напомнить о Соле Левитте. Характеризуя его искусство в статье «Левитт и прогресс», Краусс отмечала, – «…перед нами предстает „система“ упрямства, непоколебимый ритуал невротика, который со всей возможной добросовестностью, аккуратностью, скрупулезностью разворачивается в бездне иррационального»[3].

Что же, Йозеф Кошут отмечал, что все виды искусства обладают (в терминах Витгенштейна) фамильным сходством – не удивительно, что описание, данное одному классику концептуализма, может быть с успехом приложено к другому, даже при большом отличии используемых ими форм. Принцип всеохватной языковой игры определяет и ключевой концептуалистский тезис «все есть текст», из которого следует, в том числе, взаимозаменяемость слов и вещей (как слов между собой, так и слов с вещами) – вплоть до их неразличения. Именно это обуславливает полное равноправие условно работ и условно дневниковых записей МишМаш, когда комментарий оказывается самостоятельной работой.

Проект «Атлас» мог бы сопровождать один из главных постмодернистских текстов – «Состояние постмодерна» Жан-Франсуа Лиотара. Его исходной мыслью был крах больших нарративов и связанная с этим проблема легитимации научного знания. Обе эти темы всплывают в проекте Лейкина и Сумниной: «Последний эпизод, где с ними интервью и все так благополучно. И следом сразу новости и интервью с ним, и он говорит, что на самом деле они больше не видятся и что им нечего сказать друг другу! Невероятно – месяц разыгрывать сказку, 40 млн зрителей в Америке сидели с открытым ртом

и только расплылись в слюнявой улыбке, как в ту же секунду, ни раньше ни позже – бэээмц, все неправда, мы вас обманули, никаких сказок! Странный ход», – описывает Сумнина истинно постмодернистский нигилизм телешоу в дневниковой записи «Атласа».

«Рассказы являются вымыслами, мифами, легендами, годными для женщин и детей»[4], – констатирует Лиотар. Постоянно саморазоблачающаяся ТВ-культура в этом смысле симптоматично демонстрирует роль, к которой сведено повествование. «…Нарративная форма, в отличие от развитых форм дискурса знания, допускает внутри себя множественность языковых игр…»[5], «Можно было бы, конечно, удовлетворяться любованием этим разнообразием видов дискурса, как это бывает в растительном или животном мире. С другой стороны, сетовать на „утрату смысла“ в эпоху постмодерна значит сожалеть, что знание больше не является в основном нарративным»[6], – продолжает Лиотар.

Визуальную часть нью-йоркского проекта МишМаш можно счесть комментарием к нынешнему состоянию научного знания как нарратива – когда знание с легкостью поддается фальсификации. Серия состоит из шести коллажей – «Гениталии самцов комаров», «Процесс оплодотворения», «Образование яйцевых оболочек в курином яйце», «Кровеносная и выделительная системы позвоночных животных», «Развитие мускулатуры у позвоночных» и «Украшения женские». В качестве организующей структуры каждого из них выступает стиль старых научных книг, где схематичные рисунки объекта исследования с разных ракурсов сопровождаются детальными подписями каждой части изображения. В своих коллажах Сумнина сохранила даже письменность конца XIX века, со знаком «ъ». Но также картинки напоминают иллюстрации из каталога мод с подписью к каждому аксессуару. «Процесс оплодотворения» напоминает новогоднюю елку с шариками, «Развитие мускулатуры у позвоночных» выглядит как карнавальная маска, а «Гениталии самцов комаров» срослись с женскими юбками. «…В этой чудесной книге рисунок

чего-то, что называется гаструляцией у млекопитающих, а выглядит как прекрасная абстрактная картина», «По-моему, очень красиво. Дамы-гениталии получились. Комаров», – некоторые из комментариев Маши Сумниной, чье намерено абстрактное видение нивелирует различие между научным и эстетическим.

Аналогичным образом история нивелировала различие между искусством и наукой. В качестве одного из исторических способов легитимации знания Лиотар приводит концепцию Вильгельма фон Гумбольдта «исследования науки самой по себе». «Гумбольдт

^ МишМаш. Табл. 9. Процесс оплодотворения. 2006. Из серии «Атлас». Собрание ММОМА

Рис. 6. Гениталии самцов *S. emarginata* sp. n. (*1*), *S. fenestella* Curtis (*2, 3*), *S. exserta* sp. n. (*4*), *S. festiva* sp. n. (*5*), *S. flexuosa* sp. n. (*6*)
1, 2, 4–6 – общий вид сверху; *3* – гоностиль снизу

^
Табл. 4. Гениталии самцов комаров. 2006. Из серии «Атлас». Собрание ММОМА

с уверенностью утверждает, что наука подчиняется своим собственным правилам игры, что научные учреждения „живут и непрерывно обновляются сами по себе, без какого-либо нажима и определенной цели“»[7]. Субъектом знания становится сам спекулятивный дух, воплощенный не в народе, не в государстве, а в Системе. В процессе языковой игры легитимации – не государственно-политической, а философской – происходит возврат (мета)нарративного знания, которое излагает историю духа.

Не подобное ли происходит с искусством, когда Йозеф Кошут в «Искусстве после философии» выносит следующие определения концептуализма (тождественного современному искусству как таковому): «с логикой и математикой у искусства есть то общее, что оно суть тавтология», «Искусство – это единственное, на что претендует искусство. Искусство есть определение искусства», «Но в то время как все остальные виды деятельности полезны, искусство бесполезно. На самом деле искусство существует только для себя»[8]. Кошут приравнивает художника к ученому – которым он становится лишь постольку, поскольку не производит работы, отвечающие принятым видам художественной деятельности, а ставит под вопрос природу искусства.

Часто цитируемая метафора Левитта – идеи как «машины, производящей искусство», – неразрывно связана с разрушительностью этой идеи, которая отражает бесцельность цели, соединенной «с колесами машины, отключившейся от разума».

Стилистическая ирония русского концептуализма и его склонность к (ламповому) теплу (авто)биографического повествования, ярко представленные дуэтом МишМаш, будто в виде легкомысленного развлечения создающей в Нью-Йорке научно-модные коллажи Машей Сумниной, – оказывается легкой драпировкой для главной роли, которую взял на себя концептуализм. Ведь, собственно, роль концептуализма – и есть бытие спекулятивным духом. [ДИ]

[1] Цит. по: Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 255.
[2] Дневниковые записи из проекта Маши Сумниной «Атлас», 1996-2003-2006. http://www.abc-group.ru/gallery/masha_sumnina.htm
[3] Краусс Р. Указ. соч. С. 254.
[4] Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. С. 70.
[5] Там же. С. 52.
[6] Там же. С. 70.
[7] Там же. С. 81.
[8] Кошут Д. Искусство после философии // http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf.

СВОБОДА, ЭСТЕТСТВО, БРАТСТВО

Операция по разделению сиамского близнеца «Щукин-и-Морозов» открыла новую страницу в выставочной истории двух коллекций.

Щукин. Биография коллекции. ГМИИ им. А.С. Пушкина, до 15 сентября

Великие русские коллекционеры. Братья Морозовы. Государственный Эрмитаж, до 10 октября

Текст: Анна Толстова

Обе парные выставки – без преувеличения историческое событие: в результате музейного взаимообмена отечественная публика впервые за последние девяносто лет увидела собрания Сергея Щукина (1854–1936) и Ивана Морозова (1871–1921) по отдельности. Коллекции, национализированные вскоре после революции, поначалу оставались на своих местах: дома Щукина на Знаменке и Морозова на Пречистенке превратили в первый и второй Музеи новой западной живописи, которые в 1923 году были объединены под именем Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ). Однако в 1928 году ГМНЗИ уплотнили, оставив ему только усадьбу Морозова, так что оба собрания оказались перемешаны в единой экспозиции музея на Пречистенке, а в 1948-м фонды упраздненного ГМНЗИ разделили между Эрмитажем и Пушкинским музеем, не заботясь о целостности щукинского и морозовского собраний.

И ЕГО БРАТЬЯ

Выставка «Щукин. Биография коллекции», сделанная большой кураторской командой Пушкинского музея и элегантно вписанная в залы второго этажа клейновского здания дизайнерами-концептуалистами Кириллом Ассом и Надеждой Корбут, рассказывает историю четырех братьев из купеческой династии Щукиных, впавших в грех художественного коллекционирования и обогативших (добровольно или принудительно, вследствие национализации) не только ГМИИ имени Пушкина, но и множество других московских музеев – от Исторического до Музея Востока и Музеев Кремля. Вначале мы попадаем в кунсткамеру

Петра Ивановича Щукина, который по всемирной отзывчивости своего глаза кажется форменным мирискусником: эстетский винегрет из персидских и турецких тканей, древнерусского шитья, тульских табакерок, камергерских ключей, кованных садовых кресел аннинских времен, индийских миниатюр и картин крепостных художников наводит на мысль, что псевдорусский терем на Малой Грузинской, выстроенный для его Музея российских древностей, мог бы сегодня быть нашим Палаццо Фортуни, кабы не был Биологическим музеем имени Тимирязева. Здесь не приходится удивляться, увидев рядом с образчиком китайского золотного бархата XVI века одного из лучших Ренуаров, что хранятся в России: первым достоинства «Обнаженной», пленяющей контрастом «одетого», загримированного лица и беззащитного, вынутого из корсетов и турнюров, расползшегося и трепещущего тела, разглядел именно Петр Щукин – позднее она достанется брату и украсит его «профильную» коллекцию.

Собрания Дмитрия Ивановича и Ивана Ивановича Щукиных тоже как будто бы предсказывают рождение главного героя, даром что оба представляют собой полную противоположность друг другу. Первый, любитель старых мастеров, как будто бы учился умеренности, аккуратности и осторожности у малых голландцев: так опасался подделок, тщательно следя за провенансом и слепо доверяя экспертам, что упустил Вермеера, положившись на отрицательный отзыв Ильи Остроухова. Второй, сам себе знаток, критик и художник-любитель, авантюрист и прожигатель жизни, в итоге пополнивший список самоубийц в щукинском семействе, и стал первооткрывателем новой французской живописи для старших братьев. Состав собрания Ивана Щукина, распроданного в 1907 году, еще предстоит реконструировать, но принадлежавший ему «Портрет Антонена Пруста» Мане говорит о том, что у братьев был хороший учитель. Однако и фривольный финал зала Дмитрия Щукина, устоявшего перед соблазнами современного французского искусства, но все же подпавшего под обаяние рококо, так что и у него в коллекции имеются томные прелестницы Буше и Ланкре, свидетельствует, что всем четырем братьям была дорога Франция.

<< Пьер Боннар. У средиземноморья. Триптих. 1911. Холст, масло. Государственный Эрмитаж

< Анри Матисс. Фрукты, цветы и панно «Танец». 1909. Холст, масло © Succession H. Matisse. Государственный Эрмитаж

АВАНГАРДНЫЙ ПОДВИГ

Анфилады залов Сергея Ивановича Щукина, начавшего собирать позже братьев и во многом под их влиянием, но совершенно затмившего остальных представителей семейства, следует проторенным путем истории искусства модернизма: импрессионисты – Гоген – Сезанн – Матисс – Пикассо и негритянская скульптура. Но это не воспитание вкуса вприглядку на каноническую, давно написанную историю искусства – это авангардный вкус, развивавшийся параллельно с самим авангардом, почти нога в ногу. Отлюбив одно, Щукин влюблялся в нечто еще более смелое и новаторское, словно бы это ему самому, а не художникам, которых он покупает, надо было преодолеть импрессионистическую фазу и сделать радикальные выводы из сезанновской аналитики. Даже самые последние предвоенные страсти коллекционера – Дерен и Таможенник Руссо опережают местный авангард, какому только предстояло открыть примитив, увидеть в Пиросмани художника и вчитаться в «Искусство негров» Владимира Маркова.

Из щукинской коллекции, на добрую половину состоявшей из художников второго и третьего рядов, что так поражало и возмущало Николая Пунина, выбрано все самое лучшее. И завершается выставка личной победой Щукина над самим собой, своими сомнениями, неуверенностью, страхом перед новизной и консерватизмом парижской и московской критики: «Танцу» Матисса (парную к нему «Музыку» из Эрмитажа не привезли, реставраторы давно признали картину нетранспортабельной) отведен весь Белый зал, так что дикий хоровод возносится над парадной лестницей музея, как когда-то возносился над парадной лестницей щукинского особняка на Знаменке. Впрочем, этот импровизированный храм

с «Танцем» в алтаре можно счесть и ударным началом выставки, показывающей, что «подвиг», как назвал Александр Бенуа заказ Матиссу обоих панно, столь шокировавших публику, был подготовлен всей семейной историей героя.

СУМБУР ВМЕСТО МОРОЗОВЫХ

Эрмитажные «Братья Морозовы» могли бы иметь подзаголовок «Два в одном», потому что оба коллекционера загадочным образом слились и смешались не только в экспозиции, но и в этикетках – ряд покупок Михаила Абрамовича Морозова, прожившего недолгую, но яркую жизнь, ошибочно приписан Ивану Абрамовичу. Смесь изготовлена вовсе не ради того, чтобы подчеркнуть сходство вкусов обоих братьев, бравших уроки живописи у одних и тех же учителей (в том числе Коровина), пользовавшихся советами одних и тех же консультантов (прежде всего – Сергея Виноградова) и собиравших одно и то же, новейшее французское и новейшее русское (вплоть до Врубеля) искусство, а по халатности. Русскую часть коллекций Морозовых в Эрмитаже и вовсе не потрудились представить – ни малейшего намека на то, что Михаил Морозов был когда-то обладателем коровинской «Северной идиллии» или врубелевской «Царевны-Лебедь», мы здесь не найдем.

Экспозиция в Главном штабе выстроена так же, как и анфилады Сергея Щукина в Пушкинском: импрессионисты – Гоген, Ван Гог, Сезанн, – фовисты и Пикассо. Но это лишь обычная музейная история искусства, а не история вкуса или хронология покупок: художественные пристрастия Ивана Морозова отличались большей цельностью, положив глаз на кубистическое полотно, он не охладевал к импрессионизму, его любовь можно определить двумя словами – «пейзаж» и «символизм», и в эту интуитивную коллекционерскую концепцию прекрасно вписываются и «Марокканский триптих» Матисса, и «Арлекин и его подруга» – первая картина Пикассо, попавшая в Россию.

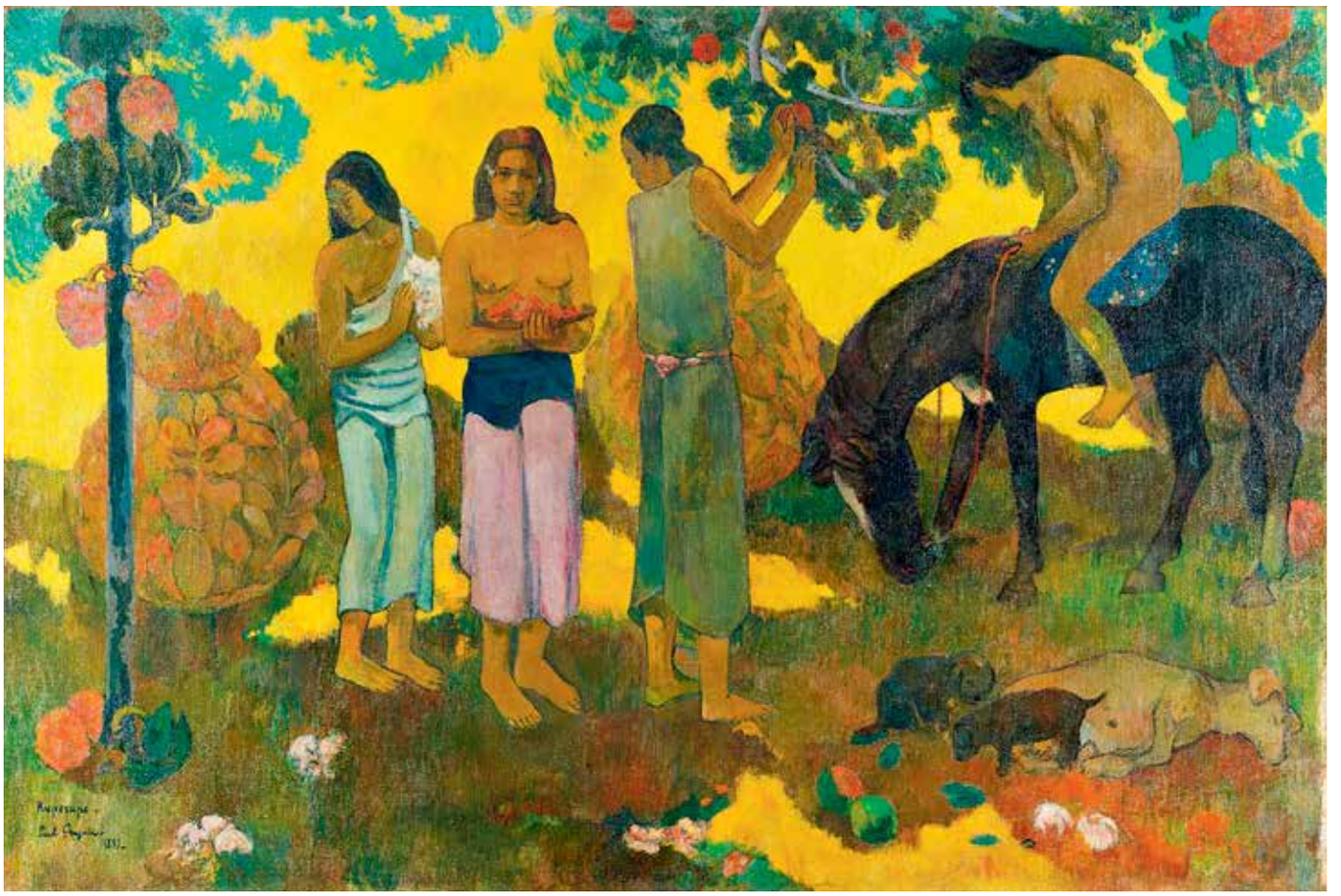
Только концовка «Братьев Морозовых» выказывает некоторое административно-кураторское усилие: благодаря партнерству с Фондом Louis Vuitton и спонсорству группы LVMH в Эрмитаже реконструировали обстановку музыкальной гостиной морозовского дворца на Пречистенке, для которой была заказана «История Психеи» Дени и которая подтолкнула Сергея Щукина, не чуждого духа соревнования, к его «подвигу». Из куртуазного салона Дени, блестящей стилизации, где реверансы рококо и позднему Давиду предвосхищают наступление неоклассики, зритель попадает в последний зал, и это зал Боннара – с парижскими сценками, пейзажами и триптихом «У Средиземного моря» для парадной лестницы дома Морозова, в свою очередь ответившего экстравагантным заказом Щукину с его Матиссами.

УПУЩЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Тут самое время вспомнить, что если в части Пикассо и фовистов Морозов проигрывает Щукину, то в смысле Боннара, возможно, лучшего французского живописца XX века, обыгрывает – Щукин не собирал его вовсе. И если бы эрмитажная выставка была сделана не протокольно, а с той же вовлеченностью, что и пушкинская, мы бы могли сказать, что Щукин и Морозов, ходя одними и теми же дорогами – от Амбруаза Воллара к Гертруде Стайн и ее братьям, пришли к разному пониманию новейшего искусства. Для Щукина оно – авангард и чреда художественных революций, а для Морозова – пластические ценности как таковые и обострение живописной чувствительности до предела.

Сегодня мы хорошо знаем, какую роль сыграл в истории русского авангарда Щукин, еще в 1908 году открывший свое собрание для публики, среди которой самой благодарной оказалась бунтующая молодежь из Московского училища живописи, ваяния и зодчества, но плохо знаем, какую роль сыграл Морозов с его преклонением перед Сезанном и Боннаром

> Пабло Пикассо. Дама с веером. 1909. Холст, масло © Succession Picasso 2019. ГМИИ им. А.С. Пушкина



Поль Гоген. Ruperupe («Таити, чудесный край!» Сбор плодов). 1899. Холст, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина

в истории советского модернизма 1920-х, когда национализированное морозовское собрание также стало доступно зрителю. И, может быть, как раз сегодня, когда исследовательский фокус смещается с «титанов авангарда» на «модернизм без манифеста», Морозов показался бы нам фигурой более актуальной и интересной, нежели Щукин – если бы Эрмитаж соизволил подумать над какой-либо концепцией своей части выставочного диптиха.

УСПЕХИ ФРАНЦУЗСКОЙ ДИПЛОМАТИИ

В 2016 году в Фонде Louis Vuitton в Париже открылась выставка «Иконы современного искусства. Коллекция Щукина», ставшая большим дипломатическим достижением французской стороны: Эрмитаж и ГМИИ пошли на совместный проект после многих лет взаимного бойкота (150-летие Щукина в 2004-м Пушкинский музей отмечал без петербургской части собрания). Хвост очереди на сенсационную выставку терялся в Булонском лесу: 22 Матисса, 29 Пикассо, 12 Гогенов, 8 Сезаннов, 8 Моне – в Париж привезли 127 из 275 предметов щукинского собрания, и цифры завораживали, тем более что все эти первостатейные вещи были куплены до 1914-го (в том числе 51 Пикассо, самое большое собрание в мире на тот момент). Европейская критика, едва выучив сложно транскрибируемое имя русского коллекционера, принялась сравнивать его по радикальности взглядов и смелости вкусов с Сергеем Дягилевым.

Выставка заканчивалась разделом русского авангарда, демонстрировавшего, как из анализа парижских открытий возникает московское новаторство – от примитива Гончаровой до беспредметности Малевича. Эффектная кода, подтверждавшая важную роль, сыгранную щукинской коллекцией в истории отечественного искусства, работала и на любимую идею французского искусствознания – о рождении русского авангарда из духа Франции. «Иконы современного искусства» оказались первой в серии выставок Фонда Louis Vuitton, посвященных коллекционерам французского модернизма: в этом году

фонд показал собрание Сэмюэла Курто, и после Эрмитажа и Пушкинского покажет собрание Ивана Морозова.

Не сказать, чтобы русская сторона была во всем согласна с кураторской концепцией Анны Бальдессари, бывшего директора парижского Музея Пикассо. Не устраивало многое, от стандартной музейной развески до мультимейдийной халтуры производства Питера Гринуэя и Саскии Боддеке: «Танец» и «Музыку» в Париж не возили, и, чтобы как-то восполнить пробел, фонд заказал фильм о матиссовской эпопее Щукина – опус вышел вполне в томстоппардовском духе, с непременным анекдотом про то, как московский пуританин-меценат закрашивает причинные места «музыкантам». Да и сама попытка представить Щукина одиноким «пионером авангарда» казалась неверной – идея выставки о всех братьях-коллекционерах и контексте, в котором сложилось сенсационное собрание, возникла в противовес такой экзотизации.

НЕМЕЦКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ ПОМОЩЬ

Заграница помогает нам не в первый раз. Торжественное возвращение имен Сергея Щукина и Ивана Морозова в историю русского (и мирового) искусства состоялось в 1993 году на выставке «От Моне до Пикассо» в Музее Фолькванг в Эссене: она была сделана на основе щукинского и морозовского собраний, поделенных Эрмитажем и Пушкинским музеем, по инициативе Георга-Вильгельма Кёльцша, директора Фолькванга и выдающегося музейного куратора, с огромным успехом прошла в Германии и отправилась в Москву и Петербург. Конечно, имена Щукина и Морозова были известны специалистам и ранее, опять же благодаря зарубежным исследователям. В те годы, когда в научных каталогах Эрмитажа и ГМИИ они лишь бегло упоминались в связи с провенансом, французский искусствовед Валентина Васютинская-Маркадэ писала о значимости собраний Щукина и Морозова в истории русского модернизма (Le renouveau de l'art pictural russe, 1863–1914. Lausanne, 1971), а Беверли Уитни Кин, бывшая голливудская звезда и любительница искусства, реконструировала биографии экстравагантных московских коллекционеров методом устной истории, опросив еще живых тогда свидетелей (All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia. New York, 1983). Только с конца 1980-х историей коллекций Щукиных и Морозовых начинают всерьез заниматься в России – появляются первые публикации Наталии Семёновой, со временем ставшей главным экспертом в этой области.
Но именно благодаря эссенскому проекту широкая публика узнала, что за шедеврами Моне, Гогена и Пикассо в наших музеях стоят два коллекционера с разными, несмотря на всю близость интересов, вкусами и собирательскими стратегиями – Кёльцш замечательно провел сравнительный анализ обеих коллекций.

Эссенская выставка удачно пришлась на эпоху возвращения к буржуазным ценностям и критического пересмотра советского опыта: меценаты-авангардисты из среды просвещенного московского купечества, создание первого в мире музея современного искусства в результате национализации, его разгром в годы борьбы с космополитизмом – интерес к забытым и неизвестным страницам советской (музейной) истории смешивался с чувством национальной гордости за коллекционеров, оценивших Пикассо и Матисса одновременно с такими эстетами, как Гертруда Стайн или Карл Эрнст Остхаус, создатель Музея Фолькванг.
И в то же время эссенская выставка, продемонстрировав, что лучшие вещи Щукина и Морозова при разделе ГМНЗИ попали в Петербург, стала яблоком раздора между Эрмитажем и Пушкинским музеем, тогдашний директор которого, Ирина Антонова, начала требовать возврата московских коллекций в Москву.

ВЕЛИКИЙ МУЗЕЙНЫЙ ПЕРЕДЕЛ

Конфликт продолжается без малого четверть века. Петербургская сторона

Винсент Ван Гог. Хижины. 1890. Холст, масло. Государственный Эрмитаж

не устает напоминать, что лучшие вещи Щукина и Морозова попали в Эрмитаж, потому что заведующая отделом западноевропейской живописи музея Антонина Изергина, любимая ученица Пунина, имела мужество принять эти опасные картины на хранение в пору последнего витка сталинских репрессий и выставить их в начале оттепели (гораздо раньше, чем это сделали в Москве), героически отражая атаки высоких московских комиссий. Идея нового передела французских коллекций свела на нет сотрудничество Эрмитажа и ГМИИ имени Пушкина в щукинско-морозовской области, но одновременно стала стимулом для музейного развития и строительства: Эрмитаж поспешал с реконструкцией Главного Штаба, куда перевели все европейское искусство XIX–XX веков и где наконец выставили снятые с валов панно Дени и Боннара, писанные для морозовского дома, ГМИИ открыл специальную Галерею искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков, ядром которой сделались собрания Щукина и Морозова.

В связи с нынешними выставками разговоры о том, что московским коллекциям было бы лучше в Москве, возобновились. Вдохновленное своим кураторским преимуществом, руководство Пушкинского музея обратилось к президенту с просьбой создать в щукинском особняке на Знаменке музей Щукиных и получило невнятно положительный ответ. Говорить, что Эрмитажу предстоит распроститься с щукинско-морозовскими сокровищами, конечно, преждевременно. Но возобновившиеся было дипломатические отношения между Эрмитажем и ГМИИ имени Пушкина вновь оказались под угрозой. [ДИ]

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МУ
АР

ВЫСТАВКА
ЭПОХА МОДЕРНА
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ

С 26 апреля
по 22 сентября

Музей архитектуры

Москва
Воздвиженка, 5

www.muar.ru
#эпохамодерна

6+

Генеральный партнёр

INGRAD

Стратегический медиапартнёр

ARCHI.RU

Специальный информационный партнёр

ELLE DECORATION

Профильный информационный партнёр

ИСКУССТВО

Информационные партнёры

AR ANNARUSSKA

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

проект россия
project russia

УВИДЕЛИ И ПРИНЯЛИ

Владимир Селезнёв ищет и находит новых художников по всей России.

Открытые пределы. Красноярск, Площадь Мира, 1, 5 сентярбя 2019 – 2 февраля 2020

Интервью: Сергей Гуськов

Сергей Гуськов: 5 сентября в Музейном центре «Площадь Мира» открывается XIII Красноярская музейная биеннале. Тема – «Переговорщики». Расскажи про выставку «Открытые пределы», основной проект, который ты готовишь?
Владимир Селезнёв: И как куратор, и как художник я работаю по такой схеме: вступаю в коммуникацию с разными людьми, часто не художниками. «Открытые пределы» сформированы похожим образом, эта выставка про искусство как некую субстанцию, которая проникает в разные сферы жизни. На выходе мы получаем продукт, тесно связанный с местом, контекстом, сообществом, с каким-то человеком или событием, с чем-то близким местным жителям.

СГ: Как формировался список для биеннале?
ВС: Есть те, с кем я уже работал – Андрей Сяйлев, Алена Терешко, Ирина Корина, Дмитрий Булныгин. Для местных провели опенкол. В итоге отобрали восемь участников из Сибири: Красноярска, Иркутска, Кемерова, Новосибирска. Многие авторы приезжали в Красноярск. Федор Телков из Екатеринбурга общался с местными старообрядцами. У самарца Андрея Сяйлева будет совместный проект с жителями спального района Образцово на правом берегу Енисея. Алена Терешко из Санкт-Петербурга познакомилась с монументальным искусством Красноярска и художниками-монументалистами, живущими там. Есть иркутчанин Антон Климов, который рассказывает неожиданную историю про Иркутск как столицу российского майнинга, или местные, красноярские авторы – как, например, Игорь Лазарев, который проводит ревизию коллекционеров сибирского искусства.

СГ: Для тебя важный момент – открывать новые имена? Есть же кураторы, которые формируют пул авторов, а потом всю жизнь с ними работают.
ВС: Я работаю по-разному. Андрей Сяйлев – мой друг, он в моих выставках часто участвует. У нас и мировоззрения очень похожи, они, может, даже

сформировались из нашего общения. Поэтому я понимаю, что он может сделать в конкретном проекте. Хотя, конечно, интересно открывать новых людей. По-моему, желание звать одних и тех же художников – от страха. Мне интереснее выискивать новых авторов, которые по-своему решают поставленные задачи, привносят новые смыслы, может, неожиданные конфронтации. Я за обновление.

СГ: У тебя программная позиция: часто ты находишь людей, которые, может быть, и не считали себя художниками, но ты их вводишь в контекст. А потом предлагаешь, как это было на недавней выставке «То, чего не может быть» в Выксе, сотрудничать дальше. Там ты сказал, что двух-трех участников позовешь в следующие проекты.
ВС: Человек может работать кем угодно, а потом изменить свою жизнь, если это для него действительно важно. Почему не дать такой шанс? Я только в 24 года поступил на тагильский худграф. Бывает, человек самовыражается – такой «художник выходного дня» – и не бросает это занятие в течение долгих лет. Так он заслуживает право называться художником. Да и вообще нет разницы, учился он где-то или нет. Мой дед Федор Каменских был самоучкой, к сожалению, областная слава пришла к нему только после смерти, когда я стал делать его выставки, раскручивать. Теперь его работы есть в коллекциях Нижнетагильского музея изобразительных искусств и Музея наивного искусства Екатеринбурга. Лучше, конечно, до смерти помочь кому-то состояться.

СГ: Как ты находишь художников?
ВС: Чаще всего это ресерч: приезжаешь, расспрашиваешь в музеях и у местных сообществ, близких к сферам искусства. По-разному бывает. А опенкол обычно этот поиск дополняет. В той же Выксе вышло так: с опенкола пришло несколько людей, которые действительно что-то предложили. Но до этого я приехал туда на месяц, делал свой проект и попутно общался с местными, выискивал. Личные встречи очень важны. Многие плохо понимают, как заполнять заявки, как описывать свою деятельность. Пока не увидишь вживую, чем человек занимается, сложно представить, как это будет выглядеть на выставке. Так же было с «Миростроением» в Нижнем Тагиле и сейчас в Красноярске. Сидишь в Москве и кажется, что регионы в сонном состоянии. А когда приезжаешь, понимаешь: искусство есть везде, его нужно просто найти.

СГ: Да, но любой ресерч среды работает как инструмент по ее формированию. Берешь ли ты ответственность за дальнейшее существование найденных авторов?
ВС: Вот поэтому я и не отказываюсь от собственных находок. Например, Катя Голотвина, которая сделала конструктор по созданию вымышленных существ на «Арт-Овраге» в Выксе, будет участвовать в моем спецпроекте на Уральской биеннале. Очень надеюсь, что когда-нибудь покажу в других городах резные скульптуры выксунского пенсионера Николая Акимова. Если внушил кому-то, что он может быть художником, нужно и дальше показывать пути реализации, а не просто, как бы грубо это

<< Павел Романов. Музей воспоминаний (фрагмент). 2019. Выставка «То, чего не может быть». Фото: Юлия Абзалтдинова

^ Дмитрий Смирнов, Евгения Смирнова. Единорог. Сквозь призму параметризма. 2019. Выставка «То, чего не может быть». Фото: Юлия Абзалтдинова

^
Светлана Спирина. Ослепление. 2017. Выставка «Приручая пустоту». Фото: Федор Телков

ни звучало, – использовал и поехал дальше.

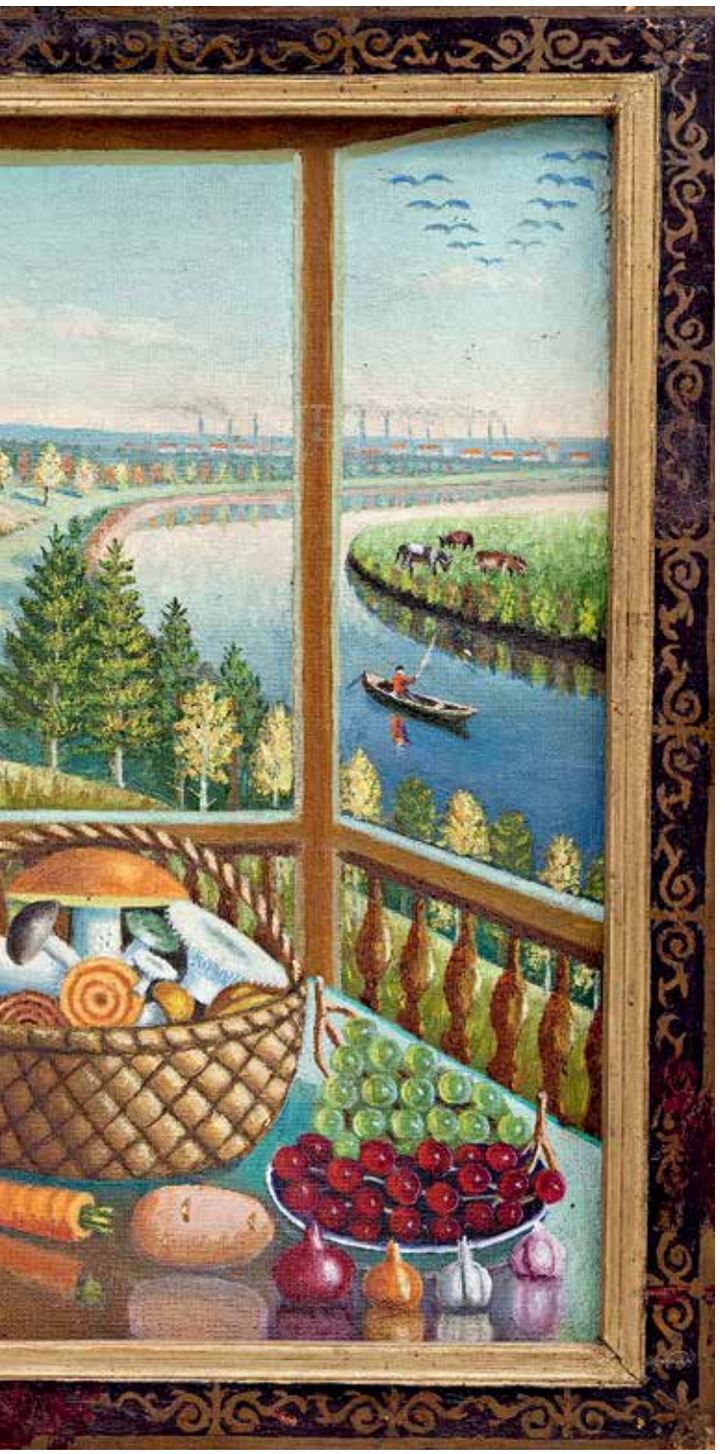
СГ: Какие выставочные планы кроме Красноярска?
ВС: Осенний цейтнот. Через десять дней после Красноярской биеннале открывается спецпроект в Тюмени, в рамках Уральской биеннале, которая стремительно разрастается в другие регионы. Выставка «Все не то, чем кажется» первоначально была показана в прошлом году в Екатеринбурге, но я ее немного переформатировал, добавил новые имена из Тюмени. Она и откроется 17 сентября в музее им. И.Я. Словцова.

СГ: Что нужно, чтобы региональная сцена начала нормально функционировать?
ВС: Конечно, нужны площадки. Красноярску в этом смысле повезло. Но также там есть хорошие люди, которые поддерживают состояние художественной сцены на высоком уровне. Например, куратор Оксана Будулак, которая работает в музее «Площадь Мира», помогает молодым художникам. В регионах, к сожалению, очень сложно что-то сделать, так как бюджеты обычно небольшие. Есть исключения – например, выставка в Выксе, которая была частью «Арт-Оврага», у каждого участника свое место, он хорошо представлен. Но так бывает редко. Обычно никто не даст тебе 500 тысяч на то, чтобы перекрасить помещение, поставить свет. Поэтому в регионах приходится выставляться непонятно где, с плохим продакшеном и освещением. А потом приходят люди, от которых, может, что-то зависит, смотрят на это и говорят: ребят, ну вы что, это же шлак, полная фигня, и зачем на это деньги давать? Если появляются какие-то средства, можно показать хорошо, и региональное искусство будет выглядеть, как в каком-нибудь Музее Стеделик. Вот в Тюмени нашлись просто отличные художники, которых вполне можно и в Москву возить.

СГ: А сами эти художники из Тюмени пытаются куда-то поехать, попасть?
ВС: Пытаются. Там есть сообщество вокруг магазина инди-комиксов Space Cow, они показывают свои работы на фестивалях комиксов и зинов в Европе и Америке.

СГ: Ты объясняешь художникам, которых находишь, как себя позиционировать, продвигать?
ВС: Да, стараюсь. Но не факт, что они прислушаются – мол, мы сами все знаем.

СГ: С чем связано, по твоему мнению, что последние три-четыре года у московских институций сместился фокус на регионы?
ВС: Московские кураторы поняли, что не только в столице что-то происходит, а региональные художники оказались оригинальны – может, спорно, но мне так кажется. Они варятся в собственном соку. Часто они заряжены этой внутренней локальной энергией, искусством. Для нижнетагильской группы «ЖКП», часть которой продолжает жить в Тагиле, не важен условный зритель – они делают искусство для себя. Они



< Федор Каменских. Дары природы. 1969. Из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств (дар Евгения Ройзмана)

не ориентируются на какие-то тренды, не думают, как это будет продаваться, раньше была галерея «Кубива», сейчас еще один «гаражный» проект – галерея «Народная». Им важно, чтобы их ближайший круг это радовало, и во многих регионах искусство так и существует. Так же оно существовало в Екатеринбурге в начале 2000-х, когда я только туда переехал.

СГ: Но заряд андеграунда работает один раз. Ты находишь художников, они работают для себя, ты их привозишь в Москву, и они уже втягиваются в другую историю. Разве не так?
ВС: Нет. Они делают все то же самое, просто их уже увидели и приняли. Ничего в их жизни особо не меняется, если они продолжают жить в регионах. Например, Анна и Виталий Черепановы, одни из самых активных молодых художников уральского региона, пожили пять месяцев в резиденции «Гаража», вернулись обратно и поехали в Челябинскую область с Анастасией Богомоловой, чтобы делать ее кураторский проект про «Документу» в Касселе. Это реально существующий город с таким названием в Челябинской области. Очень забавное получилось высказывание, Виталик с Аней в этом Касселе наделали современного искусства для людей, которые, возможно, вообще никогда в музеях не бывали, просто для проезжающих на лошадях пастухов.

СГ: Региональные сцены друг на друга влияют?
ВС: Я думаю, да. В регионах всегда были горизонтальные связи. На меня когда-то сильно повлияло общение например с самарскими художниками. Это такой вид общения, которое стало своего рода лабораторией. С Володей Логутовым мы знакомы с 2002 года, он как раз приезжал в Екатеринбург участвовать в фестивале «A-Real. Искусство в общественных пространствах». Примерно тогда же с Сяйлевым подружился, оба они участвовали в моих первых кураторских опытах в «НОГЕ», андеграундном екатеринбургском местечке. Так и я почти каждый год ездил в Самару, иногда участвовал там в андеграундных проектах. В моих разных кураторских проектах всегда есть региональные авторы из Краснодара и Перми, Красноярска и Нижнего Тагила, Новосибирска и Екатеринбурга, Самары и Челябинска. Ну и москвичи с питерцами тоже бывают. [ДИ]

Текст:
Екатерина
Беленкина

МЕСТО ПОД СОЛНЦЕМ

Выставка посвящена Павлу Бенькову (1879–1949) и Николаю Фешину (1881–1955), отечественным художникам, которых российская публика знает мало или не знает совсем. И это большое упущение для всех ценителей живописи.

Музей русского импрессионизма, до 24 сентября

Объединение в одном выставочном пространстве двух художников, связанных местом и временем рождения и друживших в юности (рубеж XIX–XX веков), и демонстрация их картин как бы в параллельном времени, но географическом или, лучше сказать, политико-культурном противостоянии, создают острую динамику сравнения и сопоставления.

Даже биографии Павла Бенькова и Николая Фешина идут вразрез с привычными ожиданиями зрителя. В фильме «Покровские ворота» один из героев пугает наивную барышню рассказами о трагических судьбах поэтов: Рембо, Вийон... убит, потерял ногу, умер от чахотки. Все они очень талантливы и столь же несчастны. Вот и мы, зрители, в отличие от наивной Людочки, заранее готовы к тому, что судьба поэта, художника, музыканта должна быть трагична. Потому что где и когда мы видели иное? Тем более в России, тем более в XX веке: революции, Гражданская война, раскулачивание, голод, репрессии и прочие исторические капканы. Но судьба героев выставки иная, с нее уходишь с ощущением чуда. Как в детской игре-ходилке, где шанс «проскочить» и выжить был равен нулю, а им удалось. Удалось найти альтернативную реальность, выбраться из исторической молотилки, не потеряв себя и сохранив свой дар.

Итак. Два друга, они же два соперника. Первую часть жизни идут рядом. Закончив казанскую художественную школу, поступают в Высшее художественное училище при Императорской академии художеств в Петербурге. Ученики великих педагогов (один – Репина, другой – Мясоедова и Кардовского). Оба женятся на дворянках, оба возвращаются в родной город Казань и преподают живопись, вокруг них складываются кружки «беньковцев» и «фешинцев». Оба с трудом выживают в годы Гражданской войны и голода. После установления советской власти Фешин остается в Казани и ему приходится выполнять политические заказы. В короткой автобиографии Фешина написано: «Я чувствовал, как день ото дня я терял мою творческую энергию, поскольку искусство использовалось лишь с целью пропаганды». Беньков в те годы уезжает в Омск, затем в Иркутск. После прихода к власти красных возвращается в Казань, где, как и Фешин, вынужден писать заказные картины на большевистские сюжеты.

А затем пути художников расходятся. Они оказываются на противоположных концах света – один в Америке, другой в Узбекистане. Каждый становится на новом месте уважаемым и востребованным. У обоих впереди долгие годы творчества, которое теперь неотъемлемо связано с новым, по-настоящему пришедшимся по душе жизненным ландшафтом, тем самым «местом под солнцем».

Фешин, поселившийся в штате Нью-Мехико, в жарком городе Таос, где его окружают индейцы, мексиканцы, погружается в изучение быта и традиций, много работает. Беньков, путешествуя по узбекским городам (Хива, Бухара, Самарканд) с их азиатским колоритом и особым укладом, пишет прях, женщин у хуазов (водоемов), стариков, детей. И здесь сложная траектория двух жизней будто снова смыкается. Оба художника словно заряжаются светом и цветом окружающей действительности. Кроме того, столь экзотические места для жизни крайне благоприятствовали творчеству

^
Николай Фешин. Портрет миссис Фешиной с дочерью. 1925. Холст, масло. Частное обрание, Москва

обоих. В Таосе Фешин оценен и любим меценатами, его картины мгновенно находят покупателей. Беньков в Самарканде преподает в художественном училище и окружен учениками и почитателями, местные жители называют его «наш барин».

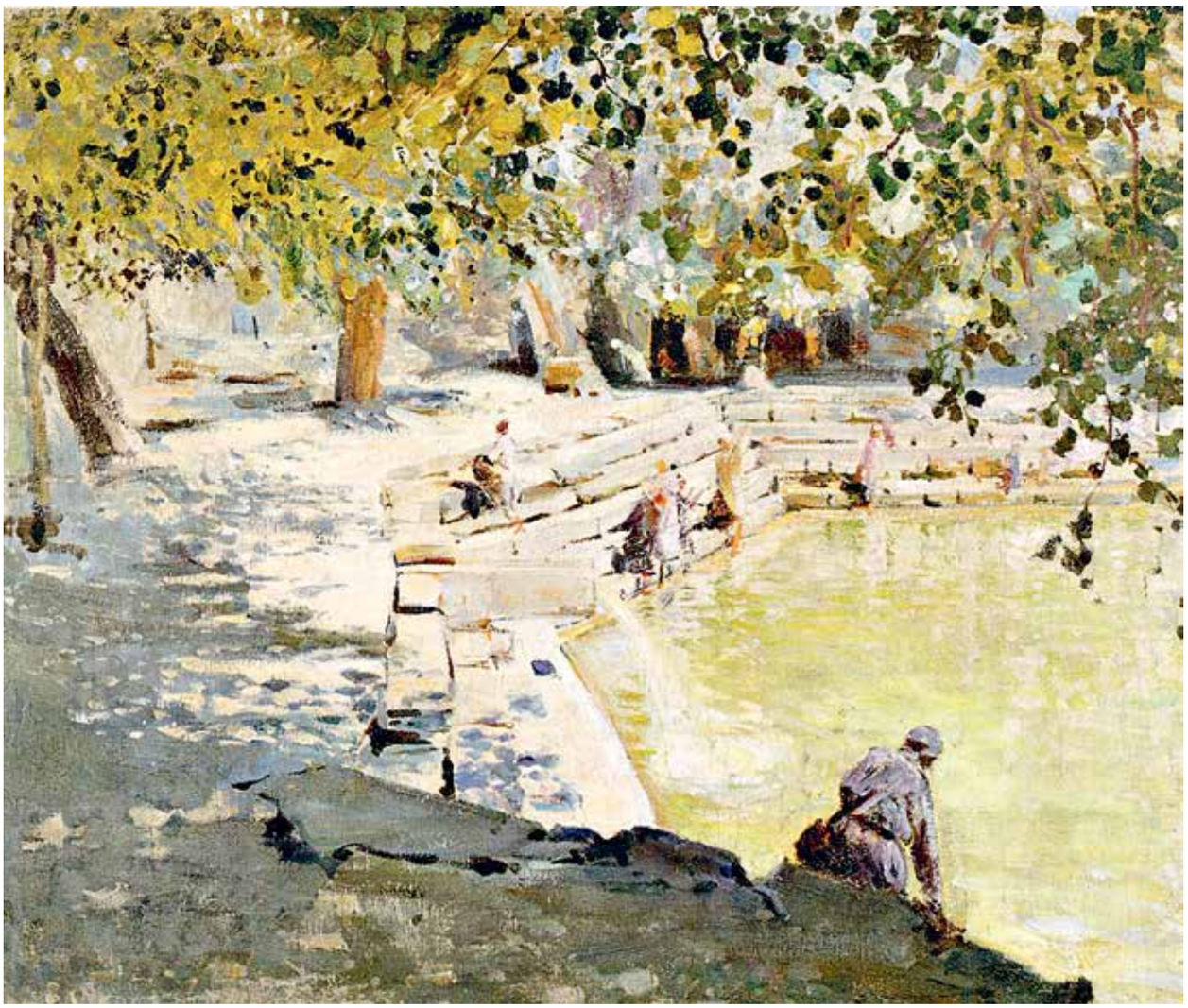
Интересно наблюдать, насколько быстро новая действительность меняет манеру письма Бенькова и цветовую гамму его картин. Склонный до того к реалистической манере, Павел Петрович теперь отдает предпочтение импрессионизму. Крупные мазки, атмосфера, кардинальная смена палитры и, главное, отход от постановочности, стремление передать случайно пойманное мгновение. Ну и, конечно, контрастность – столь характерная и неотъемлемая черта Востока. В картине «Девушка хивинка» убогая аскетичность антуража соседствует с ярким, детально прописанным одеянием девушки. Сидящая на полу бедного дома хивинка завораживает робкой женственностью и искренней сосредоточенностью на своей кропотливой работе. В картине «Базар в Бухаре» контрастность построена на противопоставлении мрачности здания рынка с его темными тяжелыми сводами и бурлящей жизни под ними – торговцы и покупатели в ярких халатах, прилавки с восточными пряностями и сверкающими украшениями.

Американский период Николая Фешина также открывает для художника новый творческий этап. В 1910-м он участвует в международной выставке в Институте Карнеги в Питтсбурге наряду с Моне, Сислеем и Писсарро. Говорят, за его работу с выставки («Портрет Надежды Сапожниковой») развернулась нешуточная борьба, победу в которой одержал видный меценат Джордж Херн. Уже непосредственно в американский период у Фешина, как и у Бенькова, особую роль играют портреты местных жителей в национальных костюмах. «Портрет девочки из племени Таос» Фешина невольно сравниваешь с хивинкой Бенькова. Несомненное портретное сходство девочек, а также довольно близкая цветовая гамма скорее подчеркивают своеобразие художественных манер художников. Фешин более экспрессивен и склонен к эксперименту, пространство и антураж в его картинах играют лишь вспомогательную роль для передачи настроения. Для Бенькова же важно отображение реального момента, повседневности. Хивинка и почти все другие портреты написаны им на открытом залитом солнцем воздухе.

Фешин при жизни был признан в Америке и даже имел местных поклонников-подражателей, Беньков стал не менее обожаем у себя в Самарканде. Все это точно отражает название выставки «Место под солнцем» – объемное, запоминающееся, слегка ироничное. В нем слились и метафоричность судеб, и свойственный живописи обоих художников обжигающий колорит, и самый живой интерес к тем местам, куда их занесла судьба. [ДИ]

>
Петр Беньков. Хауз с водоносами (Ляби-хауз). 1929. Государственный музей Востока

Николай Фешин. Зимний пейзаж. XX век. Картон, темпера. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан



Текст:
Вадим
Шувалов

МЕЧТА ОБ ИТАЛИИ. КОЛЛЕКЦИЯ МАРКИЗА КАМПАНЫ

Усилиями Лувра и Эрмитажа представлена коллекция Кампаны – бизнесмена-новатора, любителя древностей, ученого и мошенника.

Государственный Эрмитаж, до 20 октября

Жизнь и судьба итальянского маркиза Джанпьетро Кампаны ди Кавелли (1808–1880), банкира, археолога, коллекционера, волей или неволей участника Рисорджименто, требовали большой подробной выставки. Но для того чтобы она состоялась, должны были сойтись Лувр и Эрмитаж, в которых хранится основная часть бывшей коллекции Кампаны.

Парижская версия выставки была показана в ноябре 2018 – феврале 2019 года. Название проекта провокационное, отсылает к текстам из итальянских газет: «Римское правительство обкрадывает нацию!», «Акт вандализма совершается в Риме. Музей Кампаны теряет шедевры своих четырнадцати коллекций», «Исчерпавшее средства папское правительство только что продало России большую часть великолепной коллекции всего за 125 тысяч скуди», «Италия обрекла музей на рассеяние».

Речь идет о событиях 1861 года: королевство Италия было провозглашено 17 марта, а 12 июля того же года корабли «Сэм Сандерланд», «Флавия» и «Альберт» со 176 тоннами груза (565 ваз, 139 бронз и 77 мраморных статуй, в том числе 16-тонный сидящий Юпитер) уже пришвартовались в Кронштадте. Они привезли часть коллекции Кампаны, купленной стараниями историка Степана Гедеонова, специально посланного в Рим Александром II и вскоре ставшего первым директором Эрмитажа.

Но Папская область вошла в состав Италии только через десять лет: в 1871 году Рим стал столицей объединенного государства на Апеннинском полуострове, Сардинии и Сицилии. Не менее важно, что сам Кампана в 1851 году, за десять лет до продажи своей коллекции на аукционе за долги, предлагал ее России и через свою жену-англичанку Эмили Роулз Жаку Ротшильду.

Так что в патриотизм маркиза, собиравшего коллекцию для своей страны, верится с трудом. Впрочем, выставка «Мечты о Италии» для того и придумана, чтобы кроме показа красивых произведений искусства поставить вопросы, на которые нет однозначных ответов. Кампана придумал и в обход папского министерства финансов реализовал систему выдачи кредитов под залог произведений искусства. По свидетельствам современников, низко их оценивал. Да и схему, когда деньги давались папским ломбардом под залог, а после невозврата ссуды произведения оказывались в личной собственности Кампаны, не назовешь прозрачной.

Писатель Гаэтано Морони критиковал маркиза, который, будучи президентом Общества любителей изящных искусств, ввел плату за посещение выставок. Морони считал, что при свободном доступе художники продадут больше картин. Кампана парировал: выручка от билетов идет на содержание общества и премии художникам.

Биографию Кампаны начинают с описания карьеры бизнесмена, а потом уже археолога и коллекционера. Он окончил престижный Назаретский колледж в Риме, в 22 года вступил в права наследства на виллу, археологическую коллекцию деда и нумизматическую – отца. Но главное, что ему досталось – должность генерального директора ватиканской ссудной кассы Монте-ди-Пьета. За несколько лет Кампана радикально оздоровил этот бизнес и удостоился двух папских орденов.

Заодно он приобрел то, что сейчас у археологов называется «открытый лист». Раскопки на территории Рима, а потом и в других местах сделали маркизу имя в науке того времени.

Войдя во вкус, он создал антикварную сеть. Говорили, что дилеры извещали его о любом предмете, добытом из земли на Апеннинах. Постепенно про музей Кампаны (12 тысяч предметов), занимавший три особняка в Риме, заговорила вся просвещенная Европа. Восторженными отзывами вроде «ошеломительно» заполнена «Золотая книга» отзывов. И это тоже часть маркетинговой стратегии. Сейчас книга находится в частной итальянской коллекции. Посещение музея Кампаны стало обязательной частью туристической программы по Риму. Например, в мае 1851 года там гостил король Людвиг I Баварский, известный меценат.

Кроме управления финансами Кампана владел типографией и производством по уникальной технологии искусственного мрамора, который использовался в реставрации античных скульптур и зданий, в том числе Музеев Ватикана.

Затраты на бизнес и жизнь на широкую ногу привели Кампану к необходимости самому брать ссуды. И когда в 1857 году папская администрация заглянула в кассу Монте-ди-Пьета, оказалось, что она совершенно пуста. Кампана похитил 1 миллион скуди. Подобными суммами оперировал Александр Дюма в «Графе Монте-Кристо».

Маркиза сначала посадили на 20 лет, потом за прошлые заслуги заменили приговор высылкой из Рима. Музей же забрали и распродали его. Сидя в тюрьме, Кампана подготовил полный каталог своего собрания, разделенный на 12 «классов». Ныне это ценный источник информации о его сокровищах.

Кураторская команда из Лувра и Эрмитажа – Франсуаз Готье, Елена Дмитриева, Лоран Омессер, Анна Трофимова – отобрали для эрмитажной выставки более 400 произведений. Главное – это античная скульптура, живопись раннего Возрождения, фаянс XVI века. Юпитер остался на своем законном месте, но в Манеж Малого Эрмитажа перебрались «Афродита с Эротом», бюст Антиноя, статуи семи муз – покровительниц искусств.

Из Парижа приехали скульптура богини Венеры, бюст Гомера, фрагмент «Алтаря мира», золотая подвеска с маской Архелоя, античная фреска «Весна», глиняные бюст Ариадны и «Саркофаг супругов». За живопись отвечают критская икона «Святой Георгий», «Мадонна с младенцем» Паоло Венециано, «Рождество» и поклонение волхвов» Джовани ди Франко ди Пьеро, «Мадонна с младенцем» Таддео Гадди. За керамику – тарель «Похищение Елены» Франческо Ксанто Авелли, тазик для кувшина с барельефом девушки в профиль неизвестного мастера начала XVI века.

Отдельная история – бронзовая кисть руки колосса, он же император Константин. Сама кисть принадлежит Капитолийским музеям в Риме. Как показали специальные материаловедческие исследования, указательный палец из коллекции Кампаны, ныне находящийся в Лувре, – от этой самой кисти. Их в первый раз в истории музеев соединили ради выставки «Мечты об Италии». В этом проявляется суть проекта – объединение усилий двух важнейших музеев. [ДИ]

<< Царица ваз. Чернолаковая желобчатая гидрия с рельефным изображением. На плечиках – фриз стоящих и сидящих богов и богинь. Фрагмент. Государственный Эрмитаж

> Статуя Афродиты с Эротом. Мрамор. Римская работа по греческому оригиналу второй пол. III в. Государственный Эрмитаж

A.370. ГР.4163.

Текст:
Павел
Герасименко

КОНСТАНТИН СОМОВ (1869–1939). К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

От выставки в Русском музее ждали нового прочтения творчества мирискусника, «певца галантных празднеств». Но зря.

На афише выставки Константина Сомова, открытой в 1969 году Русским музеем к столетию со дня рождения художника и ставшей первой после многолетнего перерыва, была помещена картина «Зима. Каток» (1915), нынешний юбилей рекламируется работой «Арлекин и дама» (1921) – таково, кажется, единственное принципиальное отличие. За разделяющие две ретроспективы годы искусство Сомова и обстоятельства его биографии в общих чертах стали известны широкой аудитории, однако нынешняя экспозиция в залах Михайловского замка сделана, будто прошедших пятидесяти лет и не было. Не повлияли ни рекордные продажи работ на аукционах Sotheby's и Christie's, ни продолжающаяся публикация полного текста сомовских дневников, ни введенные в оборот произведения 1930-х. Русский музей и его ведущий научный сотрудник Владимир Круглов, куратор выставки, по-прежнему целомудренны во всех отношениях. Показ работ призван подтвердить сложившийся образ художника – «певца галантных празднеств».

Экспозиция занимает анфиладу залов первого этажа, здесь в хронологической последовательности, равномерно и плотно развешены подобранные под цвет стен дворца живопись и графика, представленная также в витринах, – всего 160 работ. Сомов показывается в различных амплуа – он и певец русской природы, и романтик, и историк, а еще театрал, опероман, журнальный график и портретист, – но этим организаторы выставки ограничиваются. Пространственные решения экспозиции старомодны и не добавляют ничего нового о ее герое. Совершенно не ясно, почему для демонстрации мелкой фарфоровой пластики, производившейся по эскизам художника на Императорском фарфоровом заводе, использован поставец с водруженными на него ампирными часами, остановленными на половине второго. Должно быть, такие предметы, как и два кресла карельской березы из мебельного гарнитура александровского времени, призваны «создавать атмосферу».

Между тем Сомов остается интереснейшей фигурой русского и европейского искусства. Рассмотреть личность художника и его искусство на пересечении множества контекстов, из которых только один будет собственно историческим, было бы достойной задачей современной музейной работы.

Становится важен социально-экономический аспект деятельности художника, которого и при жизни почти всегда сопровождал успех. На выставке есть две самые дорогие на сегодняшний день работы Сомова – принадлежащая петербургской K Gallery «Радуга» 1927 года была продана в июне 2007 года за 3,716 миллиона фунтов стерлингов аукционным домом Christie's, там же в ноябре 2006 года «Русская пастораль» 1922 года достигла цены в 2,4 миллиона фунтов.

28 ноября 2007 года Christie's провел специальные торги The Somov Collection, где были выставлены произведения и документы, полученные от наследников Бориса Снежковского – модель и последнее увлечение Сомова, этот красивый юноша занимался боксом и был моложе художника на сорок лет. Маленькая акварель из московского частного собрания «Обнаженный юноша с сигаретой», приобретенная на этом аукционе, – скорее этюд, чем полноценное произведение. Многие коллекционеры предпочитают остаться

**ГРМ,
Михайловский замок,
до 4 ноября**

неназванными, поэтому невозможно судить, была ли покупка вызвана мыслями о прославлении отечественного искусства или любовью к «скурильностям», которые так прославили Сомова среди заказчиков.

Ни слова не говорится на выставке об эротической активности художника, не скрывавшего свою гомосексуальность: собранные в последнем зале работы могут стать неожиданностью для зрителя, прельстившегося пейзажным и портретным жанрами, – поэтому выставку сопровождает неизбежная возрастная маркировка «18+». На том, что подвергалось и сейчас подвергается цензуре, будь то «донжуанский список» художника или его политические высказывания после 1917 года, делает акцент исследователь творчества Сомова Павел Голубев. Полный текст дневников, в котором по возможности восстановлены все фрагменты, вымаранные племянником художника перед передачей документов в архив, уже стал фактом культурной жизни, но совершенно не учитывается устроителями юбилейной выставки.

Искусство Сомова получает действительный масштаб, будучи поставленным в художественный контекст своего времени: становится понятно, что это очень отмеренный и совсем не безграничный талант. Если вспомнить гетевскую триаду, то Сомов – художник манеры, но никак не стиля. К началу века он выработал набор изобразительных решений, которые на протяжении сорока следующих лет воплощал в мало меняющихся формах. Камерные форматы большинства работ рифмуются с его художественной стратегией – Сомову были суждены не титанические «муки творчества», а всего лишь творческие удачи или неудачи (чаще первые). Совершив композиционную или сюжетную находку, он воспроизводил ее раз за разом: так, все «Спящие женщины» склонили голову на левую сторону. В залах выставки легко подтвердить известное замечание о ненатуральности и даже уродстве его женских образов, чья хищная и механистическая природа служит просто иной «маской смерти».

Написанный в 1911 году и хранящийся в Третьяковской галерее «Портрет Евфимии Носовой» за счет большого формата и репрезентативности образа дает представление о том, какие задачи ставил перед собой Сомов в живописи и как их решал. Формально это парадный портрет: 28-летняя дочь промышленника Рябушинского и жена купца Носова позирует в домашней оранжерее или зимнем саду, сидя в кресле красного дерева. Очевидны художественные ориентиры Сомова, безуспешно желающего в этой работе «быть Валентином Серовым»: заметна робость, с которой привычный к акварельным кисточкам маленьких номеров художник справляется с широкой живописью в одежде героини, демонстрирующей сложное и красивое платье – работу Надежды Ламановой.

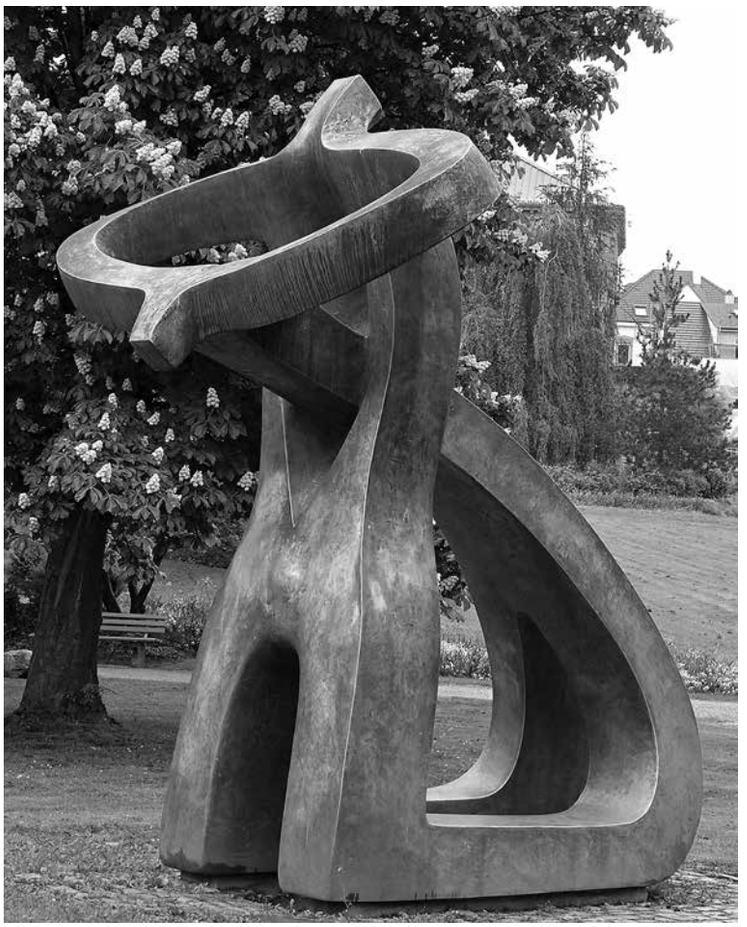
Искусство Сомова полярно противоположно всему тому, что определило визуальный облик XX столетия. В его дневнике напрасно искать упоминания авангардного искусства, и это не удивительно: авторы «Мира искусства» уже в 1910-е были признанной художественной величиной, а выступавшая против «галдящих Бенуа» молодежь тогда чаще попадала в скандальную газетную хронику. Понятия Сомов и современность – трудно совместимые. Всегда и во всем он был художником узкого круга, даже «кружка», и собственное благополучие ставил выше любых общественных интересов. Революция плоха именно тем, что нарушила удобство жизни: в дневниках на рубеже 1920-го часто появляется перечисление еды. Было бы неверно считать Сомова обыкновенным мещанином, он родом из XIX века, времени размеренной и упорядоченной жизни. Хочется назвать его художником «русского бидермайера».

В 1926 году Михаил Кузмин пишет цикл «Печка в бане» – Сомов к тому времени выхлопотал себе разрешение сопровождать русскую художественную выставку в Америке и навсегда уехал из России. Кузминские миниатюры в прозе полны трезвой и горькой иронии по отношению к «прошлым временам» и читаются почти как экфразис сомовских картин, например: «Сидит барышня. Платье белое, шарф желтый, волосы черные. Ноги короткие, пояс под титьками. На табурете сидит и играет на арфе. Никто ее не слушает. На стене Бонапарт и колчан с голубем. По всем видимостям, очень скучно, но благородно, ничего не поделаешь. Тут бы собачку махонькую пустить», – выставка вызывает именно такое ощущение. [ДИ]

<<
Константин Сомов. Пикник. Из издания «Книга маркизы. Произведения эпохи рококо». 1908. Бумага, цинкография. ГРМ

^
Зима. Каток. 1915. Холст, масло. ГРМ

>
Влюбленные. 1906. ИФЗ. Фарфор, надглазурная роспись. ГРМ



НЕРАЗРЕШЕННОЕ ИСКУССТВО

Музею Вадима Сидура в сентябре 30 лет. Повод вспомнить о гении-скульпторе и хорошем друге.

Текст: Георгий Геннис

Вадима Сидура не стало тридцать три года назад. Двух дней он не дожил до своего 62-летия. Факты его биографии общеизвестны: родился в Днепропетровске, попал на фронт совсем молодым человеком, был командиром пулеметного взвода; на передовой, в самом пекле нечеловеческой мясорубки, его тяжело ранила пуля немецкого снайпера, и он чудом остался жив. Не понимал, когда показывали в кино солдатскую дружбу: «Какие фронтовые друзья? После одного дня боя никого рядом не оставалось, на смену им приходили другие, которые тоже гибли». Свои боевые (более чем заслуженные) награды никогда не надевал, разве что в подпольном 16-миллиметровом фильме, когда он в кадре примеряет их перед зеркалом, прикладывая к своей замызганной рабочей куртке.

Диссидентом не был, последовательным антисоветчиком тоже. Правда, режим, который все более внутренне «опустошался», окончательно утрачивая некогда поддерживавшую его устои «коммунистическую веру», нередко вызывал у Сидура презрительное отвращение.

На фронте вступил в партию, исключили из нее уже в 80-е годы. Считал, что пока дают работать у себя в подвале, хотя о выставках тогда и помыслить было нельзя, значит, все не так плохо и жить можно. Но «руки брадобрея», бывало, тянулись к его горлу. В середине 70-х после высылки Солженицына тучи стали сгущаться (в газете «Советская Россия» был опубликован фельетон, где фамилия скульптора упомянута в числе других неблагонадежных; помню фразу оттуда: «а на Западе Сидура носят на руках»). Он никогда не хотел

эмигрировать, а тут задумался: как быть, если начнут «выпирать» из страны. И что делать со скульптурами? Был готов к худшему. И когда говорил о возможных репрессиях со стороны властей, лицо его обретало суровость, глаза холодели и в них вспыхивали искорки гнева: «Пусть придут, пусть убьют!» Среди причин, по которым он бросил в свое время курить, называл и такую: «Если, не дай бог, окажешься в тюрьме, то будешь чувствовать себя увереннее, вдруг курева там не достанешь – меньше вероятность, что на тебя таким образом смогут оказать давление…» Часто он говорил, что для художника важен его личный опыт плюс фантазия. Опыт Сидура – это не только война, определившая, конечно, очень многое в нем, человеке и художнике. Но не всякий, переживший страшные испытания, может потом о них рассказать. Да и сам Сидур считал, что лучше бы без таких потрясений, ведь если бы он тогда погиб, не было ни скульптур, ни графики, ничего. Талант – вот «опыт» едва ли не такой же важности. Мне кажется, что Сидур научился выходить за тесные пределы, поставленные каждому из нас нашей физической природой.

И фантазией он обладал богатейшей и, если можно так сказать, естественной; она была лучом, который вырывался из области его тайных и явных страхов, наваждений, подспудных комплексов и, главное – тревоги и отчаяния перед лицом катастрофы, к которой может привести «недоумие» по большому счету иррационального человечества.

Но фантазия была не без берегов. Он – модернист, который сразу чувствовал фальшь и банальность и, бывало, раздражался

<
Вадим Сидур. Памятник погибшим от любви. 1965. Бронза. Установлен в Оффенбурге, 1984. Фото: Карл Аймермахер

^
Структура № 2. Бетон. Установлен около ГЕОХИ РАН, Москва, 1980. Фото: Эдуард Гладков

по поводу какого-нибудь произведения, сплошь вторичного, красивенького, но пустого, – требовал от искусства смысла. Помню, он мог спросить, прочтя мой текст и наткнувшись в нем на что-то не совсем вразумительное: «А что ты этим хотел сказать? Это непонятно. Надо бы еще покрутить…» «Покрутить» означало «найти более точные слова, поработать над формой». А в другой раз я слышал от него: «Тут бы надо интереснее, парадоксальнее».

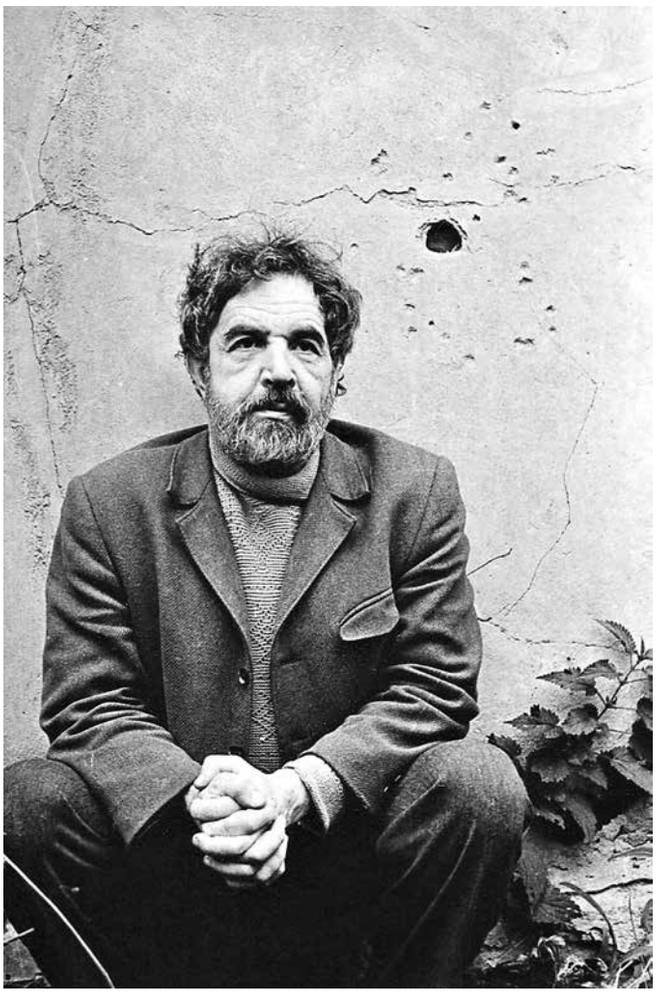
Его отточенная, доведенная до совершенства форма всегда была содержательна. А любая небрежность в форме, ее приблизительность означала смысловую ущербность. Лаконичная простота его скульптур возникает из тончайших нюансов – чуть большего или меньшего наклона, изгиба, утолщения, сужения. Он физически страдал, когда видел небрежно выполненные отливки своих работ по гипсовым моделям – получившиеся «чушки» приходилось потом доводить до ума вручную, дорабатывать напильниками. И в то же время Сидур не терпел в искусстве «литературности», когда «идея» грубо выпирала из произведения, превращая его в подобие плаката. В этом отношении он не любил ангажированности, независимо от того, с каким она была знаком.

Сидур делал неразрешенное (в мандельштамовском понимании) искусство. Это была сознательная установка, однако «неразрешенность» определялась вовсе не запретностью избираемых художником тем. Темы были вечными: любовь, рождение, смерть, одиночество. Но именно вечность изгонялась из официального искусства – ему она угрожала сводом незыблемых человеческих ценностей, противостоящих временному порядку вещей, ложной иерархии признанных в этой жизни и в этом искусстве отношений и связей. Эстетика Сидура становилась все более вызывающей и неприемлемой по мере того, как отдалялись друг от друга художник и эпоха.

Однако дело было не только в свободе самовыражения. Искусство Сидура было аполитичным в противовес политизированному искусству официальному, разрешенному. При жизни художника я, как ни странно, едва ли воспринимал его скульптуры как «общественно значимые», «идейно нагруженные», если исходить из тривиальных представлений об искусстве. Я не видел тянущейся за ними цепочки очевидных идеологических интерпретаций. Отчасти, может быть, потому, что они никогда не покидали стен подвальной мастерской (за исключением тех работ, которые оказывались за границей и начинали жить там своей неведомой жизнью). Эти произведения представлялись мне воплощением чистого искусства, в них чудилось мне нечто домашнее, несмотря на их явную мощь и монументальность. Да, конечно, антивоенное содержание многих его работ, выраженный в них протест против насилия в любых его формах были очевидны. И тем не менее их мог создать только человек частный, играющий хотя и в опасные игры, но на радость себе и своим близким, заведомо отказавшийся принимать чужие, высочайше одобренные, не свойственные ему правила.

Это были преступные игры. В том значении, в каком подлинное искусство всегда преступает черту, осваивая новые территории и решительно вторгаясь в область запретного, непристойного, изгнанного на периферию человеческого бытия или в подсознание. Меня удивило (уже после смерти Сидура, когда состоялись первые его выставки), какое звучание обретали его скульптуры и графика под взглядами тысяч зрителей и в первых печатных откликах на его творчество. Безусловно, все, что говорилось, было справедливо. Однако «новая» (для меня тогдашнего) интерпретация была в каком-то смысле столь же идеологической, сколь идеологическими были порицание, хула и гонения в предшествующую эпоху. Многие зрители будто остановились в преддверии подвала и так и не спустились глубже на несколько ступенек, которые отделяли городскую поверхность от обитой железом двери в его мастерскую. И не увидели мир, населенный странными, страшными и сексуальными (триада Сидура) существами, которые почти нагло и с вызовом (вспомним его «Гроб-арт» и «Железных пророков») пытались привлечь наше внимание к извечно хрупкому человеческому началу, к угрозе его разрушения…

Он жил в постоянном, можно сказать – адском напряжении. Оно не отпускало художника даже в те минуты, когда он не был занят непосредственно воплощением своих замыслов: не лепил из глины, не делал набросков пером, не рисовал акварели, а прохаживался по квартире или лежал на диване в мастерской, закинув ноги на подложенные под них подушки от спинки дивана. Помню, Сидур иронизировал по поводу фильма, где изображался «тяжкий труд» скульптора – ваятель



< Вадим Сидур. Фото: Эдуард Гладков

в поте лица и с некоторым остервенением орудовал молотком и зубилом, отсекая лишние куски гранита. Творчеством, на самом деле, было не это, а потаенный процесс, который совершался внутри художника, не прекращаясь ни на мгновение, и оборвался лишь в предпоследний день его жизни. И нельзя было определить, жизнь ли является поводом для искусства или искусство – основной побудительный мотив «продолжения жизни», заставляющий прислушиваться к своему здоровью, соблюдать режим, экономно расходовать силы и распределять нагрузки.

Казалось, что Сидур живет неторопливо: встает поздно, долго «раскачивается», ходит медленно, осторожными шагами, может часами слушать радио, пытаясь выловить из эфира, наполненного треском и воем глушилок, полезную информацию; придя в мастерскую (обычно во второй половине дня), ставит электрический чайник, предварительно спустив воду из крана (чтобы согнать все накопившиеся в трубах за сутки вредные примеси), потом ошпаривает кипятком свою вместительную кружку (уничтожая микробы), пьет чай или идет на часок прогуляться по набережной либо вдоль Комсомольского проспекта, мимо церкви Николы в Хамовниках. Многое из этого порой сумеречного и неприглядного существования художника вошло в подпольный 16-миллиметровый фильм, снятый в соавторстве с актером и режиссером Олегом Киселевым, «Памятник современному состоянию» (середина 70-х). Вспоминаю, как во время одной из прогулок Сидур, неизменно присматриваясь к тому, что происходит вокруг, оглядывая суетливых москвичей, спешащих с авоськами и сумками, сказал с улыбкой, как бы подтрунивая над своими словами: «Иногда я завидую другим людям. Как хорошо быть, скажем, дворником: рано вставать и рано ложиться… Сделал свою работу и о ней забыл».

Человек он был не мягкий, властный, способный на сильные выражения чувств – бывали у него и вспышки гнева, – нередко пристрастный, но в то же время чуткий к людям, к друзьям, которые охотно обсуждали с ним свои личные проблемы. И его участие в том, что беспокоило друзей, ждавших от него совета, не было обычной формой вежливости. Он в эти проблемы заинтересованно вникал. Вероятно, и по этой причине подвал Сидура был таким уютным и притягательным для самых разных людей.

Давнее сообщество близких друзей Вадима Сидура до сих пор не рассыпалось, несмотря на разделяющие его участников расстояние и жизненные обстоятельства и, главное, вопреки отсутствию общего «подвального» дела. Того подвала, что объединял нас всех, давно нет, как давно остались в прошлом фото- и киносъемки в мастерской, участие в подготовке каталогов, которые выходили при жизни Сидура где-то там, на Западе, совместные посещения окрестных свалок в поисках железной плоти для тех скульптур, которые он создавал из отходов цивилизации. В наших нынешних письмах друг к другу, в разговорах при встречах «время Подвала» вспоминается как исключительно насыщенное – интеллектуально и эмоционально – и, пожалуй, как счастливая пора жизни. [ДИ]

КНИЖНАЯ ПОЛКА ПАВЛА ГЕРАСИМЕНКО

Екатерина Бобринская.
ДУША ТОЛПЫ. ИСКУССТВО И СОЦИАЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ.
М.: Кучково поле, 2018.

Если бы, подобно любой диссертации, книга открывалась разделом «Актуальность исследования», в нем можно было бы сослаться на все последние новости с московских или парижских улиц. Но как сказано автором в заключение книги, «финал исследования намеренно оставлен открытым». Политическая ангажированность издания кажущаяся: уже объем использованной информации свидетельствует о большом научном потенциале создававшегося несколько лет текста. Перед нами – не единственное существующее исследование феномена толпы и его отражения в искусстве, но очевидно первое, дающее широкий угол зрения на проблему за счет неизвестного прочим авторам российского материала в том числе. Именно широта обзора позволяет связывать на страницах книги такие далекие друг от друга явления, как, например, строительство революционных баррикад и пластику искусства модернизма. Уверенное соединение разнородных сведений определяет жанр, в котором написана книга Бобринской – это известная по Мишелю Фуко «культурная антропология».

Хронологически предмет исследования вторая половина XIX и пара первых десятилетий XX века, с экскурсами в более раннее, вплоть до 1600-х, время. Толпа неотделима от современности (вернее сказать, «модерности»), возникает вместе с ней и мощно разворачивается чередой диаметрально противоположных образов из природы и культуры, начиная от зверя и заканчивая армейским строем, – им всем нашлось место в книге. На первых же страницах цитируется «Психология народов и масс» Густава Лебона, вышедшая в 1895 году, и в каждой главе можно найти на него хотя бы по одной ссылке. Впрочем, в почти 300-страничном томе неоднократно используется литература от классики до эзотерических пособий, так что собственно искусствоведческие труды оказываются в меньшинстве. Изобразительный материал тоже далеко не на первых ролях: произведения искусства назначены быть примером рассматриваемых аспектов темы и часто перечисляются через

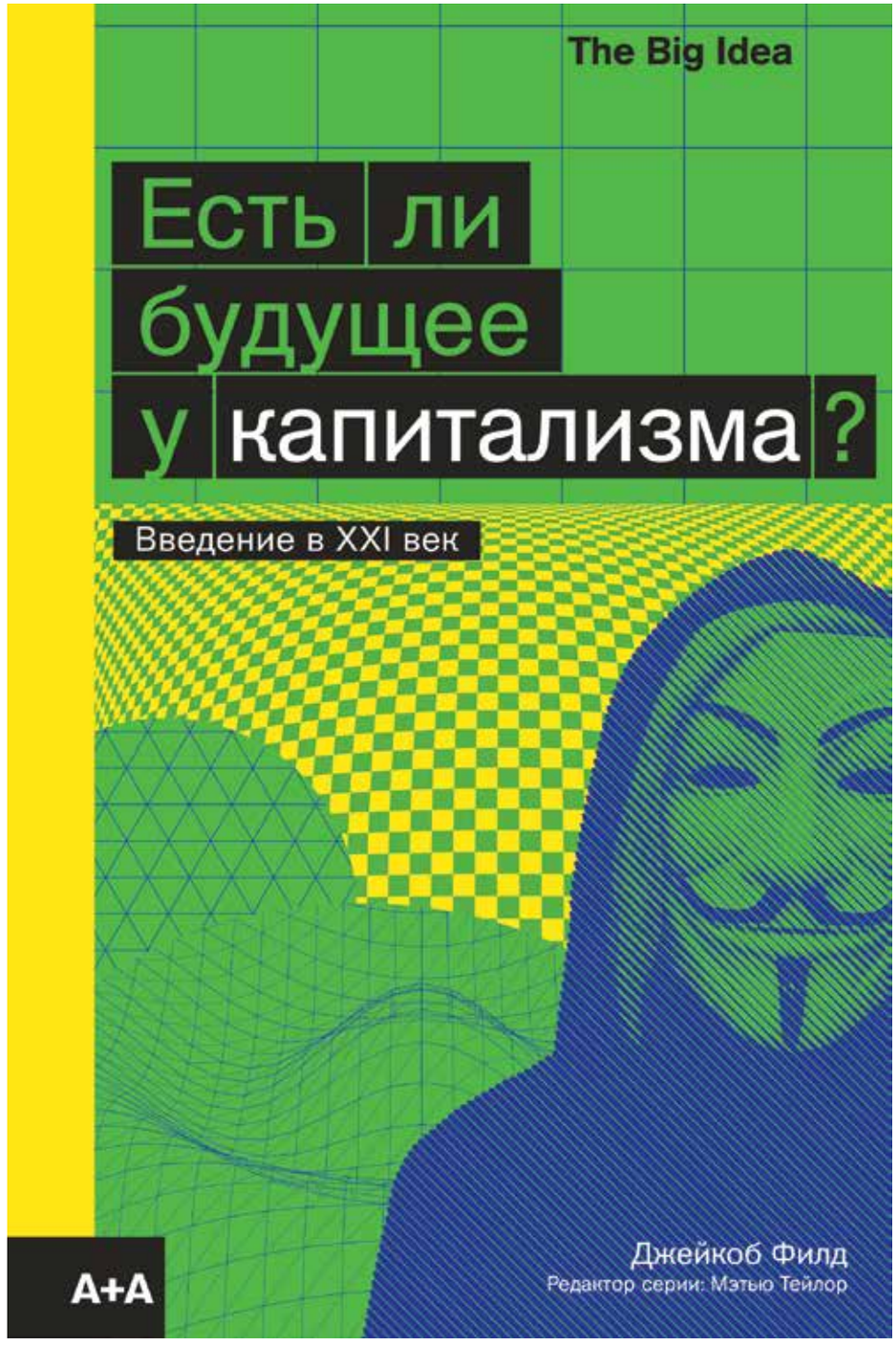
запятую, «толпой». Показательные для развития темы художники и их произведения возникают на страницах не по одному разу в разных ракурсах. На фронтисписах к каждой главе помещены фрагменты произведений хорошо знакомых Гриши Брускина, Константина Батынкова, Светы Шуваевой, AES+F и Анатолия Осмоловского. Такое решение лишний раз подчеркивает живую связь описываемого материала и наших дней. В свете интересующей Бобринскую социальной мифологии удалось по-новому взглянуть на достаточно хорошо изученный эпизод из ранней истории авангарда – постановку «Победы над солнцем» и сценографию Казимира Малевича: «Эффект, который производили на сцене фигуры Малевича, строился прежде всего на движении, мелькании различных геометрических форм, на изменениях их конфигураций при жестах и перемещениях актеров, а также с помощью света. Калейдоскопический эффект устойчиво связан со зрительными впечатлениями, которые оставляет толпа, точнее – движение в толпе», – глава «Theatrum Naturae и Theatrum Machinarum» читается особенно захватывающе. «Странная и парадоксальная рациональность, зависающая между магией и наукой, была присуща многим машинным образам авангардного искусства», – пишет Бобринская.

Итальянские футуристы и возникшие вослед им русские «будущники» по-разному понимали образ будущего и имели принципиально разные художественные стратегии, – хорошо известную мысль о ярко выраженном почвенничестве новых художественных движений в России начала XX века Бобринская последовательно дополняет новыми сведениями с двух сторон, и прямое сопоставление слов в манифестах Маринетти и Ильи Зданевича, картин Карло Карры и Ивана Пуни или же Джакомо Баллы и Михаила Ларионова, переходящее из главы в главу, очень скоро начинает говорить само за себя. В конечном счете, описанной разницей европейской и русской толпы можно объяснить происхождение большевистской революции в России. Если рассматривать толпу так подробно, как это сделала Екатерина Бобринская, то бесформенность сменяется особым порядком, который в последней главе приобретает хорошо знакомые орнаментальные черты – так Зигфрид Кракауэр писал о Лени Рифеншталь.

Эту книгу легко вообразить себе как готовую выставку с названием разделов по главам, подобно уже сделанным в жанре культурной антропологии экспозициям – от многочисленных выставок про телесность (начиная с «Зрелищных тел» в лондонской галерее Hayward в 2001 году) до «Изобретения дикаря» в Музее Бранли в 2012 году или «Черных моделей» в Музее Орсэ в 2019-м. Множество кураторов берет за основу научный метод постструктурализма – при этом толпа, насколько известно, еще не подвергалась подобному художественному исследованию. Возможно, тогда в выставочном зале случится описанное Хармсом: «Толпа, удовлетворив свои страсти, расходится». [ДИ]

ЧТЕНИЕ

В издательском проекте «A+A» – совместном импринте издательства Ad Marginem и дизайн-студии ABCdesign – выходит новая серия «The Big Idea. Введение в XXI век». Купить первые четыре книги линейки можно будет уже в сентябре в рамках Московской международной книжной выставки-ярмарки на ВДНХ. Для нетерпеливых публикуем отрывок из исследования Джейкоба Филда «Есть ли будущее у капитализма?».



A

Еще полвека назад банковское дело считалось консервативным. Теперь оно превратилось в одну из самых прибыльных и динамично развивающихся отраслей в мире и привлекает множество талантливых и честолюбивых людей.

Банки принимают на работу квантов с дипломами по физике, математике и инженерному делу. А значит, немалая часть накопленного человеческого капитала способствует не разработке инноваций, которые повысят производительность труда, а увеличению доходов акционеров. У талантливых квантов практически нет шансов создать внешние эффекты, которые будут полезны обществу. Помочь исправить эту ситуацию может ограничение зарплат и бонусов, выплачиваемых банкирам, но маловероятно, что такие реформы будут проведены. Например, в 2016 году Великобритания, Франция, Ирландия и другие страны отказались исполнять нормы ЕС, ограничивающие бонусы банкиров размером их зарплаты.

A В начале XX века работа в банке казалась монотонной, но затем финансовый сектор стал считаться гламурным и престижным.

B Трейдеры и служащие CME Group отмечают завершение последней торговой сессии года в Чикаго, штат Иллинойс, 31 декабря 2010 года. Для американских фондовых индексов 2010 год сложился удачно: S&P, Dow Jones и Nasdaq выросли более чем на 10 %.

B

Для предотвращения новых кризисов были введены некоторые нормы, пусть и недостаточные. В будущем государствам придется внимательно следить за их исполнением и адаптировать их к меняющимся условиям.

Не должны оставаться в стороне и потребители, которые должны научиться разбираться в условиях предоставления финансовых услуг. Как бы ни было утомительно читать мелкий шрифт, нужно точно знать, в чем заключается подписываемый договор и с какими рисками он сопряжен.

Квант (англ.) — обозначение количественного аналитика, который использует математические и статистические методы для анализа финансовых рынков.

Накопление человеческого капитала. Человеческий капитал — знания, навыки и опыт, которые могут использоваться для производства товаров и услуг. Главный фактор в его накоплении — образование и профессиональная подготовка. Однако он применим и в других областях — например, здравоохранение способствует сохранению человеческого капитала. Американский экономист и лауреат Нобелевской премии Гэри Беккер (1930–2014) считал эффективное накопление человеческого капитала важнейшей составляющей экономического роста.

A

B

Потребителям стоит остерегаться обещаний, которые «слишком хороши, чтобы быть правдой», и помнить о гипотезе эффективного рынка американского экономиста Юджина Фамы, согласно которой инвесторы не могут постоянно получать прибыль выше среднего рыночного курса.

В долгосрочном плане «обогнать рынок» невозможно.

За последние тридцать лет неравенство в развитом мире выросло. Даже приверженцы свободного рыночного капитализма должны признать, что это опасный симптом, который может иметь долгосрочные экономические последствия.

Формирование богатого сверхкласса препятствует вертикальной социальной мобильности. В странах с высоким уровнем неравенства, таких как Великобритания или США, межпоколенческая мобильность по доходам (то есть изменение доходов по поколениям) невелика. В такой закрытой системе талантливые индивиды, не происходящие из богатых семейств, не могут в полной мере реализовать свой потенциал.

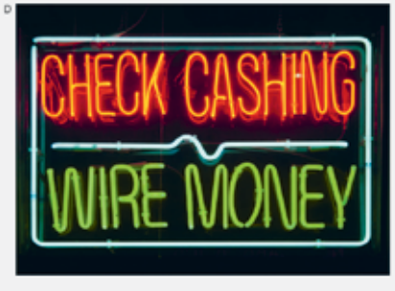
Неравномерное распределение богатства отрицательно влияет на спрос. Общий уровень потребления определяется удовлетворением нужд массового рынка, а не элит — товары и услуги CLEWI не могут служить опорой экономике. Более того, неравенство сужает налогооблагаемую базу, создавая низший класс, чьи представители зарабатывают слишком мало, чтобы платить подоходный налог. Это ограничивает возможности государства по финансированию таких важных сфер, как инфраструктура и социальное обеспечение.

Неравенство также ведет к разочарованию в политических системах. Кризис демократии плох сам по себе, но плохи и его экономические последствия. Развитие капитализма и его положительные результаты часто идут рука об руку с представительной демократией.

Юджин Фама (род. 1939) — экономист, лауреат Нобелевской премии. Занимаясь исследованием котировок акций, он пришел к выводу, что их невозможно предсказать на краткосрочную перспективу, поскольку новая информация воздействует на них мгновенно.

CLEWI (Cost of Living Extremely Well Index) — Индекс стоимости невероятно хорошей жизни. Вот уже 40 лет журнал *Forbes* рассчитывает его на основе 40 пунктов, включающих яхты, билеты в оперу, породистых лошадей, шубы, шампанское и пластическую хирургию.

C



D

A/D Неоновая реклама услуг по предоставлению краткосрочных кредитов. Суммы таких «займов до получки» обычно невелики; предполагается, что клиент выплатит их после получения ближайшей зарплаты. Во многих странах эта сфера регулируется очень слабо, вследствие чего годовые процентные ставки по таким кредитам могут превышать 1000 %. Если кредиты не выплачиваются в срок, заемщик может быстро оказаться в долговой яме.

A

A До того как Дональд Трамп стал президентом, Джаред Кушнер занимался газетным делом и недвижимостью. Бизнес достался ему от отца, когда тот был признан виновным в уклонении от уплаты налогов. Иванка Трамп была модельером и медийной персоной. Хотя у них нет политического опыта, оба обладают большим влиянием на администрацию Трампа.

B Уборщик в аэропорту должен работать непрерывно более 8000 лет, чтобы заработать столько, сколько есть у Кушнера и Трамп.

В наиболее развитых странах граждане, свергнув наследственные элиты, создали общество, в котором политическая власть и богатство распределялись равномернее. Со временем частью демократии стали женщины и меньшинства. Ответственность государства перед широкими слоями населения ведет к созданию инклюзивных институтов, благодаря которым большее число людей могут улучшить свое экономическое положение.

Но существует опасность того, что люди с низкими доходами, охваченные апатией, перестанут пользоваться своими гражданскими правами. В этом случае элиты получат неограниченное господство над государством, которое будет действовать исключительно в их интересах, не пытаясь увеличить благосостояние всего общества. В случае глубокого кризиса нет оснований полагать, что самые богатые будут способствовать восстановлению экономики.

Некоторые богачи представляют себе будущее мира таким мрачным, что уже готовят планы собственного спасения на случай социальных потрясений, вкладывая средства в строительство бункеров и в приобретение золотых слитков. Мультимиллиардер Питер Тиль (род. 1967), соосновать PayPal, потратил миллионы долларов на подготовку убежища на черный день в Новой Зеландии.

Перераспределение богатства могло бы положить конец росту неравенства.

В последние годы во многих странах доля налоговой нагрузки, приходящейся на финансовую элиту, сократилась. Отчасти это обусловлено существованием теневой системы, не входящей в состав традиционной банковской сферы. После 2008 года ее объем рос не переставая и сегодня превышает 80 триллионов долларов (в Ирландии к 2016 году объем теневой банковской системы достиг 2,3 триллиона евро, превысив в 10 раз ВВП страны).

B

А

Обычные инвестиционные инструменты включают в себя фонды прямых инвестиций и хедж-фонды, которые открыты для состоятельных инвесторов, но не для широкой публики. Огромная теневая банковская сфера практически не регулируется, что открывает простор для рискованных действий. Новый кризис обернется колоссальными денежными потерями.

Теневая система непрозрачна и зачастую расположена в офшорах, поэтому ее трудно облагать налогами. В результате спекулятивные инвестиции облагаются по более низкой ставке, чем надежные капиталовложения.

Фонды прямых инвестиций занимаются в основном приобретением акций. Инвесторы (состоятельные индивиды, пенсионные и некоммерческие фонды) создают партнерство. Менеджер фонда вкладывает средства от их имени, как правило, сроком на десять лет.

Хедж-фонды преследуют цель получить максимальную прибыль для своих инвесторов, используя для этого широкий арсенал средств. Зачастую они привлекают большой объем заемных средств и инвестируют в самые разные высоколиквидные активы.

Эффективное и честное налогообложение важно по многим причинам. Например, оно гарантирует перераспределение доходов и дает государству возможность решать проблемы, порожденные рынком (например, загрязнение). Пропорциональный налог, при котором каждый платит по единой ставке вне зависимости от дохода, неэффективен. Хотя такой налог проще взимать, он ведет к уменьшению прибыли и возлагает более высокую нагрузку на людей с низкими доходами.

Радикальное решение — 100-процентный налог на наследство, который принудительно распределяет доход между поколениями.

Однако ввести его невозможно вследствие сильнейшего сопротивления со стороны его противников, не говоря о юридических и финансовых механизмах, позволяющих снизить ставку налога на недвижимость.

А В центре этой картины — Агленд-Хаус, где зарегистрировано более 19 тысяч компаний. Он настолько прочно ассоциируется с уклонением от налогов, что Обама говорил: «Это либо самое большое здание в мире, либо самый крупный налоговый обман в истории».

В 500 корпораций из списка Fortune за 2016 год держали в офшорах более $2,6 триллиона, укрывая эти средства от налогов.

В

Офшорные банки, как правило, находятся не в странах проживания вкладчиков, а в налоговых гаванях, то есть легкодоступных юрисдикциях с низкими налогами, где обеспечивается конфиденциальность вкладов. Наиболее популярные офшоры — Британские Виргинские острова, Джерси, Каймановы острова, Люксембург и Швейцария.

A В этом хранилище в Базеле — 8 миллионов пятисантимовых монет, по одной на каждого гражданина Швейцарии. В 2013 году группа «Поколение базового дохода» продала их с аукциона для получения средств на популяризацию идеи базового дохода.
B В 2013 году на Бундесплац в Берне выкидывали монеты, чтобы добиться от общественности поддержки инициативы по выплате каждому швейцарцу безусловного дохода в размере 2500 франков в месяц. На референдуме 2016 года «за» высказалось 23 % голосовавших

Можно было бы обложить налогами финансовые институты. В 2011 году британское правительство ввело сбор с активов банков, ведущих деятельность в стране, чтобы отбить у них охоту к выдаче рискованных кредитов. В 2015 году он составлял 0,21 % и принес казне около 3 миллиардов фунтов. Впрочем, под давлением банков ставка будет снижена до 0,1 % с 2017 по 2022 год.

Более радикальное решение — налог Тобина на краткосрочные финансовые сделки, прежде всего на спекулятивные. Даже при низкой ставке (его сторонники предлагают от 0,1 до 1 %) он принесет государствам миллиарды и отобьет тягу к рискованным действиям. Учитывая глобальный масштаб банковского дела, такой налог следовало бы ввести по всему миру. Его противники считают, что он ударит по финансовым сделкам и инвестициям.

Уменьшить бедность и перераспределить богатство можно было бы за счет безусловного базового дохода, то есть выплаты всем гражданам страны гарантированного дохода без каких-либо условий. Он устранил бы значительную часть аппарата социального обеспечения, потому что отпала бы необходимость в проверке нуждаемости населения. Получая такое пособие, трудящиеся смогли бы уйти с опостылевшей им работы и заняться более производительным трудом. По мнению критиков, осуществление этой идеи

приведет к инфляции и окажет непредсказуемое воздействие на рынок труда, устранив стимул к труду. При альтернативном подходе государство выступает в роли «работодателя последней инстанции», обеспечивая полную занятость (то есть ситуацию, в которой каждый взрослый, желающий или способный работать, имеет работу). При такой системе оно предлагает работу в рамках каких-то проектов в государственном секторе, которая будет приносить гарантированный приемлемый доход тем, кто долго сидит без работы.

Перераспределение богатства в развитых странах имеет огромное значение, но специалисты по экономике развития считают, что главная проблема заключается в неравномерности экономического развития в мировом масштабе. Помимо присущей ей аморальности, она ставит вопрос: почему некоторые части мира богатеют, а другие пребывают в застое?

B **Налог Тобина**. Джеймс Тобин (1918–2002) — американский экономист-кейнсианец, лауреат Нобелевской премии 1981 года. Одна из самых известных его идей — налог на сделки по обмену валют, который, по его мнению, уменьшил бы краткосрочную спекуляцию. Сегодня термин «налог Тобина» применяется к любым краткосрочным сделкам.

Специалисты по экономике развития занимаются вопросами обеспечения роста и процветания бедных стран. В фокусе их внимания — «развивающиеся экономики», то есть государства с наиболее низким объемом производства и уровнем жизни по сравнению с другими странами. Большинство таких стран расположены в Африке.

SUMMARY

PROCESS

10 Previews. Exhibitions
14 Previews. Theater
16 Who Will Achieve Immortality? Valery Ledenyov in conversation with Xiaoyu Weng
22 Stylish, Smart, Beautiful and Kind. Nina Bereznitskaya in conversation with Polina Askeri
25 Daniel Zakh. Arina Romancevich
26 Moodboard. Lika Tsereteli

THEME: REVALUATION

30 Aspen Trend. Dmitry Khankin
34 C.R.E.A.M. Natalya Serkova
38 Not Just Money. Ekaterina Kochetkova in conversation with Alistair Hicks
44 Managers of Circumstances. Natalya Timofeeva
50 Responsibility for the Parish. Sergey Guskov in conversation with Ilya Smirnov and Anna Tetyorkina
57 Evaluating New Media. Ulyana Dobrova
60 The Mix of Bohemian Values. Lisa Savina
63 Sense of Rejuvenation. Ildar Galeev
66 Despair. Alexander Dashevsky

DIALOGUE OF ARTS

70 The Hybrid War of the Sexes. Zinaida Pronchenko
74 The Art of Synthesizing. Ilektra Canestri
80 Art and Business Synergy. Rosa Tolmacheva

REVIEWS

82 MishMash. Zlata Adashevskaya
90 Freedom, Aesthetics, Fraternity. Anna Tolstova
100 Seen and Approved. Sergey Guskov in conversation with Vladimir Seleznyov
106 A Dream of Italy. The Marquis Campana Collection. Vadim Shuvalov
110 A Place in the Sun. Ekaterina Belenkina
114 Konstantin Somov. On the 150th Anniversary of Birth. Pavel Gerasimenko
118 Obscure Art. Georgy Gennis
122 Bookshelf by Pavel Gerasimenko
124 Reading. Is Capitalism Working? by Jacob Fields
130 Summary
136 Society Column
138 Art Project. Visible Hand of the Market

FREEDOM, AESTHETICS, FRATERNITY

Thanks to exhibitions Shchukin. Biography of a Collection in the Pushkin Museum of Fine Arts and *The Morozov Brothers. Great Russian Collectors* in the Hermitage the public for the first time in 90 years has an opportunity to view the collections of Sergey Shchukin (1854–1936) and Ivan Morozov (1871–1921) exhibited separately. In 1928, the two collections, both nationalized, were mixed in the joint display at the State Museum of New Western Art and then divided between the Hermitage and the Pushkin Museum without consideration of the collections' integrity.

The exhibition at the Pushkin Museum tells the story of the four Shchukin brothers from Peter, who owned one of Renoir's best paintings in Russia (*Nude*), through the collections of Dmitry and Ivan, as though foreshadowing the appearance of the main character, to Sergey, who began to collect later than his brothers but completely outmatched them: Gauguin, Cezanne, Matisse, Picasso and an African sculpture— these are all his acquisitions. It seems that Sergey Ivanovich's taste developed in step with the avant-garde itself. Falling out of love with one piece, he would be blown away with something bolder and more innovative. The exhibition concludes with Matisse's *Dance*, which embodies Shchukin's victory over his doubts and fear of novelty.

The Morozov Brothers at the Hermitage could have been subtitled as *Two in One* since the two collectors became mixed both in the display and in the labels. The Russian part of the Morozov collections is not represented at all— there is nothing to hint that Mikhail Morozov owned Korovin's *Northern Idyll* and Vrubel's *Swan Princess*. The exhibition is arranged according to art movements: Impressionism, Fauvism, and Cubism. However, this is just art history and it tells nothing about the evolution of Ivan Morozov's taste and artistic preferences. If the exhibition

at the Hermitage were not made in such a perfunctory manner but were staged with the same enthusiasm as the one in the Pushkin Museum, one could say that Shchukin and Morozov, although both shuttled to and from between Ambroise Vollard and Gertrude Stein with her brothers, came to different understandings of contemporary art. While Shchukin saw it as the avant-garde and the succession of artistic revolutions, Morozov considered formal qualities valuable in their own right and sought to achieve utmost pictorial sensibility.

Anna Tolstova

OBSCURE ART

This September marks Vadim Sidur Museum's 30th anniversary. This is an occasion to recall the artist who created bewildering, scary and sexual art, a genius sculptor and a good friend. Sidur's biography is well documented. He was born in Dnepropetrovsk, went to war as a very young man, was a commander of a machine-gun platoon. On the front line, in the midst of horrendous carnage, he was gravely wounded by a German sniper's bullet but miraculously survived. He was neither a dissident nor a consistent antisovietist. He would often say that crucial for the artist are imagination and personal experience. Along with the experience of war Sidur also had talent, which was no less important.

One may say that he was naturally gifted in imagination. However, his imagination was a disciplined one. He was a modernist, who could immediately recognize insincerity and banality and at times would lose his temper at a derivative, beautiful but senseless artwork,—he demanded meaning of art.

His refined, perfected form has always been sense-bearing. Even the slightest negligence of form, its inaccuracy meant for him the degradation of meaningfulness. His sculptures' laconic simplicity arises from subtle nuances—the tilt of the form, the variation in curve and thickness. He physically suffered when his gypsum models were slovenly cast—the resulting "ingots" had to be finished manually with a rasp. At the same time, Sidur was strongly against "literality" in art, when the "idea" of a work was plain to see, thus transforming it into a poster.

Sidur's art was obscure (or unfathomable, unsolved in Mandelstam's sense). Obscure not because the subjects he would choose were banned. His themes such as love, birth, death and loneliness were eternal. However, it was eternity with its fundamental human values, opposed to the temporary order of things, the deceptive hierarchy of relations and connections that was a threat to official art and thus was expelled from it. Sidur's aesthetics was increasingly perceived as provocative and unacceptable as the distance between the artist and his era grew.

He lived in constant, one may say, horrific tension that he couldn't escape even when he was not directly involved in the realization of his works (sculpting with clay, sketching with a pen or painting with watercolors) but was just walking around his apartment or lying on the sofa in his workshop. I remember once Sidur made an ironic remark about a film depicting the sculptor's "hard work"—a sculptor arduously and frenziedly worked with a hammer and a chisel removing excess granite. Art, in fact, was not this but a hidden process that occurred inside the artist and never ceased until the day before his death. And it is impossible to determine whether life is the reason to make art or art is the major motive for "continuing life," which makes one take care of one's health, keep regular hours and save life forces.

Georgy Gennis

MANAGERS OF CIRCUMSTANCES

The The contemporary artist is a versatile manager who deals with all sorts of circumstances and is always in search of something. Along with creating an artwork, one needs to find a venue for its presentation to the public, install and dismantle the work, document the process and much more. Forming a collective and setting up a privately-owned venue solves a number of organizational tasks, freeing up time for art and unrestrained self-expression. The major motive for this, perhaps, is the idea of a collective as both an instrument and a form of collegial and mutual support. The economy of grassroots initiatives is based on the principles of self-government and personal investment. The possible financial support of private investors usually does not cover all the costs of maintaining a space.

What the art of self-organization produces is not the forms of aesthetic alternatives but the models of sociability. Contemporary thought defines such organizations as institutions of social criticism. The existence of artist-run spaces as well as attempts to set up them can be regarded as a form of social criticism. That is how they are perceived by private institutions. A critical discourse may emerge at the stage of discussing an exhibition project and act as a tool for solving certain problems. But this cannot be seen as an ideology to be extrapolated to the entire community. Generally speaking, such tasks are not intended to be set inside a collective. Grassroots initiatives are aimed at upholding other values including the use of such communities as a means of career mobility. However, self-organization as a form of career mobility may work not for everyone and it may take time to put it into effect. As a rule, the structure of such communities is predicated on the idea of festivity. Lack of financial profit is offset by pleasure from the process. Seductive hedonism replaces material commercialism.

Nataliya Timofeeva
Translated by Tatiana Ilyina

NOT JUST MONEY

Ekaterina Kochetkova: As this issue of the magazine will be focusing on trends in contemporary art market, are there actually any trends now? What sells better—do paintings sell, do sculptures sell, do videos sell? Or maybe, along the lines of John Baldessari's advice to young artists, what should you paint if you want to sell?
Alistair Hicks: That's quite a difficult question. We are living in a pluralist age, so there are a lot of different markets. The mainstream gets most of the attention, but that does not mean that there's no healthy market for paintings. And people have been trying to kill off painting forever, but it comes back and back and back again. What I want to look for are trends in thinking, the changing thought—hence I did a show called *Doublethink*.

EK: But your experience as an art advisor with a big corporate collection certainly makes you aware of market trends…
AH: Yes, but when I'm advising a client, I really try to just be a catalyst between them and art, so I'm more interested in trying to work out what would 'click,' which artist to introduce them to, whose work to introduce them to, which gallerists, writers or curators to introduce them to.

EK: You tend to think that maybe it's not even the right way to talk about the art market in terms of trends but rather in terms of personal views, interests, and passions?
AH: If you are forever following the trends, you'll achieve absolutely nothing. But if you are trying to go for the underlining ideas of what is happening, that is much more interesting. And despite the speed of our lives, despite how much changes every day, maybe these deep shifts take a long time to activate. For example, I feel that Moscow Conceptualism has not been fully understood here, let alone in the rest of the world.

EK: Anyway, the market and what's happening there, they influence the development of art. Do you see these influences? In which directions can market take the art itself? Or is there no correlation—artists just do what they want, and other people try to sell it afterwards?
AH: A couple of years ago, I talked to a person who was buying art primarily for investment, and among his works he had some valuable Christopher Wool pieces worth about $25 million. To me, Christopher Wool has probably negligible influence on what we're doing now, there's nothing exciting, he's not making any contribution to the way we are living or even putting up the mirror to it. I said to him that if he was to sell one of these, for the price of that I could build up a collection that shows exactly what is going on around the whole world, or at least one very convincing perspective of what is going on. The market is a pyramid, and particularly when it gets hot, you get a lot of fluff in it.

EK: And what about collecting? Now many people think that it turns toward production—so, the collector acts as a producer for the artist he or she prefers. Of course, supporting artists is very important, but isn't it something very different from the traditional collector's zeal of a treasure hunt?
AH: Luckily, there are as many different types of collectors as there are different types of people. I have one collector friend who acts more as my researcher than as a collector—our relationship is really just a partnership exploring what's happening, and that is really what you want to happen. Collectors can play a very keen role. For certain artists, production is very expensive—a lot of artists can't make the work that they want, so basically they have to go into a partnership. Traditionally it was with a gallerist, and we've seen a certain number of gallerists go out of business because of that sort of economic pressure. So, working directly with a collector can work—it's going back to basics, actually, to Medici kind of patronage. And when it's a partnership to make something, then it's as good as it gets—as long as the patron or the collector is aware that it can go wrong. Artists don't like to see the possibility of failure when they're making a work—not surprisingly, when you spend two years working on something, you don't want to wake up one day and think, "Oh, this is going to be a failure." So, there is something propelling them forward.

EK: Can collectors act as this propelling force?
AH: They can, in the best situations they can be good at it, but they should also accept the possibility that it's going to be a disaster or just not as good as a work that they could buy.

EK: So, they shouldn't expect any 'return on investment,' if we put it in business terms?
AH: No. I think that is probably the healthiest way. I know one collector who lives on the other side of the world, and he specializes in doing that—he has a huge sculpture park, and he likes to finance really big projects that people can't do elsewhere. And that makes a lot of sense, but he is skilled in working with artists—he's got the biggest Richard Serra, the biggest Anish Kapoor, and so on. And then you can look at private museums—let's say, Louisiana [Museum of Modern Art, Copenhagen], one of the greatest. When Knud Jensen was there, he bought Giacometti, the new British sculptors, Henry Moore, Antony Caro, succession after succession. When he left, they got some quite big names. But most places can't do it forever, so it's a mixture of experience and a partnership, and then it works.

EK: Talking about collections, I can't avoid asking you about corporate collections, as you are known as Deutsche

Bank advisor. In one of your interviews, you mentioned that you don't believe that banks should buy art for investment, which seems like an interesting perspective. If they are not investments, then what are corporate collections for—are they PR instruments, are they interior decorations, what is their DNA?
AH: Companies have to work out a concept that works for them and their relationship with the rest of the world—not just their clients or the public, but to do something that does good to the world. For instance, speaking on Deutsche Bank's behalf, I would say that they came up with this concept. When they invented their logo and their brand, they were the first major company that said, "We're a bank but we're not just about money." So, they wanted to show that their DNA contained something different, and they used the collection to do that. But, if we turn to the case like Saatchi's, it can really backfire on you if you try and push it as your brand—to do it just as brand doesn't work, it's got to be something that is constantly changing and evolving with your changing relationship with other people.

EK: Is that why for Deutsche Bank's collection the concept of works on paper was selected as the main focus, as works where artists do not always present their finalized work but a process?
AH: That was a very important part of it, that artists work through their ideas on paper—but also, they are cheaper, substantially cheaper, and they didn't want to be seen to be manipulating the market. A lot of big dealers are hardly interested in works like that, because they don't make enough money.

EK: So, they didn't want to join this race after big numbers?
AH: They didn't want to do what happened to Saatchi. Saatchi was passionate about art, he was completely obsessive about it, but the public perception became that he was a manipulative shark just doing it for money. It's not that he didn't like money, but there were an awful lot of times when he bought things that he had to sell at a loss—not that he would do that often, because he was very good at it. I've always said that if I'd been given the job of selling the Deutsche Bank collection, the 90% of it would be difficult to sell. Having said that, the 0.1% of it would pay for every single thing that has been bought. That's the really great thing of doing something across the board, which is how old patrons of the connoisseur culture used to do it when they were supporting their city or whatever.

EK: Just over a month ago, you became a member of the Advisory Board of Cosmoscow art fair—have you been to the fair before?
AH: I have been, I think, about three times.

EK: Alright. So, what are your impressions of the fair? What are your expectations of its future? What is your role in this Advisory Board?
AH: My role is just to try and help with international connections because, obviously, I've got to know lots of galleries. But what I would like to see is integrating Russia into the global community, as much for the global community's benefit as Russia's.

EK: Do you think that art market is the optimal instrument for such an integration? Or would non-profit projects work better in this?
AH: It has to be done in every possible way. Art fairs are not necessarily my preferred way of seeing art, but—as I was instrumental in introducing Frieze and Deutsche Bank, being very involved and bringing 2000 clients coming to Frieze, etc.—I find fairs quite a useful way of meeting people and meeting art. Frieze definitely helped the London situation.

EK: In terms of networking, of course, they are useful, as you say it, but speaking of the very format of an art fair—do you think it's still viable? Actually, more and more art fairs are playing in the territory of non-profits, organizing collateral events, education programs, etc.
AH: In an ideal world, I would scrap art fairs.

EK: I'm with you on that.
AH: And I would create something like a dating service—some social events where you can get intensive discussions between collectors, artists, gallerists and curators, and have this mix. That's what you get out of an art fair, and when I visit art fairs, the best things usually are the extras where you suddenly go to some event, or some studio, or something linked to the fair, and you suddenly find something new, or an artist is doing something new. But as a board member of Cosmoscow, I'm not advocating for scrapping it.

EK: Sure, that would be unwise.
AH: It can play a pivotal role, but I would like to see it become more of a social event.

EK: The idea of creating a dating service for art sounds like a business startup, doesn't it?
AH: The idea could get me into a lot of trouble. But it's what I want to do—mix people up.

EK: If we talk about mixing people up and dating them to art, how do you actually convince people to buy contemporary art? Because contemporary art is not something of a first priority.
AH: I used to edit a magazine many years ago, and one of the people who wrote for me was Evelyn Waugh's son, Auberon Waugh, who was a famous journalist of the time. And he wrote a very funny article where he said that the art market was fueled by what he called 'junk money.' And the idea was exactly what you said: when people bought as many houses as they want, bought as many cars as they want, and they still have a surplus, he described that as junk

money, which people spend in a different way. He said they spend it on two things: charity and art.

EK: If we talk about Russian culture and people who support it, classical and traditional art is much more popular—the Bolshoi Theatre has less trouble in fundraising than a contemporary art museum.
AH: We've got a real hate figure politician at the moment, Jacob Rees-Mogg who is keen Brexiteer and a real menace. His father, William, was the editor of *The Times* and after that he was Chairman of our Arts Council—and he said exactly the same thing. The Arts Council gave something like £60.000 to creative writers, and he just stopped that, it was one of his first acts. When asked why he did that, he said, "Well, with public money it's easier to support an opera." This is absolutely crazy, because shortly after that, J.K. Rowling was given £7.000 by the Scottish Arts Council—with that money she wrote *Harry Potter*, and the tax she paid for *Harry Potter* alone is bigger than the UK Art Council's budget by something like twenty times. That is the kind of short-sightedness. As a private person, of course, you can follow the old idea of connoisseur support, that's a question of taste, but if you're doing something public, rather like Deutsche Bank, you really want to cover a wider area or go into a niche and cover certain areas.

EK: Because basically you never know where you can find your diamond.
AH: That's true.

EK: And now, let's talk about Russian art a little bit more. As you've been here a few times by now, you know and work with some Russian artists, but they are more of an older generation, like Moscow Conceptualists. Are you familiar with the younger generation? And where do you get your information from—from gallerists or dealers, or do you visit artists' studios?
AH: I've been trying to write a book about Russian art for some time, because what seems fascinating is to connect what has happened after Moscow Conceptualism and the younger generation. It's been literally what I've been talking about for three or four years, and it's sad because I would like to do it. And I think I need to work with younger people to do it, though I know a few young people already. And it's partly because the art market has not supported the younger people—I haven't seen them at art fairs around the world, as the galleries don't consider them big enough to find their way into the system—so, it's a real 'catch 22.'

EK: In one of your interviews you said that if one is interested in art, one has to go to places where things are changing. Do you think Russia is such a place now?
AH: That's a very good question. Would you say Russia was a changing place when Moscow Conceptualism was in full swing?

EK: Rather it began changing in the aftermath of Moscow Conceptualism, as Moscow Conceptualism came about a bit earlier than things really started changing.
AH: But really, they were part of the change, they were reflecting what was happening. That's why I would like to do a book, because it is the best way to learn.

EK: Sure, if you want to learn a subject, write a book or deliver a lecture on the subject.
AH: Exactly, though writing is much better because you then question yourself all the time, and you also don't feel so guilty for pestering people with what they might think as stupid questions.

EK: So, you are a person who seem to have multiple identities: you are an art critic, a curator, a commercial art advisor. If we use the title of one of your exhibitions, how do you balance this Doublethink?
AH: Financially I might not.

EK: Of course.
AH: I now know what it's like to be an artist. So, you know, the grass is always greener…

EK: So, when you're writing a book, for example, do you think, "Oh, I'd better do some curating"? And when you curate an exhibition, do you go like, "Oh, I haven't done some art advising in a while"? Is it like that?
AH: Well, there is a sort of financial need to sell pictures, or get some folks to buy something, etc. But at the same time, I enjoy constantly learning about what's happening and what's changing.

EK: But frankly speaking, what would be your favourite of these occupations—in an ideal world where financial concerns wouldn't exist?
AH: I am primarily a writer, that's where I am in my mind most of the time. But having said that, a writer's life is rather a lonely one, and sometimes it's really good to come out and breathe. In the old days, we had this idea, you had to do just one thing, but actually that is not probably the most productive, as when you are feeding different sides of you. But whether I've got the balance right—well, the balance changes all the time. And do I think I'm in control of my life? No.

новый сезон в театре «практика»

Успейте купить билеты на любимые спектакли

Резиденты:
Мастерская **Брусникина**
Мастерская **Рыжакова**
Мастерская **Кудряшова**
Театр вкуса **Юрия Макеева**

реклама

практика
praktika
театр
theatre

praktikatheatre.ru

Матильда Шнурова
и Хатуля Авсаджанашвили

Брижитт
и Майкл Берк

БЛОКБАСТЕРЫ

17 июня в ГМИИ им. А.С. Пушкина открылись выставки «Щукин. Биография коллекции» и «Коллекция Fondation Louis Vuitton. Избранное». О первой на стр. 90.

Марина Лошак

Рената Литвинова

Дарья Лисиченко

Ксения Собчак

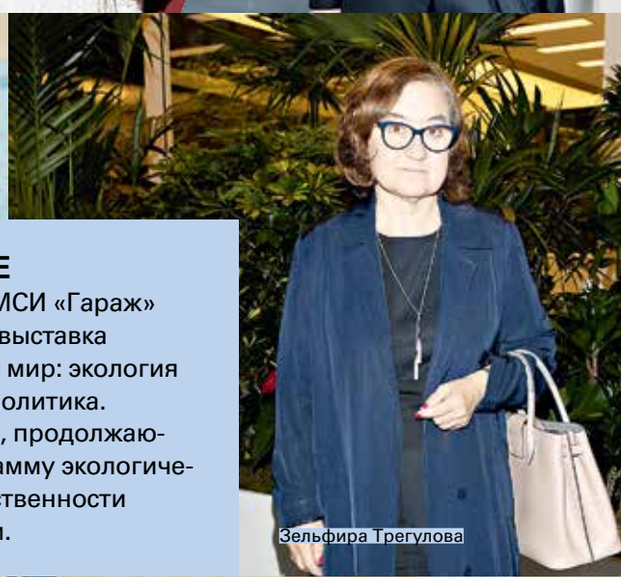
Александр Терехов

Павел Вардишвили,
Катя Фёдорова
и Александр Перепёлкин

Полина
Юмашева

В ТРЕНДЕ

26 июня в МСИ «Гараж» открылась выставка «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100», продолжающая программу экологической ответственности институции.



Зельфира Трегулова

Ксения Дмитриева
и Максим Кузнецов

Софья Капкова

Хуан Юн Пин

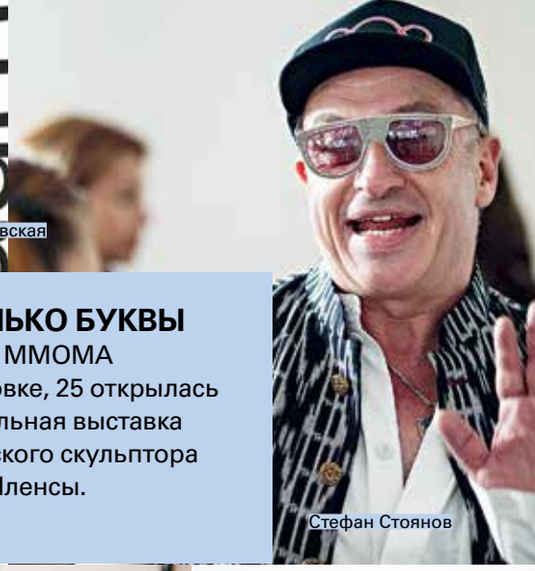
Дэвид Лоусон
и Эмма Гифорд-Миид

Жауме Пленса и Зураб Церетели

Екатерина Кибовская

НЕ ТОЛЬКО БУКВЫ

8 июля в ММОМА на Петровке, 25 открылась персональная выставка каталонского скульптора Жауме Пленсы.



Стефан Стоянов

Катрин Борисов

Фернандо Вальдеррама

Айноа Грандес Масса

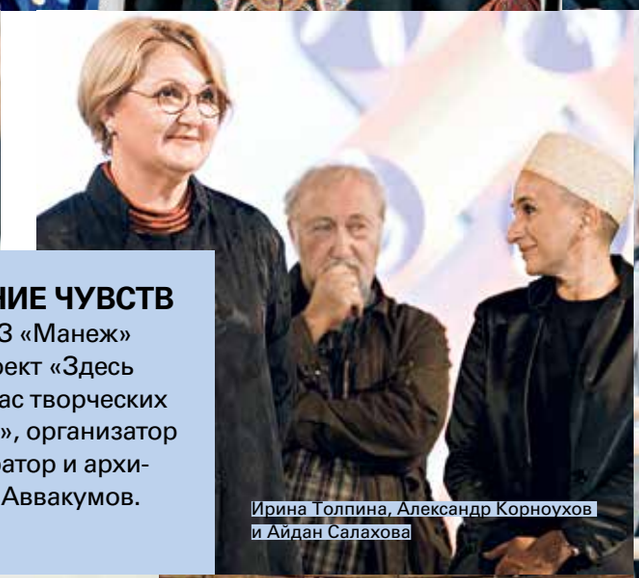
Ферран Баренблит

Ольга Трейвас

Мария Шалаева

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ

25 июля в ЦВЗ «Манеж» открылся проект «Здесь и сейчас. Атлас творческих студий осквы», организатор ММОМА, куратор и архитектор Юрий Аввакумов.



Ирина Толпина, Александр Корноухов и Айдан Салахова

Александр Кибовский

Петр Иванов

Ольга Свиблова

РУКА РЫНКА

Рука рынка заряжена на прибывание средств в вашем кошельке и на банковском счете. Чтобы заряд сработал, журнал с этим изображением нужно носить с собой и доставать вместе с кошельком в банке, ресторане, магазине и на заправке.

Саша Зубрицкая. Piccups. 2019. Компьютерная графика.Специально для ДИ

TERRITORIA XIV

Министерство культуры Российской Федерации
2019 Год театра в России
Департамент культуры города Москвы

Генеральный партнёр
Фонд Михаила Прохорова

Косой дождь

Театр имени Моссовета, основная сцена

ХОРЕОГРАФ ГИЛЬЕРМЕ БОТЕЛО
КОМПАНИЯ ALIAS (ШВЕЙЦАРИЯ)

14 —— 15.10.19
20:00

Билеты: territoryfest.ru
8 (495) 785-54-17

TERRITORIA

ФОНД РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ТЕРРИТОРИЯ» ОГРН 1067746241023 ЮРИДИЧЕСКИЙ АДРЕС: 109004, Г. МОСКВА, УЛ. НИКОЛОЯМСКАЯ, Д.62, ПОМЕЩЕНИЕ II, КОМНАТА 1

TERRITORYFEST
TERRITORIA_FEST
TERRITORIA_FEST

18+

Официальный партнёр: ПОЛЮС
Официальный партнёр: НОВАТЭК
Партнёр образовательной программы: СИБУР
Генеральный информационный партнёр: РОССИЯ К
Официальный информационный партнёр: ТАСС
Официальный радиопартнёр: Серебряный дождь 100.1 FM
Стратегический партнёр: Театр наций; ММОМА
При поддержке: швейцарский совет по культуре prohelvetia
Информационные партнёры: Эноб. Досуг The Village Диалог искусств
Арт-партнёр

реклама
товар сертифицирован
**Высокое Ювелирное искусство, Вандомская площадь, с 1906 года
*Лина

Брошь балерина Lina*
Белое золото и бриллианты.

Van Cleef & Arpels

Haute Joaillerie, place Vendôme since 1906**

МОСКВА ПЕТРОВСКИЙ ПАССАЖ (495) 937-9042 - **ГУМ** (495) 363-2064
ЕКАТЕРИНБУРГ (343) 215-6001 - **КИЕВ** (38044) 279-4642
АЛМАТЫ (727) 315-5000 - **СТАМБУЛ** (90212) 261-2915
www.vancleefarpels.com