

6.2014

ММОМА
15 лет

ISSN 1812-304X



16+

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТРИ



М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ЯСНЫЕ — МЫСЛИ ПОНЯТНОЕ — ИСКУССТВО

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

ЛЕКТОРИЙ ММОМА

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

С 2 СЕНТЯБРЯ 2014

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

ПЕТРОВКА 25 16.12.2014 – 15.03.2015

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

moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
moscow museum of modern art

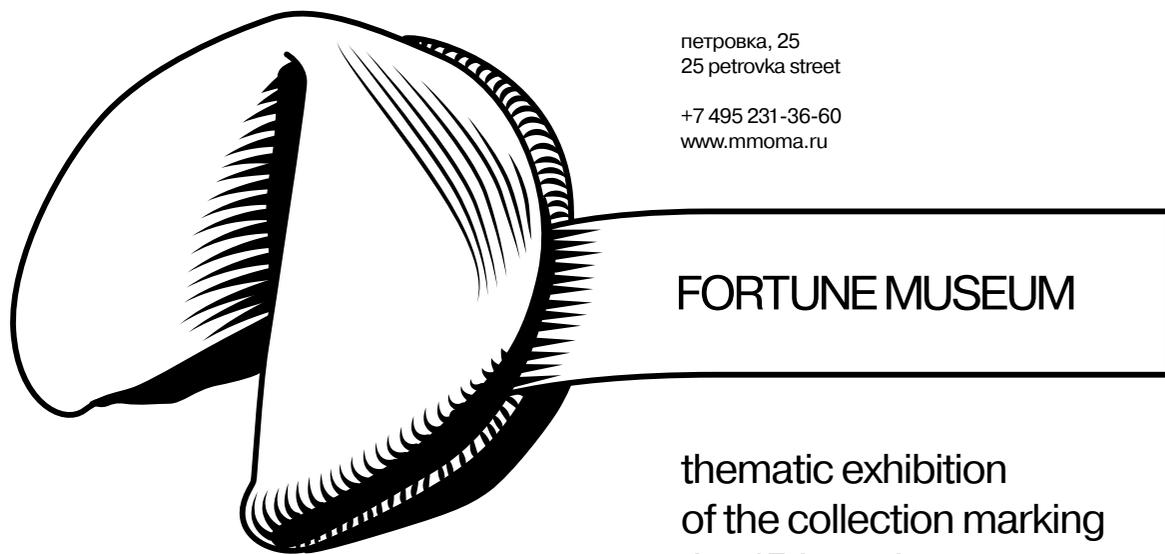
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art



московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

петровка, 25
25 petrovka street

+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru



FORTUNE MUSEUM

thematic exhibition
of the collection marking
the 15th anniversary
of MMOMA

curated by vasilii tsereteli

curatorial team:
andrey egorov, anna arutunyan



МУЗЕЙ
С ПРЕДСКАЗАНИЯМИ

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

куратор: василий церетели

кураторская группа:
андрей егоров, анна арутюнян

РЕНАТА ЛИТВИНОВА

WWW.CARRERAYCARRERA.COM

CARRERA */* CARRERA
MADRID

РЕКЛАМА



САЛЬВАДОР ДАЛИ

правительство москвы
департамент культуры
города москвы
российская академия
художеств
фонд галы –
сальвадора дали
московский музей
современного искусства

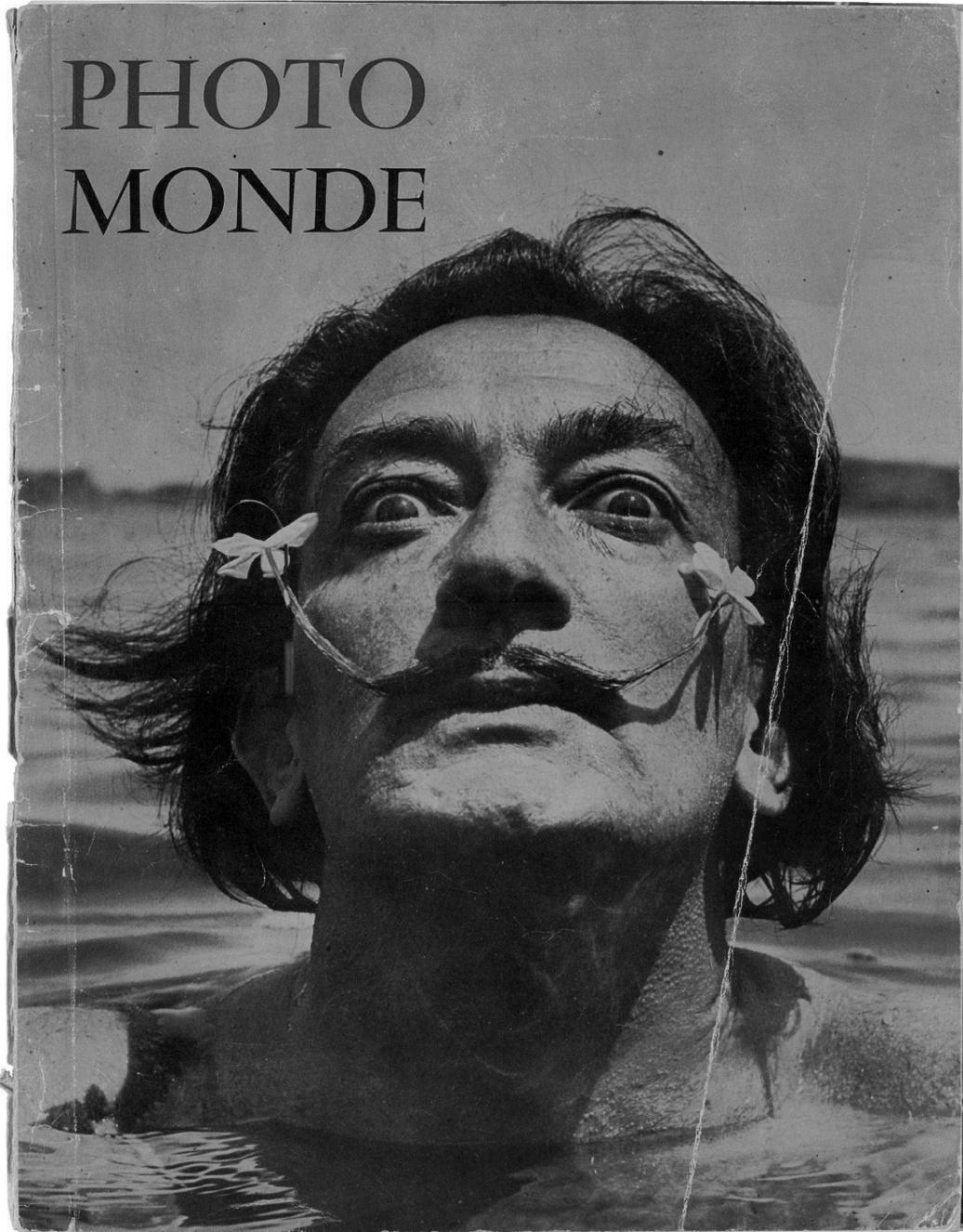


Photo Monde, 02/1954.
Image Rights of Salvador Dalí reserved. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2014.

государственный музей
современного искусства
российской академии
художеств

гоголевский 10
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru

И МЕДИА

куратор:
алена
долецкая

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
30.10.14 – 01.02.15

генеральный
партнер

CARRERA & CARRERA
MADRID

официальный
клубный партнер

Interview

официальный
раздаточный партнер

100.1.ru

медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ИСКУССТВО

ARTGUIDE

Медиа 24

TrendSpaceru

Village

КУЛЬТУРА

МММА

m24.ru



М
М
ОМА

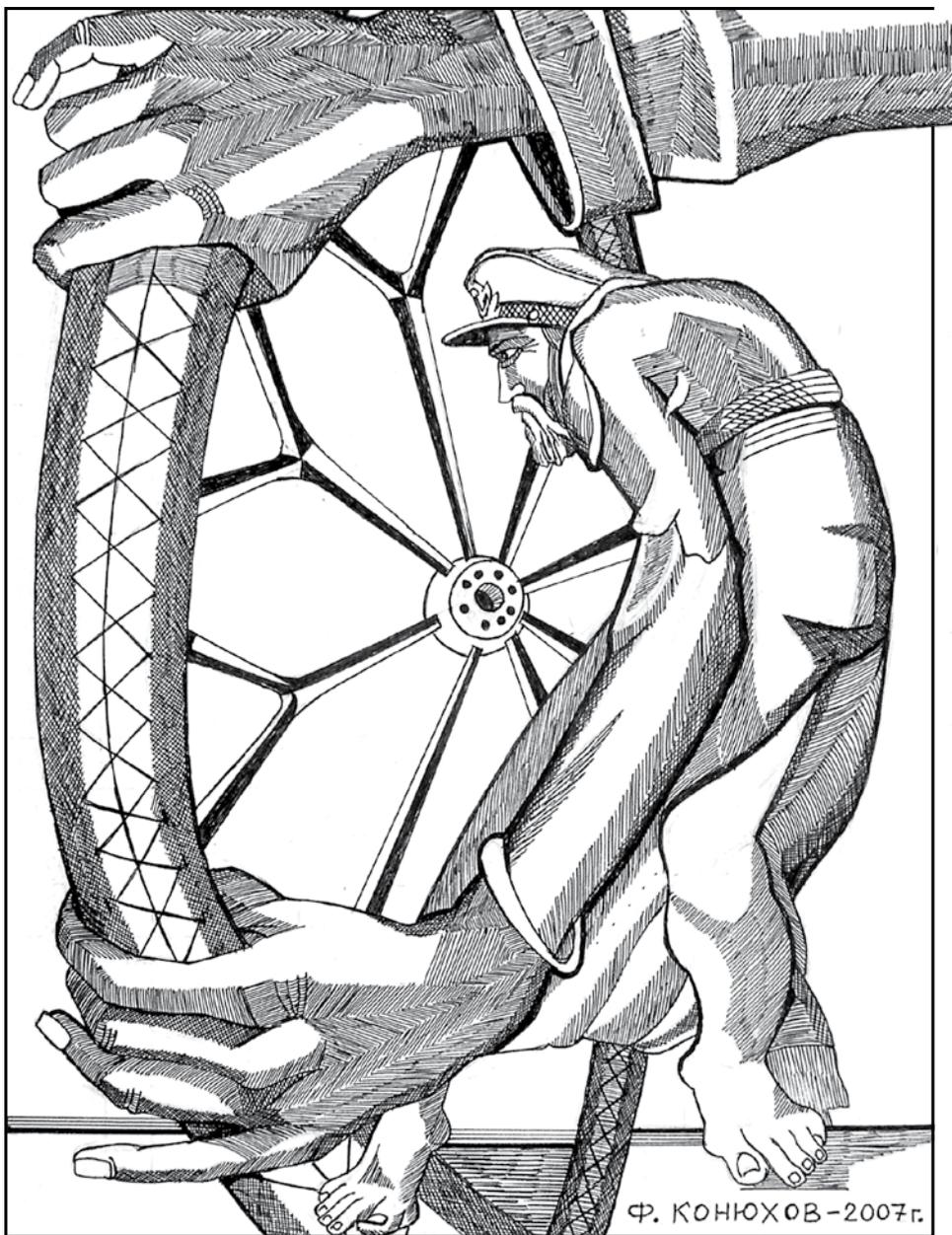
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ФЁД
Д
О
Р

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
10.12.14 — 25.01.15

2014 ГОД
КУЛЬТУРЫ
МОСКВА

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



АВТОПОРТРЕТ. Тушь, перо, бумага. 2007 г.
SELF-PORTRAIT. Paper, ink, pen. 2007

К
О
Н
Ю
Х
О
В
ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА

Государственный музей
современного искусства
Российской академии
художеств
Гоголевский бульвар,
дом 10, строение 2
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

генеральный партнер



медиапартнеры



THE ART NEWSPAPER RUSSIA

Телеканал
Москва 24



ТВЕРСКОЙ 9
9.12.2014 — 18.1.2015

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Куратор: Алексей Масляев

ММ

USEU

ММО

КС

БРАЗ

ЫМУЗ

ЕЯ



Московский музей
современного искусства,
Тверской бульвар, 9
+7 495 231 36 60 www.mmoma.ru



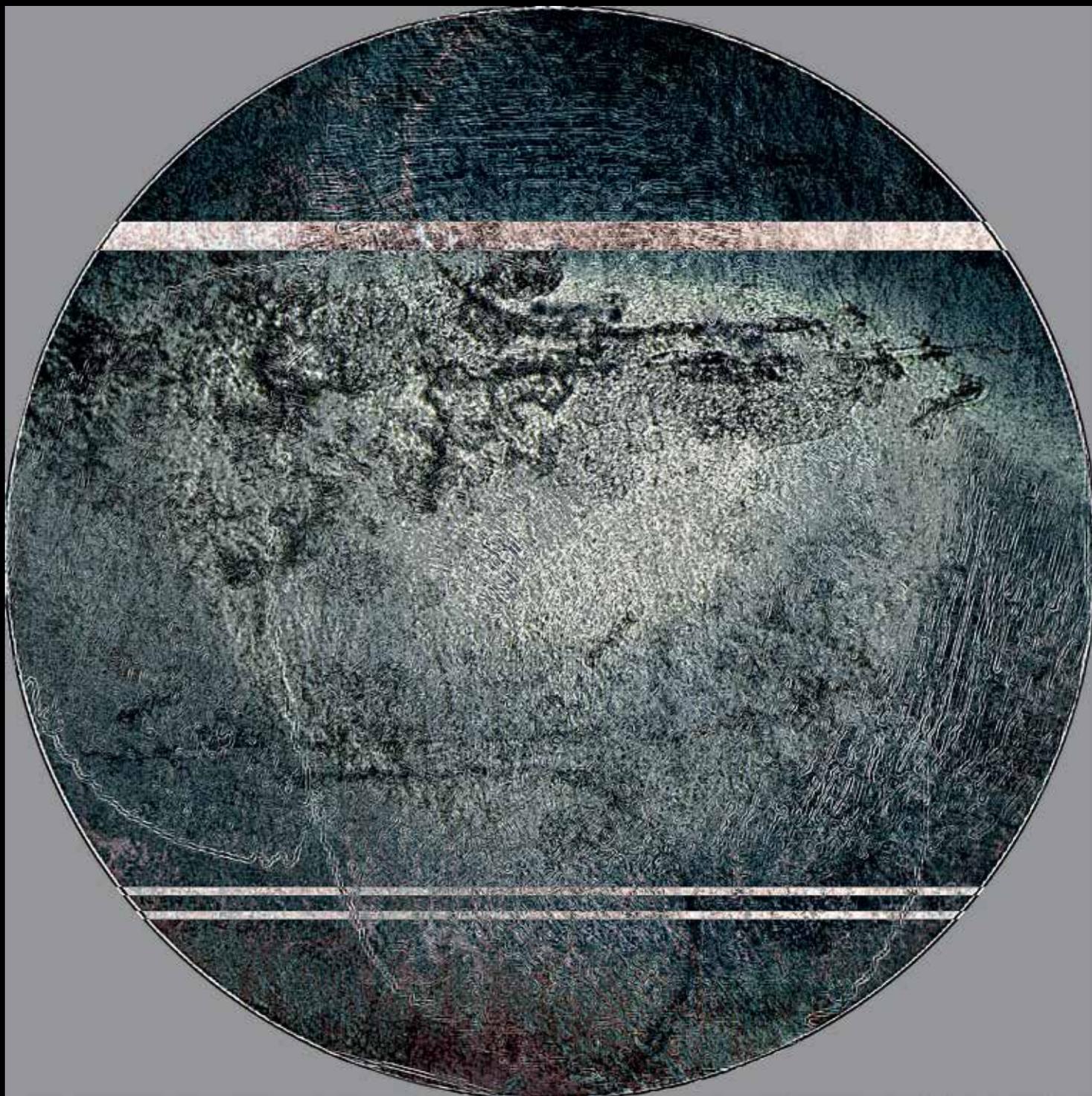
М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
MOSCOW
MUSEUM
OF MODERN
ART

ОТ РЕДАКЦИИ

Пятнадцатилетнюю историю Московский музей современного искусства отмечает выставкой «Музей с предсказаниями». Шестая тематическая экспозиция представляет искусство XX–XXI веков из коллекции ММОМА, одной из самых интересных и многообразных в стране. Это событие открывает серию специальных проектов юбилейного года. Неоновая фраза Мартина Крида «Все будет хорошо» на фасаде первого здания музея на Петровке, 25, задает интонацию всей экспозиции. В залах представлен своего рода дайджест ключевых «пророческих» моментов в новейшем российском искусстве. Пятнадцатилетие музея стало поводом не только осмыслить пройденный им путь, но и заглянуть в будущее, опираясь на обретенный опыт и художническую интуицию.

Этот выпуск журнала – экскурс по хронике музейных событий на основе публикаций ДИ.



Илья Федотов-Федоров.
Микропортрет сотрудника отдела по связям
с общественностью и сми
Ассоциации с работой: кофе, дерево

МУЗЕЙ ПОД МИКРОСКОПОМ

Выпускник школы «Свободные мастерские» художник Илья Федотов-Федоров специально для ММОМА сделал серию микропортретов сотрудников музея. Изображение создано на основе отпечатков пальцев, снимка сетчатки глаза и сфотографированного под микроскопом материала, с которым человек ассоциирует свою работу. Наложение оцифрованных снимков позволяет получить уникальные изображения, круглая форма которых отсылает к наблюдению за многообразием жизни через окуляр микроскопа.

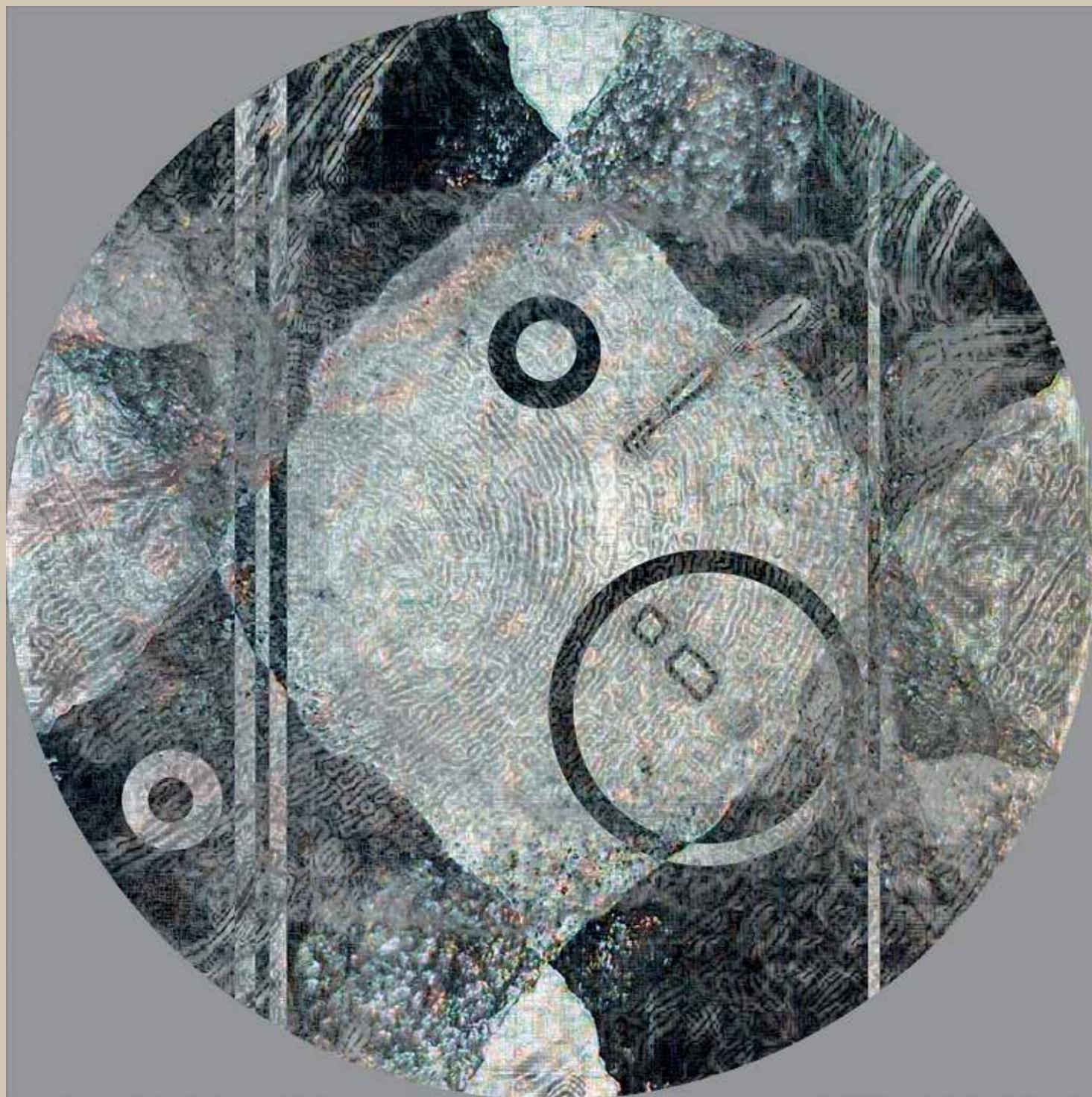
СОДЕРЖАНИЕ —>

- 7 Музей под микроскопом
- 12 Музей во времени
- 16 Музей: сочетание старых и новых форм. Елена Романова
- 18 Путь длиной 15 лет. Андрей Толстой
- 19 Когда музей начинался. Валерий Турчин

ПРОСТРАНСТВО

- 22 Арт-Конституция
- 24 Гендерные волнения
- 26 Постдиаспора

- 28 Верю
- 34 От студии к арт-объекту
- 36 День открытых дверей: особняк – гимназия – клиника – музей
- 40 Если бы я только знал!
- 42 ИскусствоЕстьИскусствоЕстьИскусство
- 44 Сны для тех, кто бодрствует



**Микропортрет сотрудника научного отдела.
Ассоциации с работой: бумага, пластик**

СОДЕРЖАНИЕ —>

ХУДОЖНИК

48 Александра Экстер. Избранное

50 Театр Веры Мухиной: неизвестные страницы творчества скульптора

52 Дмитрий Пригов «Граждане, не забывайте, пожалуйста!»

54 Михаил Гробман

56 Семен Файбисович. Очевидность

58 Андрей Монастырский

60 Ирина Нахова

62 ТОТАРТ

64 Леонид Соков. Угол зрения

66 Дмитрий Гутов. Удивляться нечему

68 Айдан Салахова. Fascinans and tremendum

70 Юрий Альберт. Что этим хотел сказать художник?

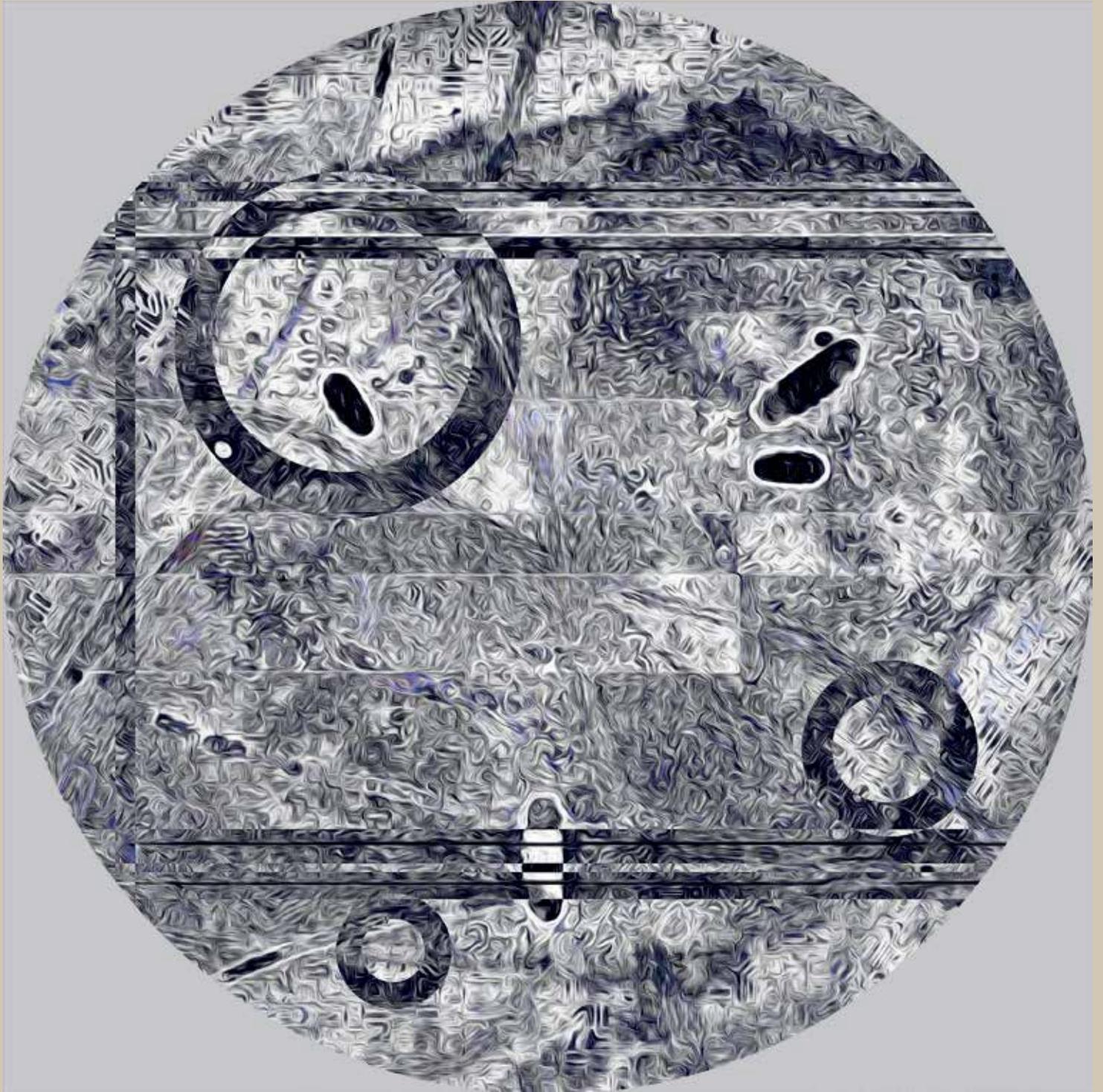
72 Андрей Ройтер. Открытый дом

74 Владимир Дубосарский. Хроники-13

76 Паша 183. Наше дело – подвиг!

78 Острова Юрия Соболева. Лиза Морозова

80 ОДИН ДЕНЬ В МУЗЕЕ. Фотопроект



**Микропортрет сотрудника отдела монтажа.
Ассоциации с работой: запах опилок, воск,
разряженный телефон**

СОДЕРЖАНИЕ —>

ИДЕЯ

- 86 История российского видеоарта
- 90 Москва актуальная
- 98 Женское искусство
- 100 Невозможное сообщество

КОНТЕКСТ

- 106 Сэм Тэйлор-Вуд
- 107 Разговор руками
- 108 Энди Уорхол. Видеопортреты
- 109 Мартин Крид. Числа

- 110 Искусство Японии. Две перспективы

- 112 Иозеф Бойс. Призыв к альтернативе

- 114 Мир. Образы

- 116 Трудности перевода

- 117 Пути немецкого искусства с 1949 до сегодняшнего дня

- 118 Сальвадор Дали и медиа

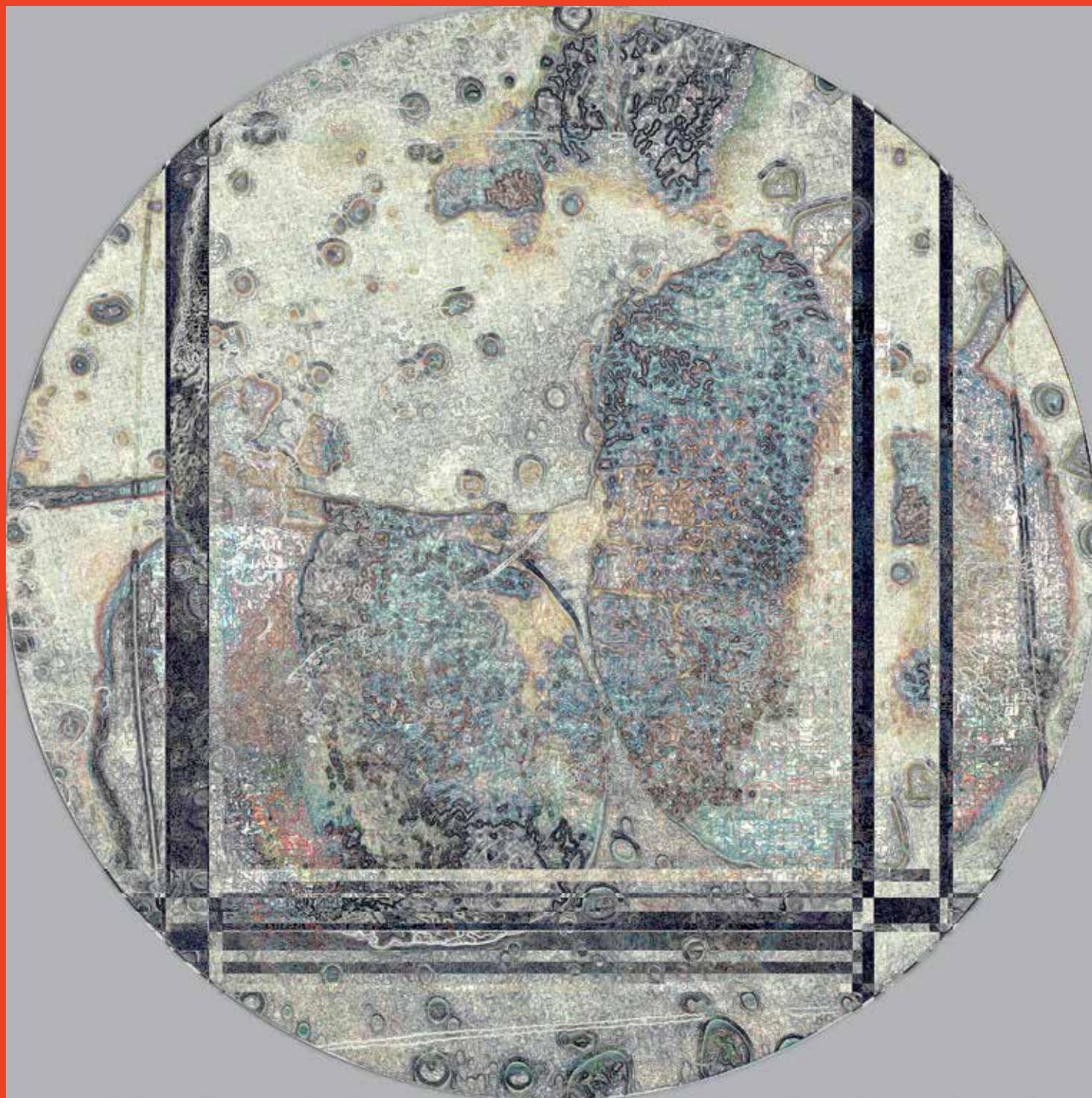
- 120 Exhibit В. Черный подиум белого человека

- Ирина Решетникова

- 124 Новые идут!

- 127 Некрореализм

- 128 Тимур Новиков



**Микропортрет сотрудника выставочного отдела.
Ассоциации с работой: соль,
ультрафиолет, пенокартон**

СОДЕРЖАНИЕ —>

БУДУЩЕЕ

- 133 1-я МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА
- 134 2-я МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА
- 134 3-я МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА
- 138 4-я МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВИ

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская

Выпускающий редактор номера
Нина Березницкая

Дизайн
Кирилл Благодатских

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Юлия Кульпина

Редактор сайта
Майя Комарова

рг-директор
Дарья Болховитина

Отдел художественной хроники
Валерий Леденев

Корректор-редактор
Лариса Васильева

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

ММОМА
первого заместителя директора
Манану Попову

заместителя директора
Людмилу Андрееву

главного хранителя
Елену Насонову

главного специалиста
по координации
музейных программ
Нину Суботину

главного бухгалтера
Ольгу Шахову

начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову

завотделом выставок
Алексея Новоселова

завотделом PR
Александра Тихонова

начальника планового отдела
Людмилу Плахтий

коменданта
Людмилу Антошину



Мартин Крид. РАБОТА
№1081. 2011. Неоновые
лампы. Петровка, 25

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

Василий Церетели —
действительный член РАХ,
исполнительный директор ММОМА

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

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

Андрей Толстой —
доктор искусствоведения,
член-корреспондент РАХ

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

М
М
ОМА
МОСКОВСКИЙ
музей
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

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

Учредитель
и издатель ГБУК г. Москвы
«Московский музей
современного искусства»
Периодичность 6 номеров в год
Подписано в печать 30.12.2014

Отпечатано в типографии
ОАО «Можайский полиграфический
комбинат»
143200, Можайск, ул. Мира, 93
Тел. +7 (495) 745-84-28
www.оомпк.рф

Музей во времени

1999

11.08.1999
Полное солнечное затмение, наблюдавшееся из Европы, с Ближнего Востока и Индии.

16.12.99
Всплеск Бетховена (GRB 991216) – один из самых мощных зафиксированных вспышек гамма-излучения.

1990-е
Реставрация бывшей городской усадьбы купца Михаила Губина на Петровке, выстроенной архитектором Матвеем Казаковым.

15.12.1999
ОТКРЫТИЕ МУЗЕЯ
Официальное открытие музея по адресу ул. Петровка, 25. Первый в России государственный муниципальный музей современного искусства был создан указом Правительства Москвы и начал свою работу под управлением Департамента культуры города Москвы. Основателем и директором музея стал московский скульптор и живописец, президент Российской академии художеств Зураб Церетели. Его личная коллекция, переданная в дар городу, положила начало музейному собранию. Первая экспозиция представила отечественное и зарубежное искусство XX века. В ней приняли участие крупные столичные и региональные музеи, фонд РОСИЗО, а также частные коллекционеры.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Василий Шухаев. **ПОРТРЕТ САЛОМЕИ АНДРОНИКОВОЙ.** 1921. *Бумага, сангина, соус.*

2000

04.05.2000
Парад планет. Редкое соединение семи главных небесных тел Солнечной системы – Солнца, Луны, Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера, Сатурна – в одну линию. Это произошло впервые с 1781 года, когда был открыт Уран.

ШКОЛА
Школа современного искусства «Свободные мастерские» становится частью музея. Школа была основана в 1992 году группой художников и искусствоведов, среди которых Александр Пономарев, Владимир Куприянов, Владимир Наседкин, профессора МГУ им. М.В.Ломоносова Вера Дажина и Валерий Турчин.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Александр Бродский. **ВЕЧЕР.** 2000. *Видеоинсталляция*

2001

15.01.2001
Заработал сайт Wikipedia.

21.06.2001
Полное солнечное затмение.

14.12.2001
Кольцеобразное солнечное затмение.

ШКОЛА
Выставка «Мастерская»
Куратор: Д. Камышников. Петровка, 25.
Первый проект цикла ежегодных отчетных выставок школы современного искусства «Свободные мастерские». Цикл успешно продолжается.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Андрей Гончаров. **ОБНАЖЕННАЯ МОДЕЛЬ. В МАСТЕРСКОЙ ГЕОРГИЯ НИССКОГО.** 1958. *Холст, масло*

2002

10.01.2002
Взорвалась переменная звезда V838 Единорога, находящаяся на расстоянии около 20 тысяч световых лет от Солнца.

10.06.2002
Кольцеобразное солнечное затмение.

04.06.2002
Открыт транзитный объект Квазар, один из крупнейших объектов в поясе Койпера.

04.12.2002
Полное солнечное затмение.

Исполнительным директором музея назначен Василий Церетели.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Казимир Малевич. **АВТОПОРТРЕТ.** 1933. *Холст, масло*

2003

11.02.2003
Космический аппарат WMAP завершил первое детальное картографирование распределения космического микроволнового фонового (реликтового) излучения. Полученный образ свидетельствует о том, что вселенной 13,7 миллиарда лет (вероятность ошибки 1%).

16.05.2003
Полное солнечное затмение.

25.08.2003
Марс вошел в оппозицию Земле, расстояние от которой составило 55 758 006 км. Это самое сильное сближение Марса и Земли с 57617 года до н.э.

Октябрь–ноябрь
Солнце достигло солнечного максимума, происходят многочисленные солнечные вспышки и корональные выбросы массы.

09.11.03
Полное лунное затмение.

14.11.03
Паломарской обсерваторией обнаружен транснептуновый объект 90377 Седна, один из самых удаленных объектов в Солнечной системе.

ЖУРНАЛ
Журнал ДИ становится официальным периодическим изданием музея. ДИ («Диалог искусств») является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», издававшегося с 1957 года. Выходит шесть раз в год.

НОВОЕ ЗДАНИЕ
Открытие второго здания музея по адресу Ермолаевский пер., д. 17.

ВЫСТАВКА
Артконституция
Кураторы: П. Войс, И. Колесников, С. Денисов
Музей разместился в историческом здании Московского архитектурного общества, построенном в 1913 года по проекту Дмитрия Маркова. Новая площадка была открыта выставкой работ современных российских художников по случаю десятилетия Конституции Российской Федерации. Организована совместно с галереей С'АРТ, дизайн-бюро «Хартманн групп», типографией «Альфа-Пресс», Kolodzei Art Foundation, Ink (США).

03.12.03
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
Вышла книга Валерия Турчина «XX век в зеркале коллекции Московского музея современного искусства». Она стала первым богато иллюстрированным изданием, посвященным истории музея и ключевым произведением из его собрания. С нее началась издательская программа музея, в рамках которой вышло около 40 книг.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Александр Виноградов, Владимир Дубосарский.
РЫЖАЯ СТЕРВА С ИСКУССТВЕННЫМ РТОМ. 2003.
Холст, масло

2004

04.02.2004
Запустилась социальная сеть Facebook.
01.07.2004
Космический аппарат Кассини–Гюйгенс после семи лет путешествия достиг системы Сатурна и приступил к своей четырехлетней миссии – исследованию колец, спутников и магнитосферы Сатурна.
08.06.04
Прохождение Венеры по диску Солнца.

27.12.2004
Излучение от взрыва на поверхности магнетара (нейтронной звезды с исключительно сильным магнитным полем) SGR 1806-20 достигло Земли. Это самое мощное наблюдаемое взрыв в галактике Млечный путь за 400 лет.

13.02 – 08.03.04
ВЫСТАВКА
ESOTERICUM.
КАРТЫ ТАРО
Куратор Е. Селина
Петровка, 25
Выставка графических произведений московских концептуалистов. Организована совместно с галереей XL

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Андрей Васнецов.
ЗАВТРАК. 1960. *Холст, масло*

Дмитрий Пригов. ДВА ГЛАЗА, РАСПОЛОЖЕННЫЕ ВЕРТИКАЛЬНО. 1997. *Бумага, шариковая ручка (черная и красная)*

2005

08.04.2005
Гибридное солнечное затмение.

03.10.05
Кольцеобразное солнечное затмение.

15.06.05
Открыты Гидра и Никта – малые спутники Плутона.

2005 – по настоящее время
ШКОЛА
Запуск выставочной программы молодого искусства «Дебют». Персональные выставки студентов и выпускников Школы современного искусства «Свободные мастерские», среди которых Р. Сакин, А. Терехов, Н. Данберг, М. Фоменко, Т. Караффа-Корбут, А. Желудь, А. Васильев, М. Ионова-Грибина, Д. Гусакова, Е. Демидова, А. Кузнецова, Р. Мокров, А. Мухина, О. Кройтер, А. Дьяков, Н. Онищенко, М. Руденко, М. Полуэктова, Д. Галкин и другие.

БИБЛИОТЕКА
В составе музея появляется исследовательская библиотека, в которой на сегодняшний день насчитывается несколько тысяч книг, среди них издания по истории, теории и философии искусства, каталоги выставок российских и зарубежных художников XX–XXI вв.

28.01 – 28.02.05
БИЕННАЛЕ
Специальные проекты 1-й Московской биеннале современного искусства Музей принимает участие в ее специальной программе. В рамках проекта были показаны три выставки: «Пост-диаспора: вояжи и миссии» (Куратор: О. Коленкина); «Гендерные волнения» (Куратор: Л. Бредихина); «STARZ» (Кураторы Е. Барбер, В. Дубосарский)

25.05 – 25.07.05
ВЫСТАВКА
Сэм Тейлор-Вуд.
Ермолаевский, 17
Организована совместно с Британским советом.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Андрей Бартенев. СКАЖИ «Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ!». 2005. *Интерактивная аудиоинсталляция*

2006

15.01.06
Космический аппарат «Stardust» впервые в истории доставил на Землю образцы кометной и межпланетной пыли с кометы Вильда 2.

29.03.06
Полное солнечное затмение, наблюдавшееся в Бразилии, Греции, центре Атлантического океана, Сахаре, Турции, Грузии, России, Казахстане и Монголии.

15.07.06
Запущена социальная сеть Twitter

24.08.06
Плутон лишен статуса планеты Международным астрономическим союзом и числен к карликовым планетам (присоединившись к Эриде и Церере)
22.09.06
Кольцеобразное солнечное затмение, наблюдаемое в Южной Америке, Западной Африке и Антарктике
25.01.06
Методом гравитационного микролинзирования открыта внесолнечная планета OGLE-2005-BLG-390Lb

2006–2010
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦИКЛ «Москва актуальная»
Куратор: Е. Селина
Ермолаевский, 17.
Центральный дом художника.
Серия музейных выставок важнейших фигур актуального российского искусства, организованная совместно с галереей XL.
В рамках проекта были реализованы выставки таких художников, как Айдан Салахова, Виктор Пивоваров, Олег Кулик, Борис Орлов, группа «Electroboutique», Ирина Корина, Константин Звездочетов.

май 2006
ФОТОСТУДИЯ
На основе отдела кинопрограмм в музее была создана фотостудия со штатом фотографов, в состав которой входит студия видеомонтажа и типография. Также в здании фотостудии по адресу Брянская, 2, проходят различные фотовыставки.

20.11.06 – 31.03.07
ВЫСТАВКА
«Верю! Проект художественного оптимизма» (Куратор О. Кулик)
ЦСИ Винзавод
На выставке были представлены размышления 51 современного художника на тему взаимодействия искусства и «кино». Она стала первым в России крупным site-specific проектом, реализованным в сложных условиях Винзавода, ставшего впоследствии крупнейшим московским арт-центром. Выставка организована в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства при поддержке marka:face:fashion

22.12.06 – 04.03.07
ВЫСТАВКА
«Разговор руками»
Петровка, 25.
Экспозиция фоторабот из собрания американского коллекционера Генри Буля к семилетию Московского музея современного искусства. Организована совместно с Фондом Соломона Р. Гугенхайма и PROACTIVE PR.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Александр Косолапов
MALEVICH-MARLBORO. 1997. *Холст, акрил*

2007

12.01.07
Комета Макно-
та достигла
перигелия и
стала видна с
Земли при
дневном свете.

03.03.07
Полное лунное
затмение, кото-
рое можно
было наблю-
дать в некото-
рых частях
Америки и
Азии, а также
по всей Евро-
пе.

10.04.07
Анализ спектра
экзопланеты
HD 209458 b
впервые выя-
вил воду в
атмосфере
планеты, не
входящей в
Солнечную
систему.

19.03.07
Полное лунное
затмение в
экваториальной
зоне Земли.

24.10.07
Комета 17P
Холмса неочи-
данно увеличи-
ла свою
яркость в 400
тысяч раз,
отчего ее види-
мая звездная
величина изме-
нилась с +17т
до 2,8т.

02.07.07
Венера и
Сатурн сблизил-
ись, их разде-
ляет 46 секунд
дуги.

**2007–2011
ВЫСТАВКА**
«История российского
видеоарта. Том 1,2,3»
(куратор Антонио
Джеуза).
Ермолаевский, 17.
Трехчастный исследова-
тельский проект, последо-
вательно представивший
основные этапы станов-
ления видеоискусства в
России. Первый «том»
был посвящен 1985–1999
годам, второй – 1995–
2005, третий – 2000–2010
годам.

**07.02.07
НОВОЕ ЗДАНИЕ**
Открытие третьей пло-
щадки музея по адресу
Тверской, 9.
Новое помещение музея
на Тверском бульваре,
расположенное в истори-
ческом Доходном доме
И.М. Коровина, бывшей
мастерской Зураба Цере-
тели.

ВЫСТАВКА
Люби Кутюр. Фестиваль
«VELIKOLEPNO! Русские
иллюстраторы блестящей
жизни»
(куратор А. Бартев).

ПРЕМИЯ
Выставка «Верю! Проект
художественного опти-
мизма» Олега Кулика
получила премию «Инно-
вация»

**01.04.07
ЛАБОРАТОРИЯ**
В музее начинает работу
научно-исследователь-
ская лаборатория, став-
шая одним из лучших
центров исследования
предметов искусства в
России. Помимо работы
с произведениями из кол-
лекции ММОМА она про-
водит научные исследо-
вания совместно с
Третьяковской галереей,
ГМИИ им. А.С. Пушкина и
множеством других
институций.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Анатолий Осмоловский.
ХЛЕБА. 2007. *Дерево,
резьба, морилка*

2008

07.02.08
Кольцеобраз-
ное солнечное
затмение.
21.02.08
Полное лунное
затмение в
южном полуша-
рии.

01.08.08
Полное солнеч-
ное затмение,
которое можно
было наблю-
дать на терри-
тории России.

07.10.08
Метеорит 2008
ТС3 стал пер-
вым метеорит-
ом, падение
которого на
землю астро-
номы смогли
заблаговре-
менно предска-
зать.

13.05 – 15.06.08
ВЫСТАВКА
Дмитрий Пригов. «Граж-
дане! Не забывайте,
пожалуйста!».
(куратор Е. Деготь)
Петровка, 25.

**06.2008
БИЕННАЛЕ**
Открывается I Москов-
ская международная
биеннале молодого искус-
ства «Стой! Кто идет?»
Государственный центр
современного искусства и
Московский музей совре-
менного искусства объе-
динили свои молодежные
программы в масштабное
общегородское событие.

Сентябрь–ноябрь 2008
**МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ПРОЕКТ**
«Весна русского авангар-
да. От Шагала до Мале-
вича». Токио, Осака, Гифу
и Саитама
Выставка работ россий-
ских авангардистов из
собрания Московского
музея современного
искусства, объехавшая
несколько городов Япо-
нии.

17.12.08 – 08.02.09
НОВОЕ ЗДАНИЕ
Открытие здания Госу-
дарственного музея
современного искусства
Российской академии
художеств по адресу Гого-
левский, 10, переданного
в пользование ММОМА.
Музей разместился в
исторической усадьбе
Нарышкиных, выстроен-
ной по проекту Матвея
Казакова.

ВЫСТАВКА
«Энди Уорхол. Живые
портреты»
(куратор Клаус Бизенбах)
Проект был организован
совместно с Музеем Энди
Уорхола в Питтсбурге,
штат Пенсильвания,
США, а также GQ, MoMa
New York, mark.a.ff, при
поддержке Motorola.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Константин Латышев.
REAL BEAUTY. 1996.
Холст, масло

2009

26.01.09
Кольцеобраз-
ное солнечное
затмение.
29.04.09
Орбитальный
телескоп
«Swift» зафик-
сировал взрыв
GRB 090423,
одной из самых
удаленных от
Земли звезд,
находящейся
на расстоянии
в более чем
13 миллиардов
световых лет.

03.12.09
Впервые уда-
лось зарегис-
трировать на
практике ред-
чайший тип
сверхновых –
так называе-
мую сверхно-
вую, взорвавшуюся
из-за неста-
бильности пар,
SN 2007 bi.

14.02 – 06.09.09
**1-я ТЕМАТИЧЕСКАЯ
ЭКСПОЗИЦИЯ**
От студии к арт-объекту
(куратор А. Арутюнян)
Петровка, 25.
Проект отталкивался от
ретроспективного поня-
тия «студия», трактуя его
широко – как метафору
особой творческой уста-
новки, направленной на
последовательное изуче-
ние законов действитель-
ности, их интеллектуаль-
ное постижение и
интерпретацию как кате-
горию, применимую не
только к подготовитель-
ным работам, но и к
законченным произведе-
ниям.
При поддержке компании
«Ene!»

**03.11.09
НОВОЕ ЗДАНИЕ**
По адресу Большая Гру-
зинская, 15, открылся
Музей-мастерская Зураба
Церетели, ставший пятой
площадкой ММОМА.
В экспозицию нового зда-
ния вошло более 250
произведений Зураба
Церетели: живопись,
эмаль, станковая и мону-
ментальная скульптура,
мозаичные и витражные
композиции.

16.12.09 – 16.05.10
**2-АЯ ТЕМАТИЧЕСКАЯ
ЭКСПОЗИЦИЯ**
«День открытых дверей.
Обснбняк – гимназия –
клиника – музей.
Российское искусство
1989–2009 годов из кол-
лекции ММОМА
(куратор и архитектор
Ю. Аввакумов).
Петровка, 25.
Вторая тематическая экс-
позиция ММОМА была
приурочена к десятиле-
тию музея. Главным геро-
ем проекта стало само
музейное здание на
Петровке, 25. Более чем
двухсотлетняя история
особняка купца Губина
переплелась в экспози-
ции с ключевыми имена-
ми, идеями и тенденция-
ми актуального искусства.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Сергей Шеховцов
(Поролон). МОТОЦИ-
КЛИСТ. 2008. *Поролон,
смешанная техника*

2010

03.11.10
Открыта коме-
та Икейя-Мура-
ками
15.02.10
Ученые под-
твердили, что
метеорит Мер-
чиссона, упав-
ший на Землю
в 1969 году,
содержит мил-
лионы органи-
ческих соеди-
нений.

22.05 – 22.08.10
ВЫСТАВКА
«Александра Экстер.
Ретроспектива»
(куратор Г. Коваленко).
Петровка, 257
При поддержке компании
НОВАТЭК

июнь 2010
БИЕННАЛЕ
2-я Московская междуна-
родная биеннале молодого
искусства
(кураторы Д. Пыркина,
Д. Камышникова)

04.11.10 – 05.12.10
ВЫСТАВКА
«Мартин Крид. Числа»
Петровка, 25.
Персональная выставка
известного британского
художника, лауреата пре-
мии Тернера

08.12.10 – 22.05.11
**3-я ТЕМАТИЧЕСКАЯ
ЭКСПОЗИЦИЯ**
«Если бы я только знал!..
Практическое пособие по
современному искусству»
(кураторы К. Зайцева,
Е. Кузьмина).
Петровка, 25.
Третья тематическая экс-
позиция ММОМА стала
интерактивным образова-
тельным проектом, зада-
ча которого – привлечь в
музей современного
искусства не только
взрослых, но и самых
маленьких зрителей. Эк-
позиция обращалась к
азам contemporary art –
объяснению его основных
понятий, форм и техник.
Выставка организована
совместно с фондом под-
держки образования
«НООСФЕРА».

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Марина Алексеева.
СЕРИЯ «ОНИ ВНУТРИ».
2010. *Видеолайтбоксы*

2011

13.01.11
Астрономы высчитали, что у Млечного Пути имеется темная галактика-спутник массой около 10 миллиардов Солнц. Она получила название Galaxy X.

05.03.11
Ученые опытно обосновали непротиворечивость перемещений в прошлом с помощью машины времени.

08.08.11
Получила подтверждение внеземная природа частей ДНК в метеоритах. Таким образом, доказано, что падение метеоритов могло привести к зарождению жизни на Земле.

2011
Население земли достигло семи миллиардов человек согласно данным ООН.

ПРЕМИЯ
Премии «Инновация» удостоились: выставка «День открытых дверей. Особняк – гимназия – клиника – музей» (куратор Ю. Аввакумов), проект А. Желудь «...Продолжение осмотра...» и издание «История российского видеарта. Том 1,2,3».

08.06 – 30.10.11
ВЫСТАВКА
«Шедевры XX века из коллекции Института современного искусства Валенсии (IVAM)» Петровка, 25.
При поддержке компании НОВАТЭК

08.09 – 06.11.11
ВЫСТАВКА
«Невозможное сообщество» (куратор В. Мизиано) Гоголевский, 10.
Крупный исследовательский проект, посвященный искусству взаимодействия. Были представлены работы российских и зарубежных художников. Частью проекта также стал ряд интервенций в городское пространство.
При поддержке компании НОВАТЭК.

25.11.11 – 29.07.12
4-я **ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ** «Искусство есть искусство есть искусство» (куратор Д. Озерков). Петровка, 25.
В центре четвертой экспозиции оказался разговор об искусстве. Он понимался как всеобъемлющий и всесторонне открытый комментарий, который беспрестанно порождают искусствоведы и зрители, критики и сами художники. Выходя на метауровень, этот проект не только осмыслил множество потенциальных экспозиционных моделей, но и вопрошал о сущности искусства как такового.

ПРИОБРЕТЕНИЕ
Таус Махачева. ПУЛЯ. 2010. *Одноканальное видео*

2012

21.05.12
Кольцеобразное солнечное затмение, видимое в Южном Китае, Японии и на территории США. Частная фаза затмения прошла по территории России севернее линии Владивосток-Архангельск.

12.01.12
На конференции Американского астрономического общества было объявлено, что число экзопланет в нашей Вселенной намного больше, чем считалось раньше. Только в галактике Млечный Пути их сотни миллиардов.
06.06.12
Венера прошла по диску Солнца

30.07.12
Данные, полученные с орбитального телескопа «Ферми», показали, что источником гамма-излучения из центра Млечного Пути скорее всего является аннигиляция темной материи.

06.08.12
Китайским физикам удалось осуществить квантовую телепортацию на расстоянии около 97 км, что является рекордом.

ОБРАЗОВАНИЕ
Музей запускает новую широкую образовательную программу. Был реформирован образовательный отдел: в его состав вошли научно-методический сектор, лекторий, детская школа-студия «Фантазия» и школа современного искусства «Свободные мастерские». январь 2012
РЕБРЕНДИНГ
Появился новый логотип музея, аббревиатура ММОМА стала главным символом.

ПРЕМИЯ
Премии «Инновация» были удостоены выставка «Невозможное сообщество» (куратор В. Мизиано), Директор и основатель музея Зураб Церетели.
14.03 – 09.05.12
ВЫСТАВКА

«Двойная перспектива: Современное искусство Японии» (Кураторы Е. Яичникова и К. Хосака). Гоголевский, 10, Ермолаевский, 17.
Два куратора из разных стран, две площадки музея и двухчастная структура проекта. Выставка организована совместно с Японским фондом и посольством Японии в России при поддержке компании JTI и «Sony VAIO».
06.2012
БИЕННАЛЕ

3-я Московская международная биеннале молодого искусства (куратор К. Бейкер).
24.08 – 21.10.12
ВЫСТАВКА
«Портрет/пейзаж: границы жанра». Из коллекции Музея изобразительных искусств города Нант, Франция (кураторы А. Гор, М. Миндлин, И. Горлова, Е. Белова, А. Колланж и А. Флери). Петровка, 25.
Зоологическая, 13 (ГЦСИ). Организована совместно с Государственным центром современного искусства и Музеем изобразительных искусств города Нанта при поддержке Росбанка.
17.10 – 02.12.12
ВЫСТАВКА

«Театр Веры Мухиной: неизвестные страницы творчества скульптора» (куратор Г. Коваленко) Петровка, 25.
Организована совместно с Гуманитарным проектом Ивана Полякова и фондом культурного просвещения «Стиль Победы»
ноябрь 2012
РЕЙТИНГ
№1 в списке журнала «Артхроника»

Исполнительный директор музея Василий Церетели занял первое место в списке пятидесяти самых влиятельных людей в современном российском искусстве.
ПРИОБРЕТЕНИЕ
Михаил Рогинский. ПОЖАР № 3. 1985. *Холст, масло*

2013

08.01.13
Астрономы, работающие с данными, полученными телескопом Кеплер, объявили об открытии KOI-172.02 – экзопланеты, похожей на Землю, обращающейся вокруг звезды, подобной Солнцу в обитаемой зоне. На ней может существовать внеземная жизнь.

08.01.13
Открыт удаленный кластер сверхмассивных квазаров, которые являются самими яркими и самыми удаленными структурами в известной вселенной и находятся на расстоянии около 4 миллиардов световых лет.

15.02.13
Над Челябинском взорвалось небесное тело, предположительно 10-тонный метеорит.
15.02.13
Астероид 2012 DA14 (вес около 130 000 тонн) пролетел рядом с Землей на максимальной близости от нее – расстояние - 27,7 тыс. км.

15.02.13
Новые точные наблюдения астероида (99942) Апофис показали, что астероид в 2036 году не столкнется с Землей. Это противоречит ранним расчетам его траектории.

10.05.13
Кольцеобразное солнечное затмение наблюдалось в Австралии и Океании.
01.06.13
В 5,8 млн километров от Земли пролетел астероид 1998 QE2, с собственным спутником.

февраль 2013
МАГАЗИН
В здании музея на Петровке, 25, открывается первый книжный магазин «ММОМА ART BOOK SHOP». Вскоре магазины появились на Гоголевском, 10, и в ГУМе. www.facebook.com/MMOMAARTBOOKSHOP
01.03.13–04.11.13

5-я **ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ** «Сны для тех, кто бодрствует» (кураторы А. Егоров, А. Арутюнян). Петровка, 25. Междисциплинарный проект исследовал закономерности восприятия отечественного современного искусства сквозь призму оппозиции истинного и фантомного образов.

26.04 – 09.06.13
ВЫСТАВКА «Хуан Миро. Образы». Гоголевский, 10. Выставка организована совместно с Фондом Пилар и Хуана Миро на Майорке и открытым фестивалем искусств «Черешневый лес» при поддержке Министерства Культуры РФ, Правительства автономной области Балеарских островов и посольства Испании в Москве.

29.05 – 15.09.13
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЕКТ «Трудности перевода» (куратор А. Джеуза). Выставочные залы Университета Ка' Фоскари (Венеция, Италия). Проект, посвященный уникальности национальных культурных кодов и способам их расшифровки. В рамках параллельной программы 55-й Венецианской биеннале.

При поддержке Гостиницы Украина, AVC Charity, банка БРТ и Absolut. сентябрь 2013 – Н.В.
WEB-ПРОЕКТ (куратор Ирина Кулик) Исследовательский онлайн-проект «Современники» на официальном сайте музея www.contemporaries.mmoma.ru
12.09 – 14.11.13
ВЫСТАВКА «Йозеф Бойс. Призыв к альтернативе» (куратор О. Блуме). Гоголевский, 10. Совместно с Музеем современности Хамбургер Банхоф – Национальная галерея, Берлин; Государственными музеями Берлина, МИД Германии, Гете-институтом в Москве, Восточным комитетом германской экономики, при поддержке Российско-Германской внешнеторговой палаты и компании НОВАТЭК.

декабрь 2013
ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА
В ММОМА на Петровке 25 открыта детская комната, где сотрудники музея проводят мастер-классы на основе экскурсий. Там же регулярно проходят детский лекторий и семейные программы.
ПРИОБРЕТЕНИЕ
Хаим Сокол. КОТЛОВАН. 2008. *Инсталляция*

2014

02.01.14
В 04:50 по Гринвичу (08:50 МСК) в атмосферу Земли над Атлантическим океаном вошел и полностью разрушился пятиметровый астероид 2014AA, обнаруженный утром 1 января американской обсерваторией Маунт-Леммон.

Он стал вторым после 2008 TC3 астероидом в истории, упавшим на Землю после его открытия.
29.04.14
В Антарктиде наблюдалось кольцеобразное солнечное затмение. Частные фазы затмения также были видны в Австралии и на некоторых островах Индонезии.

17.03.14
Американские ученые из рабочей группы Гарвард-Смитсоновского центра астрофизики и телескопа ВISEP2 на Южном полюсе объявили об обнаружении следов гравитационных волн. Тем самым, возможно, впервые получены подтверждения хаотической теории инфляции.

30.04.14
Впервые определен период вращения у экзопланеты Бета Живописца; сутки на ней длятся около 8 часов.
29.07.14
Ученые из Венского технологического института сообщили о парадоксальном явлении в квантовой механике, получившем название Квантовый Чеширский кот. При определенных условиях квантовая система может повести себя так, как если бы частицы и их свойства были разделены в пространстве. Тем самым объект может быть отделен от собственных свойств.

11.12.13 – 09.02.14
ВЫСТАВКА
«Мауриц Корнелис Эшер» (куратор А. Толстой). Петровка, 25.
Совместно с Фондом М.К. Эшера в Нидерландах и Посольством Королевства Нидерландов в России при поддержке компании «Shell» и Газпромбанка.

21.02 – 06.04.14
ВЫСТАВКА «Игра в цирк» (кураторы Д. Воробьева, Н. Дьячкова). Петровка, 25. При участии Фонда наследия художника А. Д. Тихомирова.

ПРЕМИЯ
Выставка «Что этим хотел сказать художник?» Юрия Альберта и Екатерины Деготь удостоилась премии «Инновация».

30.04 – 15.06.14
ДАР, ВЫСТАВКА
«Новый элемент. Дар Умара Джабраилова Московскому музею современного искусства». (кураторы А. Егоров, А. Арутюнян). Ермолаевский, 17. Выставка избранных произведений из подаренных музеем более 160 работ.

апрель – декабрь 2014
РЕГИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
2.0. Выставка из коллекции ММОМА и МАММ (кураторы А. Зайцева, А. Новоселов). Путешествующая выставка, посвященная 20-летию компании НОВАТЭК. Работы российских художников 1990-2000-х годов. В музеях Костромы, Челябинска, Нового Уренгоя, Тюмени и Самары.

23.04 – 07.09.14
ВЫСТАВКА «Пути немецкого искусства с 1949 по сегодняшний день» (кураторы М. Флюгге, М. Винцен). Петровка, 25.
Совместно с IFA и Гете-институтом в Москве
При поддержке компании EON.

июнь – август 2014
БИЕННАЛЕ
4-я Московская международная биеннале молодого искусства (куратор: Дэвид Элиот).

17.09.14 – 09.11.14
ВЫСТАВКА
«Василий Шухаев. Ретроспектива» (куратор Е. Каменская, научный консультант Е. Яковлева). Петровка, 25. При поддержке Unident, U-art, Альфа-страхование.

МУЗЕЙ: СОЧЕТАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ФОРМ

Елена Романова

Московский музей современного искусства в 2009 году отметил свое десятилетие юбилейной экспозицией «Особняк – гимназия – клиника – музей». Метаморфоза пространства на редкость созвучна сути музея и отражает одну из основных задач художественных поисков отечественного актуального искусства – определение путей самоидентификации.

Зураб Церетели:

Я был в Нью-Йорке, Португалии... Работая там, давал мастер-классы студентам и видел, что везде развивается актуальное искусство, молодежь проявляет к нему большой интерес, создаются музеи. Тогда я убедился, что это искусство отвечает вкусу и мышлению сегодняшнего дня. В Москве я говорил о необходимости развивать это направление, создать музей современного искусства. Не могу сказать, что мои идеи нравились тем, от кого зависело решение этих вопросов. Многие художники были настроены скептически, но я был убежден, что музей современного искусства необходим. Понадобилось время и много усилий, чтобы на Петровке появился первый в нашей стране музей. Сегодня во многом благодаря музею современное искусство занимает такое место в обществе, что уже никто не сомневается в том, что оно соответствует современному мышлению.

Теперь стало очевидно, что наше искусство стало гораздо разнообразнее, чем это было раньше, и я уверен, что оно также стало гораздо талантливее и смелее.

С позиций сегодняшнего дня трудно поверить, что еще 15 лет назад в нашей стране не было ни одного музея современного искусства. Во второй половине XX века, в период «оттепели», художники восстали против навязанной властью пластической системы. Не имея возможности высказаться на своем, а не на официальном языке соцреализма, они рисовали подпольно, выставки устраивали негласно на квартирах, их работы приобретали в основном иностранцы. По образному выражению Галины Маневич, «возникла странная художественная жизнь, своей самостоятельностью и полнотой напоминающая средневековое натуральное хозяйство». Государство упорно делало вид, что актуального искусства в СССР не существует. Прошло время, и выяснилось, что колоссальный пласт отечественного изобразительно-

го искусства оказался исключенным из контекста естественной канвы его истории. С изменением политической ситуации в стране в 1980-х годах стало возможным наконец открыто говорить о необходимости создания музея современного искусства. Однако инерцию власти в этом вопросе переломить оказалось непросто. Ведь любая выставка, а тем более музей современного искусства, это диалог со зрителем не только на тему эстетики и красоты, но и социальных, политических, бытовых проблем. «Наверху» же диалога по-прежнему не желали.

Даже в 1990-е годы, когда казалось, что ситуация для создания музея современного искусства в России более чем благоприятна, сдвинуть дело с мертвой точки не удавалось. Тогда причины были уже иные: на смену идеологическим барьерам пришли экономические, страна находилась в тяжелейшем кризисе. Да и коллекции произведений современного искусства у государства не имелось, частные только начинали формироваться. И все же дело решилось. Инициативу создания столь важного и необходимого музея проявил Зураб Церетели, известный своей решимостью доводить начатое до конца. «Проработав длительное время за рубежом, я видел собрания многих музеев современного искусства в Европе и Америке, – рассказывает мастер. – Когда вернулся в Москву в самом начале 1990-х, то узнал, что у нас музея современного искусства до сих пор нет... Но такого не должно было быть, я стал искать возможности создания музея».

Заручившись поддержкой правительства Москвы и департамента культуры столицы, известный художник и деятель культуры, меценат в 1994 году приобрел под будущий музей особняк на Петровке и отремонтировал его, личную коллекцию работ известных российских художников XX столетия передал городу, она и стала основой будущего музейного собрания. Коллекция З.К. Церетели насчитывала свыше 2000 произведений художников в основном первой четверти прошлого века, многие из них были приобретены в Грузии. «После трагических событий 1917 года, – говорит Зураб Константинович, – Грузия не сразу закрыла свои границы, и многие беженцы из страны, будущие эмигранты, съезжались в портовые города в ожидании возможности уехать. Среди них были

и художники, как, например, Шагал, который мне лично рассказывал о своем отъезде. В ожидании теплохода художники продавали свои картины – надо было как-то перебиваться. По этой причине еще долгое время в Грузии можно было спокойно приобрести работы русских авангардистов, которыми сегодня восхищается весь мир. Так постепенно складывалась моя коллекция, изредка пополнялась шедеврами, выкупленными на зарубежных аукционах. В дальнейшем ее наличие оказалось важнейшим фактором при решении вопроса о создании музея современного искусства...»

Зураб Церетели стал основателем и первым директором нового музея, его коллекция – основой музейного собрания. Это первый в России государственный музей, специализирующийся исключительно на искусстве XX, а теперь и XXI веков, его официальное открытие состоялось 15 декабря 1999 года.

Вряд ли успешный уральский заводчик Михаил Павлович Губин мог предвидеть судьбу своего красивейшего особняка, приобретшего нынешний вид после перестройки более раннего здания зодчим М.Ф. Казаковым. Заказ архитектору поступил от «московского именитого гражданина»; перестроенный особняк вошел в число лучших образцов московского классицизма. Он представлял собой типичный городской особняк XVIII века с главным домом и двумя флигелями (сохранился один). В 1812 году дом горел, но десять лет спустя был полностью отстроен. Уже с конца 1830-х годов потомки Губина начали сдавать дом в аренду разным учреждениям. В 1871–1904 годах здесь размещалась Первая частная московская мужская гимназия Ф.И. Креймана, известная своими новшествами, в ней учились поэт-символист Валерий Брюсов, искусствовед Владимир Станюкович, композитор Сергей Василенко, филолог Алексей Шахматов, меценаты братья Бахрушины. После революции арендатор и владелец особняка изменились: в 1920 году советское государство определило здание бывшей гимназии под Институт физиотерапии и ортопедии, и с тех пор до момента, когда особняк был передан в музейное назначение, здесь располагалось медицинское учреждение.

Казаков, работая над своим шедевром, украсил здание традиционными для эпохи класси-

цизма элементами – рельефными панно снаружи и росписями внутри. Однако за годы дом у арендаторов обветшал, требовалась капитальная реставрация. Ныне, как и прежде, фасад здания украшают лепные рельефы. Сюжеты аллегорических композиций типичны для своего времени и ведут переключку с героями античности. По сохранившимся фрагментам восстановлены росписи стен и потолков. Росписи содержат характерные элементы эпохи позднего классицизма – русского ампира, их составляют цветочные гирлянды, военные трофеи, атрибуты искусств, сегодня, как и прежде, ими можно свободно любоваться. Возрожденные элементы интерьера, такие как парадная мраморная лестница, ниши, расписанные в стиле гризайль, керамические печи, доносят до нас атмосферу безвозвратно ушедшей московской старины. Идея приспособить особняк для музея современного искусства была неслучайной. В сочетании старых и новых форм, сопряжении классики и современности рождается интеллектуальная и эстетическая игра, позволяющая и художнику, и зрителю самоопределиться в синтетическом пространстве культуры. Опыт экспозиции произведений современного искусства в архитектурном пространстве предшествующих эпох был уже хорошо известен в Европе, но в России в 1990-е такая практика применялась впервые.

Современное искусство – это форма размышления об окружающем нас мире, но не только. Еще важнее возможность привнести что-то новое в его развитие. Сочетание старины и сегодняшнего дня в стенах Московского музея современного искусства рождает ощущение непрерывающейся традиции, метаморфоз пространств и состояний.

ПУТЬ ДЛИНОЙ 15 ЛЕТ

Андрей Толстой

Московский музей современного искусства был основан в самом конце XX столетия, в 1999 году. Это единственный не только в Москве, но и в России музей, специализирующийся на искусстве России и Европы XX и XXI веков.

В отделах (научном, выставочном, общественных связей, экскурсионном и других) выросшего на четыре выставочные площадки музея работают талантливые профессионалы, не только отлично разбирающиеся в своем деле, но и искренне любящие его.

Стоит особенно остановиться на научном отделе. С самого начала он был сформирован из профессиональных искусствоведов, в большинстве имеющих за плечами великолепную школу Московского университета. Хотя поначалу молодым специалистам приходилось заниматься не столько собственно научными исследованиями, каталогизацией и разработкой выставочных проектов, сколько всевозможной повседневной организационной работой, связанной с выставками, хранением и обработкой фондов и даже общественными связями. Но по мере накопления важнейшего музейного опыта задачи и функции отделов уточнялись и дифференцировались, что не могло не сказаться в конечном счете и на качестве концепций выставочных проектов, и на уровне подготовленности каталогов и экспликационных материалов.

Взросшая квалификация сотрудников научного отдела и их коллег из «смежных» отделов ММОМА проявляется прежде всего в разрабатываемых при их непосредственном участии, иногда с привлечением сторонних кураторов, оригинальных экспозиционных проектах музея, в частности, в тех, которые занимают на несколько месяцев все пространство Петровки, 25, и демонстрируют согласно определенному сценарию и теме разные разделы коллекции. Как не вспомнить экспозиции последних лет: «От студии к артобъекту», «День открытых дверей. Особняк–гимназия–клиника–музей» (к 10-летию ММСИ), «Если бы я только знал», «Искусство есть искусство есть искусство», «Игра в цирк» и последний по времени «Музей с предсказаниями», а также большие тематические экспозиции как на Петровке, так и на других площадках. Сотрудники научного и партнерских отделов принимали самое деятельное участие в подготовке таких нашумевших выста-

вок и сопровождавших их изданий последнего времени, как «Игорь Вулох. Ретроспектива», «Эшер», «Сальвадор Дали и медиа», «Острова Юрия Соболева», «Василий Шухаев. Ретроспектива» и т.д. Некоторые из них сопровождались коллоквиумами и конференциями, подготовленными на высоком научном уровне.

Конечно, молодые сотрудники музея могут и должны еще многому научиться и еще более активно включаться в разные аспекты его многообразной работы. ММОМА еще предстоит усовершенствовать обоснованную и целенаправленную закупочную политику, сформулировать стратегию организации выставок как в России, так и за рубежом. Однако не подлежит сомнению, что эти проблемы смогут со временем успешно разрешиться. Главное – сохранять ориентацию на инновационные стратегии и подходы, которая с самого начала отличала деятельность Московского музея современного искусства.

Постепенно у ММОМА сложился свой имидж, появилась своя специфика, выделяющие его на отечественной арт-сцене. Музей постоянно выступает в поддержку всех новаторских поисков в современной художественной практике, активно помогает молодым художникам. В первые годы существования был дан старт обширным выставочным программам, издательским, просветительским и образовательным проектам, особенно для детей и студентов, которые теперь по прошествии лет остаются образцами для новых начинаний в развитии музея.

В этом году музею исполнилось 15 лет, и сегодня его коллекция являет собой, без сомнения, одно из самых представительных собраний отечественного искусства последних десятилетий.

КОГДА МУЗЕЙ НАЧИНАЛСЯ

Валерий Турчин

Понимание необходимости устроить в Москве музей современного искусства было еще у Павла Третьякова. Футуристы, мечтавшие в своих утопиях, при том, что призывали музеи сжигать, начали собственное коллекционирование, предлагали свои проекты. Известен опыт 1918 года создания Музея живописной культуры, которым вдохновлялся Василий Кандинский. Еще раньше Сергей Щербатов, меценат, друг художников «Бубнового валета», хотел в своем особняке на Новинском бульваре открыть музей нового искусства. В 1919 году на основе национализированного собрания авангарда И.С. Исаджанова был создан Пролетарский музей им. Луначарского, который существовал до 1928 года. Третьяковка также до конца 1920-х годов экспонировала в своих стенах картины мастеров современных течений. Очевидно, современное искусство не чуралось идеи попасть в музей. Долгие годы об авангардных замыслах говорить не приходилось, но как только слегка «потеплело», старые думы сами собой вернулись, тем более что с каждым годом андеграундная культура укрепляла свои позиции, множились квартирные выставки, появлялись первые галереи и коллекционеры. Нужна была воля, чтобы многие чаяния стали реальностью. С присущей ему энергией Зураб Константинович Церетели решил воплотить то, о чем мечталось. Чтобы поддержать начинание, были привлечены картины мастеров начала века из ряда провинциальных музеев. Основную экспозицию дополняли выставки. В дальнейшем коллекция пополнялась, и настал момент, когда стало можно издать посвященный ей альбом. Конечно, трудно было сгруппировать разный материал, но многое удалось сделать. Елена Зурабовна Церетели курировала это издание – «XX век в зеркале Московского музея современного искусства». Я тогда работал в музее на разных должностях и был автором концепции выставок и текстов изданий, содействовал становлению школы «Свободные мастерские».

В Москве помимо желаний видеть музей современного искусства имелась еще потребность в педагогической структуре, которая занималась бы воспитанием молодых мастеров нового искусства. Так, по инициативе профессора Московского университета Веры Дмитриевны Дажиной и моем содействии в 1992 году школа была создана как частная коммерческая струк-

Рождение музея Людмила Андреева

Еще в 1970-х годах министерство культуры и Союз художников СССР начали предпринимать практические шаги к созданию в Москве музея современного искусства: собирали коллекции, назначили директора будущего музея – Василия Алексеевича Пушкарева. В этот процесс включился даже известный европейский коллекционер Людвиг, который хотел пожертвовать будущему музею часть своего собрания русского искусства. Но лишь в конце 1990-х, когда осуществлением этого замысла занялась Российская академия художеств при поддержке правительства Москвы, идея нового музея обрела реальность и получила завершение. Двери нового музея открылись для посетителей 15 декабря 1999 года. Этот день мы теперь и отмечаем как день его рождения. Начало коллекции положили 500 произведений искусства, собранных и переданных его учредителем и первым директором З.К. Церетели.

Информация о будущем музее современного искусства, подготовкой которого был занят Зураб Церетели, широко обсуждалась художественной общественностью и СМИ. Первые выставки готовились при участии 13 столичных, государственных и региональных музеев, разделы которых в соответствии с концепцией новой институции стали важной частью экспозиции, представляли шедевры русских мастеров первой трети XX века. Многие из этих музеев жертвовали целностью своих постоянных экспозиций, сняв работы со стен. Среди коллег, приветствовавших новую институцию – Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Музей искусства народов Востока, музей-усадьба «Абрамцево», музей-заповедник «Царицыно», художественные музеи Ярославля, Тулы, Твери, Иванова, Екатеринбург, Красноярск, Нижнего Тагила, Иркутска. Огромную роль в поддержке музея оказала Международная конфедерация союзов художников, РОСИЗО, ее руководитель О.Е. Шандыбин, Фонд культуры, многие коллекционеры и галереи, безвозмездно предоставившие работы из своих собраний.

тура. Из ее стен вышло много замечательных людей, среди педагогов были Александр Пономарев, Владимир Опара, Борис Михайлов, Владимир Наседкин, Владимир Куприянов, Вячеслав Колейчук, Ксения Богемская, Андрей Бартенев, Дарья Камышникова многие другие. Однако, когда возникли финансовые трудности, и несмотря на то что московские художники дарили свои работы для поддержки школы, нужно было принципиально решить вопрос. Тогда я пошел к Зурабу Константиновичу с предложением взять школу в музей, ведь подобные школы существуют при многих музеях современного искусства. Он согласился. С тех пор началась новая жизнь школы, с которой я активно сотрудничал до 2005 года, а в последующее время работал консультантом.

С тех пор музей возмужал, активизировался. С приходом Василия Церетели в качестве исполнительного директора появился его новый образ – тот, который мы знаем сегодня.

**Перевороты совершаются
в тупиках.**

**И все же вневременное нам не
чуждо. Мы приходим от него
и идем к нему: оно
сопровождает нас в пути как
единственная ноша, которую
нельзя потерять.”**

•• Мартин Хайдеггер

• Бертольт Брехт

ПРОСТРАНСТВО

Арт-конституция

(2003)

Проектом иллюстрированного Основного закона РФ открылась площадка Московского музея современного искусства в Ермолаевском переулке

Петр Войс, Сергей Денисов,
Иван Колесников

Авторам проекта чаще других задают вопрос: «Как возникла безумная идея иллюстрировать Конституцию Российской Федерации?»

Десять лет существования российской Конституции – факт исторический. И почти трехлетний период работы над проектом, хотя и меньшая, но тоже история. В историографии не принято пользоваться сослагательным наклонением. Однако процесс создания иллюстрированной Конституции Российской Федерации – убедительный пример того, как словосочетание «если бы» оказалось ключевым не только в ответе на приведенный выше вопрос, но и в судьбе проекта.

Если бы одному из будущих соавторов, столкнувшемуся на эмпирическом уровне с проблемами юридического характера, не пришлось в голову в присутствии двух других будущих соавторов раскрыть Конституцию РФ...

Если бы другой при этом не изрек слово «иллюстрировать».

Если бы третий не взялся за материализацию этой идеи с помощью Macintosh...

Если бы эти трое не встретили взаимопонимания и, как следствие, участия в проекте своих коллег-художников...

Если бы соавторы не обрели друзей и единомышленников в Московском музее современного искусства...

Если бы российские и зарубежные СМИ на одном из этапов проекта не сочли эту идею актуальной и социально значимой...

Если бы не нашлось, наконец, людей, которые, оценив важность этой общественно-художественной акции, не могли издать книгу...

Если бы...

Впрочем, если вы держите эту книгу в руках, значит, идея оказалась не настолько безумной. В ней представлено 137 произведений более ста художников, созданных с 1993 по 2003 год. Работы отобраны и поставлены авторами проекта в книге таким образом, чтобы первоначальный эмоциональный импульс каждого произведения побуждал к актив-

ному восприятию иллюстрируемого текста, превращая зрителя в заинтересованного читателя.

В качестве иллюстраций к статьям использованы работы, сделанные в основном до возникновения идеи или параллельно ее существованию. Авторы убеждены, что «Основного закона нашей жизни», как и влияния атмосферного давления, избежать невозможно, поэтому каждый гражданин РФ, особенно художник, являясь существом социальным и находясь опосредованно а иногда и в непосредственной связи с этой важнейшей категорией, вольно, а лучше невольно выражает результат этого взаимодействия. К тому же в процессе работы над проектом выяснилось, что попытки художников специально «соответствовать» тем или иным статьям Конституции оказывались чаще менее удачными, чем работы, изготовленные ими за период действия настоящей Конституции.

Иллюстрированная Конституция Российской Федерации – творение коллективное. Поэтому авторы идеи выражают признательность всем, кто принимал участие в осуществлении этого проекта, а также первому Президенту РФ и многонациональному народу России как соавторам.

ДИ № 5–6, 2003



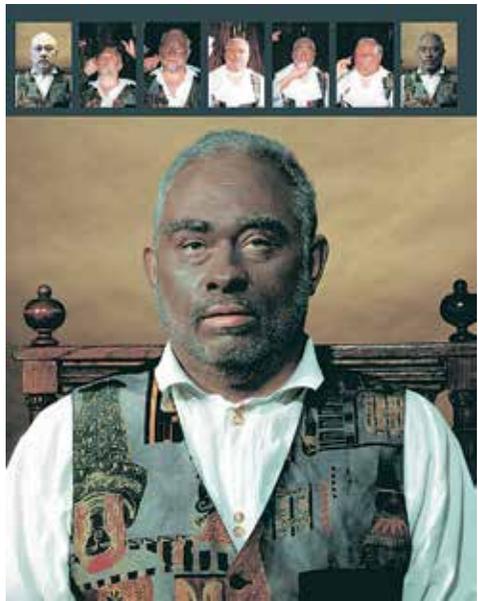
Алексей Каллима. СТАТЬЯ 103

Наталья Ламанова. СТАТЬЯ 6



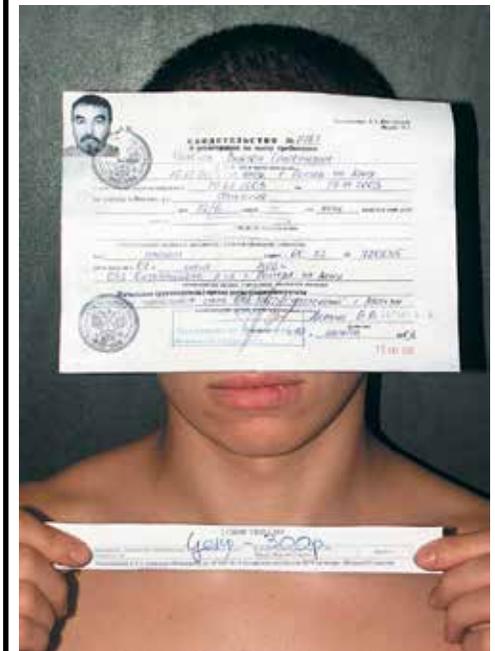
Владислав Ефимов, Аристарх Чернышев. СТАТЬЯ 105

Сергей Денисов, Ольга Денисова, Иван Колесников, Алексей Родионов. СТАТЬЯ 62



Евгений Семенов. СТАТЬЯ 51

Александр Денисов, Виктор Черенов. СТАТЬЯ 27



Гендерные волнения

(2005)

Специальный проект 1-й Московской международной биеннале современного искусства.

Людмила Бредихина

Должна предупредить, и сегодня не в каждом общественном месте можно употребить слово «гендер». Даже невинные слова, типа «поэтесса» и «художница» в некоторых общественных местах следуют произносить с оглядкой.

Причин тому много. Самая похвальная из них – нелюбовь к импортируемым идеологиям, самая простительная – искреннее непонимание, о чем речь, самая эксцентричная – «немодность» названных понятий и суффиксов.

В сфере московского современного искусства гендерное (постфеминистское) теоретизирование остается именно «немодным».

Странно, что радикальная смена идеологических вех в Москве 1990-х, после того как предельно востребованным стало понятие «телесность», не коснулась пола и его «социально-культурных последствий» (А. Ковалев). Если идеология конституирует индивидов в качестве субъектов (по Альтюссеру), то гендерное измерение конституирует тех же индивидов в качестве мужчин и женщин. Вот этого смещения от «субъекта» к «мужчине» и «женщине» в Москве не произошло.

Почему буйная «телесность» 1990-х так и осталась бесполой альтернативой «коллективному бессознательному»? Причин много. Выставка «Гендерные волнения» в Московском музее современного искусства на Петровке (специальный проект Первой Московской биеннале) была попыткой понять некоторые из них.

Миф о советской женщине: некролог в коридоре

Миф о советской женщине более полувека продержал ее – с мужчиной вместе – в глубоком окопе «истинного равноправия». Хитроумный механизм действия этого мифа заключался в том, что реальное насилие и декларируемая любовь оказались неотличимы друг от друга. В результате советская женщина обрела устойчивый синдром заложницы, а равноправие с мужчиной – привкус отождествления с ним и насильником следующего порядка, государством (оно же Родина-мать).

Этот интерес к посмертному существованию большого мифа о советской женщине экспозиционно подчеркивался в «Гендерных волнениях» с порога, где зрителю указывала путь скульптура Георгия Острецова «Спайдергерл». Спайдергерл выглядит прямой наследницей бесконечных скульптурных вариантов Родины-матери. В конце коридора на это «ау» сдержанно отвечала «Родина-дочь» с войлочного панно Алексея Беляева-Гинтовта.

Как реквием по старому мифу прозвучали и два других проекта в том же коридоре: коллажная фотосерия Людмилы Горловой «С любовью здесь не шутят!» и графический проект «Девушки и мечты» Ростана Тавасиева «с двойным экспонированием».

В пространстве привычных оппозиций

В «Гендерных волнениях» была предпринята попытка примерить базовые постфеминистские коды к русскому контексту, чтобы понять, работают ли они и стоит ли опасаться идеологических диверсий со стороны гендера.

Герман Виноградов в природном антураже примеряет «костюм» Афродиты («ГермАфродита»), а «Перформансистка» (Елена Ковылина) вписывает свое обнаженное тело в жесткую структуру, отсылающую к «человеку» (т. е. мужчине) Леонардо. С той же необъявленной очевидностью гендерное содержание пробивается в «Идеальной паре» В. Мамышева-Монро и проекте «Action!» группы ТОТАРТ. В первом зале выставки и «женское» и «мужское» было подвергнуто дополнительному испытанию бинарными оппозициями, привычными для постфеминистского теоретизирования. Традиционно женский подход к материалу в искусном объекте Л. Звездочетовой подчеркивал нетрадиционное женское обращение с кафелем, посудой и понятием «чистое» в работе Е. Елагинной. Внешнее переживание пола В. Мамышев-Монро (пол как костюм и маскарад) контрастировало с внутренним, напряженным выращиванием собственной сексуальной идентичности в витринном ассамбляже А. Шумова. Западный, программно-феминистский взгляд И. Наховой и ее выстроенная, точная метафора подчеркивали безудержный эротизм восточного видения

А. Салаховой, позволяющий метафоре вырастать до размеров символа.

Сопrotивления местного материала чуждым идеологическим схемам заметить не удалось.

Местные гендерные коды

Условившись, что гендер жил, гендер жив, гендер будет жить, можно попробовать описать в его терминах специфику местного контекста. Экспозиция большого зала, на мой взгляд, давала такую возможность.

Миф о Родине-матери контаминировал с мифом об «отце народов» – по-новому оформленный (фарфор, позолота), но по-соцартовски хлесткий миф Б. Орлова о Сталине-отце-и-матери-сразу.

О. Кулик предложил для «Гендерных волнений» имидж элегантного, но «безликого» парного существа, где мужчина инструментирован одновременно мощными татуированными руками на ягодицах женщины и чуть заметным нимбом над ее головой. Для Т. Антошиной репрезентация феминистских (гендерных) кодов привычна. Но если в известном

«Музее женщины» смысл ее художественных операций уместился в рамках упомянутой идеи о поле как костюме и маскараде, то в новой серии художница делает следующий «грамотный» шаг – от репрезентации к саморепрезентации.

А бесполое ли оно?

«Коллективное бессознательное», что сделало искусство 1990-х бесполом, сильно сдало позиции. И это повод вновь спросить, не пришло ли «время женщин» (так называлась статья Юлии Кристевой 1979 года) и что оно может значить сегодня. Видеодокументация женского и мужского перформанса 1990-х (авторская видеопрограмма М. Перчихиной в двух томах, сделанная для «Гендерных волнений»), дает богатый материал, ценность которого в том, что он выносит за скобки хорошо известный «радикальный московский акционизм», чтобы понять, что происходило вокруг и около мейнстрима. Ожесточенная борьба субъекта за свои права не покрывала всей территории акционизма, и вывод, что и здесь не произошло смещения субъекта в сторону мужчины и женщины, преждевременен. Скорее, оно не было востребовано.

Но пол, как и гендер, может существовать без объявления о себе. Не беспокоит, пока не востребован. Утверждать, что он не востребован до сих пор, нет оснований.

«Гендерные волнения» зафиксировали стоп-кадр, картину не слишком подвижную, но потенциально готовую к развитию и началу заинтересованного диалога.

ДИ № 5–2005





Георгий Острцов. СПАЙДЕРГЕРЛ. 2004.
Скульптура. Дерево, акрил, металл

Ирина Нахова. ГЛАДИЛЬНЫЕ ДОСКИ.
2001. Термальная печать. Утюги



Алексей Белпер-Гинтовт. РОДИНА-ДОЧЬ. 2005.
Войлок, акрил-варзаль



Пост-диаспора: вояжи и миссии

(2005)

В современных дискуссиях о глобализации вопрос об идентичности, казалось бы, навсегда решен: жизнь иммигранта в «чужом» контексте определяется через утопию его неизбежной интеграции в мультикультурное пространство глобализирующегося мира. Однако что же все-таки заставляет нас говорить на разных языках, создавать изолированные общества, или диаспоры, отказываясь от добровольной ассимиляции («плавильного котла»), или оставаться единичными носителями «другой» культуры, религии и идеологии внутри одной страны? Что же делает неизбежным разделение культур на «свою» и «чужую»? И какая культура «своя», и какая – «чужая»?

Ольга Копенкина

Выставка в рамках 1-й Московской международной биеннале современного искусства «Постдиаспора: вояжи и миссии» в Московском музее современного искусства (Петровка, 25) посвящена стратегиям культурной идентификации в творчестве художников, чьи практики основаны на индивидуальном диаспорном опыте, противоречиях «добровольной ассимиляции» и самоизоляции. Художники, большинство которых уехали на Запад в начале 1990-х, имеют определенный опыт навигации между разными культурами и опыт самоидентификации через определение «своей» и «чужой» культуры. С одной стороны, все участники – выходцы из Восточной Европы, каждый из них совершил переход из постсоциалистической реальности в реальность демократий и плюрализма Западной Европы и Америки. С

другой стороны, реальность западного мира вовсе не означает отсутствие идеологии. В то же время художники противостоят привычному отождествлению диаспоры с ее советским прошлым, ее восприятием как феномена, воплощающего «советскую травму, которую многие страны, в том числе и новая Россия, в ее отчаянном отрицании хочет подавить». (Евгений Фикс. Постдиаспора: заметки об изгнании Второго мира, постмодернизме и национализме диаспоры). В этих дискуссиях постдиаспора представляет собой что-то, что сложилось в контексте обстоятельств и условий, что невозможно локализовать или отождествить с какой-либо местностью, и это непрерывное строительство «новой локальности», тождественное восприятию мира. Проблема отношения диаспорного субъекта к своей национальной культуре и истории своеобразно преломляется в практиках художников, которые принимают путешествие в страну исхода, объединяя два культурных архетипа такого путешествия, с одной стороны, Гулливера, преисполненного интереса к «другой» культуре, с другой – Одиссея, готового испытать «культурный шок» возвращения на родину. Именно это происходит в работе «Открытки из Варшавы» Анны Ковальской, исследующей коллективную память нации. Тема возвращения, несомненно, содержится в трехканальном фильме Павла Браилы «Холмы Баронов», обращенный к современной Молдавии, родине художника. Личный опыт проецируется в видеинсталляциях Ольги Киселевой параллельно социально-политическому материалу, который автор «находит» во время своих многочисленных путешествий, или «вояжей космополита», по определению Юлии Кристевой. Даниил Божков и Джоанна Малиновска работают с мифами национальной аутентичности. Джоанна Малиновска в своих перформансах убирает квартиры и моет посуду в обмен на лекции по философии и политике, как обычная польская иммигрантка, утилизируя стереотип польской женщины в западном сознании. Даниил Божков не только подчеркивает свою западнославянскую идентичность, апеллируя к культу физического труда и связям с природой (идентичность, едва уцелевшую в советских унифицирующих моделях, но удачно лавирующую между стереотипами в культурных обменах Востока и Запада), но и проецирует ее как трансцендентное на конкретные ситуации западной культуры.

Дилемма «растворения» и изоляции присутствует в работе Антона Гинзбурга «Тотемдопельгангер», в которой автор демонстрирует неизбежность и необходимость обращения художника – иммигранта из Восточной Европы к традициям западного модернизма с их акцентом на ритуальное первооткрывание и

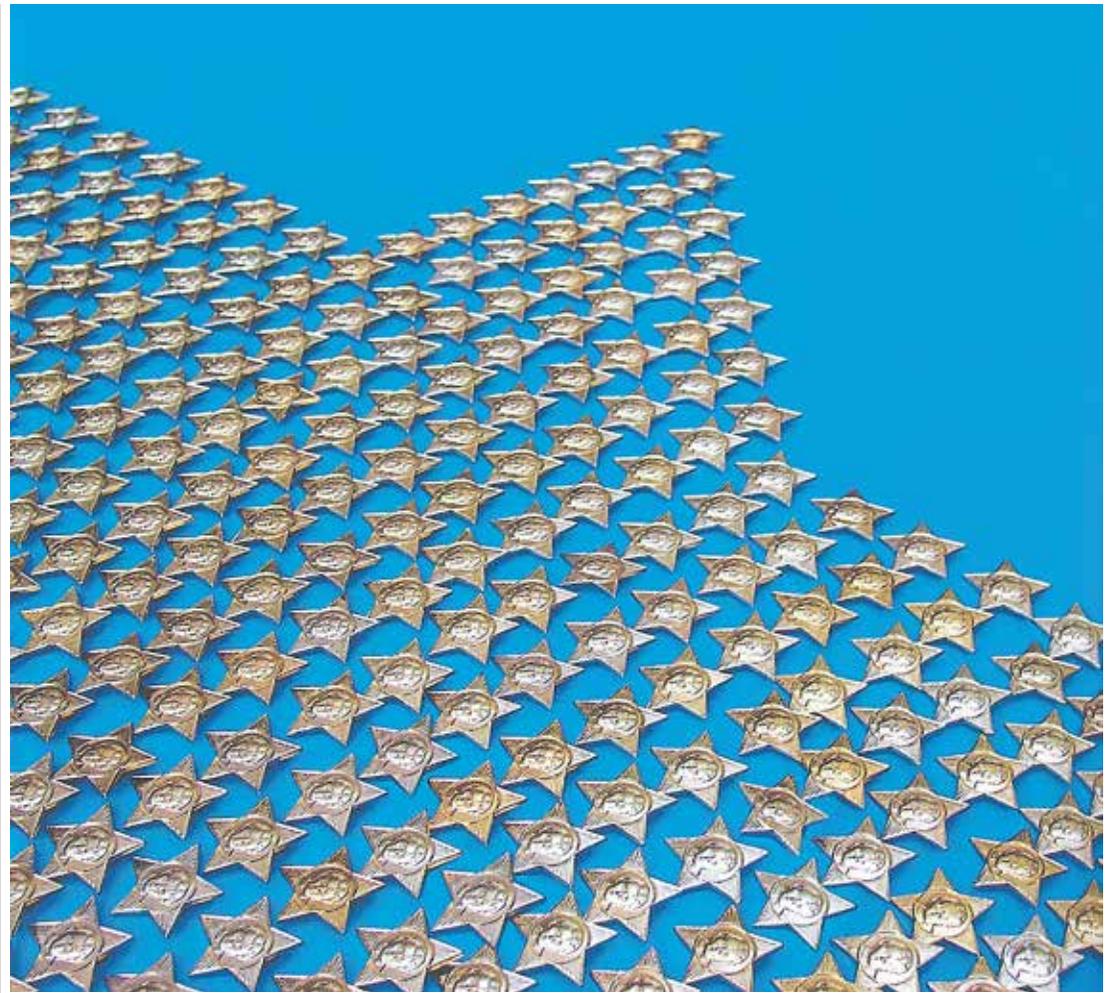
создание новых форм креативности. Исследование политики идентичности в искусстве новых технологий и активизме связывает индивидуальные рефлексии с более широкими движениями и радикальными тенденциями в искусстве, что отражено в работе Евгения Фикса «Кабина хакера». Через обращение к теме компьютерного хакерства (в интервью с американскими медиахудожниками и активистами) Евгений Фикс исследует возможность интервенции искусства в сферу репрессивных аппаратов государства и большого бизнеса. В то же время в тексте «Кровь хакерского тела» он противопоставляет активистское хакерство западных художников их российским коллегам-хакерам, «профессионально» грабящим банки. Таким образом, хакерство приобретает формы двух параллельных практик, имеющих разное происхождение и разную культурную кодификацию. Внутри этой дилеммы автор и пытается позиционировать себя как представитель русской диаспоры на Западе.





Анна Ковальска.
ОТКРЫТКИ ИЗ ВАРШАВЫ. 2005.
Инсталляция, фотографии, слайд-проекция

Джоанна Малиновска.
БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ
(ПОСВЯЩЕНИЕ ДОСТОЕВСКОМУ). 2002



Алина и Джефф Блюмис.
ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ. 2004.
4 картины. Смешанная техника

Анатолий Осмоловский. ЗРЕЛИЩЕ. 2003–2006. Инсталляция

Верю

(2007)

Московский музей современного искусства и компания «marka:ff» в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства представили проект художественного оптимизма «Верю». Проект проходил в новом московском арт-центре «Винзавод» при поддержке группы компаний МИАН. Куратор Олег Кулик. Уникальность проекта, задуманного одним из самых актуальных художников России

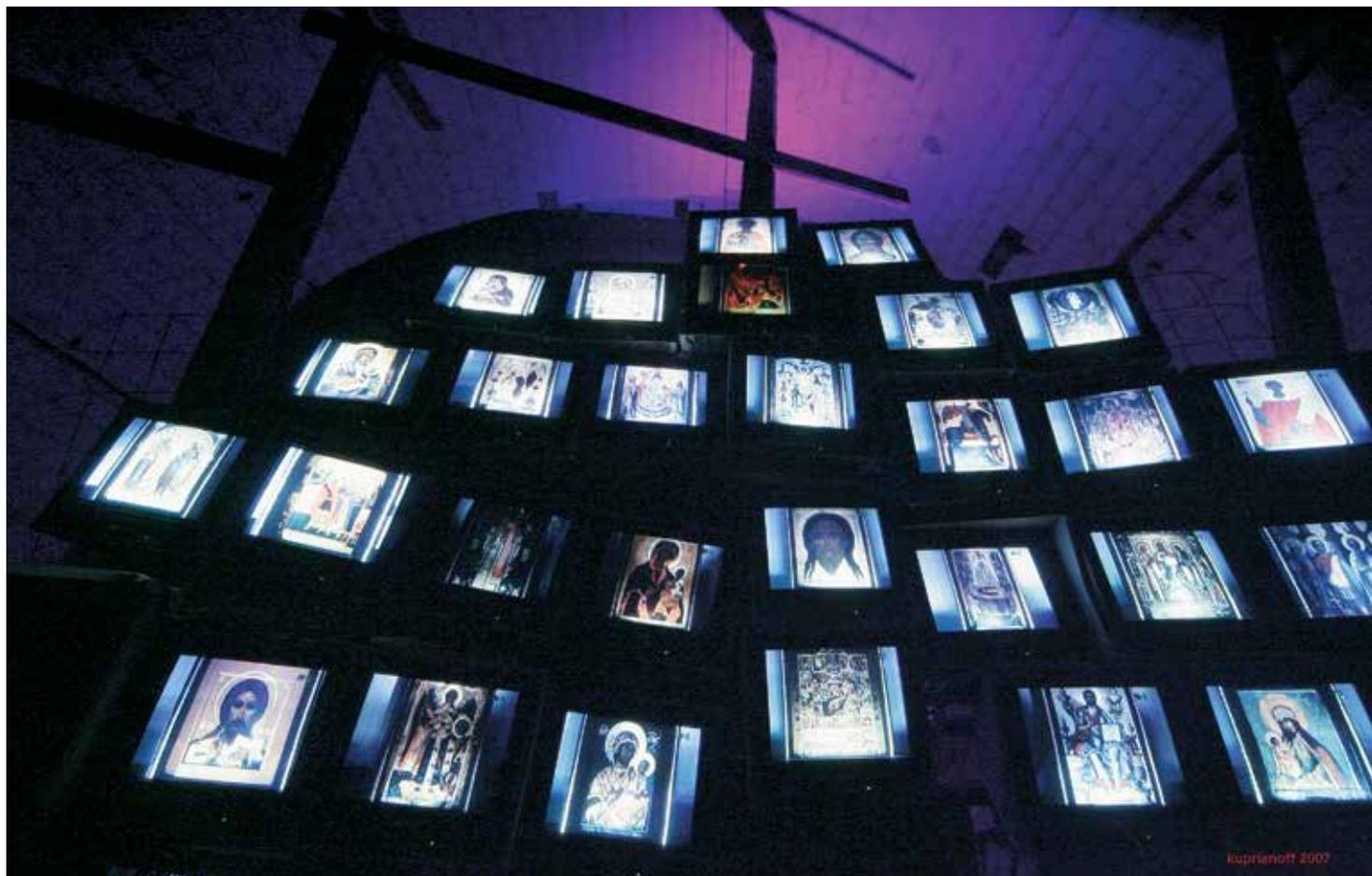
вместе с его соратниками, в его принципиальной открытости и многозначности. Все произведения объединяет одно философское и моральное послание – поиск своего духовного пути, не зависящего от догм и предрассудков. На этом пути возникают старые как мир вопросы: кто мы? Откуда мы пришли? Куда движемся? Диапазон ответов так же широк, как и стратегии каждого художника.

Всем произведениям свойственна общая энергетика: они несут положительный заряд, лишены критичности, злости, негатива. Художники разрушают предрассудок, связанный с современным искусством, будто оно направлено на эпатаж и провокацию. В данном случае направление совсем в другую сторону – на диалог со зрителем, обретение позитивного взгляда на жизнь и творчество.



Группа Газа. ПРОСВЕЩЕНИЕ. 2006. *Инсталляция*

Василий Церетели. ОСМЫСЛЕННЫЙ ПОСТУПОК. 2007.
Инсталляция



Я оптимист по натуре, я верю

На вопросы ДИ отвечает Иосиф Бакштейн

ДИ. В разные времена художники играли разные роли в жизни общества, они были и ремесленниками, и просветителями, и властителями душ, и революционерами, и идеологами. Какая роль в наше время отводится художнику?

Иосиф Бакштейн. Для каждой эпохи важно понять, кто герой данного времени. Героями советского времени были интеллектуалы, знаковые фигуры (академики, композиторы, писатели – элита общества). А в наше время герой – богатый Буратино. Все перевернулось, и мы не испытываем пиетета перед человеком, который что-то творит, пишет, рисует. Его продукт мы воспринимаем как развлечение, а его самого – как своеобразного шоумена.

ДИ. Однако эти шоумены от изобразительного искусства любят муссировать политическую и социальную тематику, делая акцент на неблагоприятии состояния современного общества. Политические и социальные аспекты предполагают широкую аудиторию. Но актуальное искусство в силу сложной зашифрованности его языка таковой не имеет. Слишком далеко современное искусство от народа. И отсюда вопрос: насколько актуальное искусство сегодня актуально?

И.Б. Нужно понять специфику эволюции и трансформации

искусства изобразительного, о котором мы говорим. И чем это искусство отличается от других видов искусства, как то: театр, музыка, литература? По крайней мере об одном фундаментальном отличии можно говорить определенно, оно заключается в том, что все виды искусства, кроме него, являются формами индустрии, в то время как художник – кустарь-одиночка. То есть спецификой этого рода человеческой деятельности является уникальность. Уникальность продукта, производимого художником, и создает ограниченность его аудитории. Уникальность произведения, ограниченность аудитории предполагают определенную элитарность этого искусства, и оно сознательно рассчитано на очень ограниченную аудиторию, отсюда претензии на особую роль. Элитарность и создает его актуальность.

ДИ. У предстоящей Московской биеннале заявлена тема – «Геополитика, рынки, амнезия. Примечания». Прокомментируйте, пожалуйста.

И.Б. Мы пытаемся переосмыслить роль и место искусства в постидеологическую эпоху, когда ему грозит опасность стать неким придатком машины культурной индустрии.

«Примечание» означает, что современное искусство может остаться лишь заметками на полях макроэкономических битв. И художники основного проекта пытаются как-то переосмыслить ценности художественного творчества.

«Амнезия» – потому что это связано с исторической памятью. Искусство пытается выполнить функцию напомина-

Иосиф Бакштейн — куратор, художественный критик. С 1991 года директор Института современного искусства (Москва), с 2001 года заместитель генерального директора ГМВЦ РОСИЗО, с 2003-го заведующий сектором современной художественной культуры Российского института культурологии, куратор Первой и Второй Московских биеннале.

ния о каких-то наиболее важных, существенных принципиальных вещах в человеческой истории, в общественной культуре. Это своего рода протест против массовизации искусства, доминирования рынков, то есть превращения искусства в товар.

ДИ. В этом контексте специальный проект биеннале «Верю» можно воспринимать как желание художников вспомнить не только о просветительской роли, которую некогда играло искусство, но и роли духовных наставников?

И.Б. Да, это попытка сохранить за собой такую мировоззренческую функцию. Раньше, когда искусство было частью большой идеологии, это происходило почти автоматически. Лев Толстой, или Солженицын, или Иосиф Бродский были не просто писателями. Это были важные общественные фигуры, философы, мыслители, визионеры. А сейчас поэт — просто поэт, и ничего более, никому он не интересен.

ДИ. У вас есть надежда, оптимизм, что что-то можно изменить?

И.Б. Я оптимист по натуре, я верю.

Беседу вели
Екатерина Никитина
и Лия Адашевская
ДИ № 2–2007

Верю» – попытка понять тип нового художника

Беседа с поэтом, художником, участником проекта «Верю» Дмитрием Александровичем Приговым

ДИ. Идея проекта «Верю», его тема не могут не вызывать множества вопросов. Прежде всего, участники проекта в подавляющей своей массе – художники, которых мы называем актуальными. В связи с этим направлением в искусстве до сего дня не возникали такие термины, как «сакральное», «трансцендентное». И вот, пожалуйста, они в проекте оказываются основополагающими. Это все несколько напоминает раскаявшуюся (по причине преклонного возраста) грешницу, которая вдруг стала очень набожной. Радикальное больше не хочет быть радикальным? Или оно радикально по отношению к себе вчерашнему? У вас не возникает ощущения насильственности темы?

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ. Большие выставки собирают много весьма разнообразных художников, и название их зачастую бывает скорее первоначальным толчком. В данном случае это ярко выраженная тема с лозунгово-идеологическим наполнением. Сейчас не только в российском, но и мировом искусстве ощущается усталость от уже утвержденной позы художника. Большое искусство являет обществу прежде всего определенный тип художника, который прочитывается не только как явление материальных образцов возвышенного, но и как социально-адаптивная модель. Образ художника, явленного постмодернистской эпохой, художник культурокритицистический, испытывающий на прочность все мифы, не идентифицирующий себя ни с одним языком, но только с жестом и стратегией.

Описанный тип художника для большинства участников, которые если не были прародителями данной поведенческой модели, то во всяком случае были участниками интенсивной ее разработки, отмечен усталостью стиля, усталостью среды, усталостью институций. И усталостью от упомянутой радикальности, которая была основным типом поведе-

ния художника в последнее столетие. Выставка «Верю» полагает свою суть не только и не столько в работах, сколько в попытках понять, какой тип художника может быть явлен новому времени. Если предыдущий тип художника, как я уже говорил, культурокритицистический, не идентифицирован ни с каким текстом, то выставка «Верю» – это попытка понять онтологичность любого художественного жеста.

Семантическое поле названия «Верю» отсылает к разным, может быть, не совсем верным ассоциациям. Ведь все, что нам предлагается, мы склонны накладывать на известные поля расшифровки. Мы расшифровываем по аналогии. Поэтому даже сами художники потратили много времени, чтобы понять, что же, собственно, они вкладывают или хотят вложить в это понятие.

Важно создать поле, которое чуть-чуть искривит смыслы представленных работ не столько для зрителя, сколько для самих художников. Для многих из них понятия «сакральное», «трансцендентное», проблема онтологичности жеста, укрепленности в зонах, не подверженных рефлексии, всегда существовали. Просто в нынешней культуре это было на заднем плане, и даже если наличествовало в пределах самой работы, культура дешифровала наиболее актуальные коды. Для меня, например, это всегда было актуально. Проблема «черного» как метафизического присутствовала как одна из главных содержательных сторон работ. Но в пределах интерпретации моих работ подобное всегда прочитывалось как отсыл к стилистике авангарда 1920-х годов, а основное содержание — либо как китч, либо как критика идеологии и прочее. Если культура перекомпонует свои интерпретационные модели, бывшие маргинальные зоны окажутся актуальными. Поэтому для меня выставка «Верю» важна именно как возможность понять перекомпоновку интерпретационных моделей и способствовать образованию новой оптики для обнаружения доселе малозаметных сторон деятельности. Название «Верю» не предполагает поиск способов утверждения собственной веры. Это скорее попытка найти онтологические основания художественного жеста. В предыдущие времена ценность жеста в большинстве случаев была обоснована необходимостью общественной критики доминирующих идеологий, курсов в пределах конкретной исторической ситуации – борьбы с большой коммунистической или западной идеологией, каждой навязанной идеоло-

гией. Вырабатывались методы борьбы, опровержения, испытания и преодоления любых идеологий, социальных установлений, культурных традиций и больших институций, что вызвало появление определенного типа художника. Ныне он утвердился уже чуть ли не в шоу-бизнесе, который апроприирует это в плоском, одномерном виде доминирующих иронических программ. Это не плохо и не хорошо. Это говорит о том, что данный способ мышления, пробивавшийся долгие годы сквозь другие доминирующие принципы, наконец стал мейнстримом.

ДИ. Хорошо, но эту выставку можно рассматривать и как все тот же ход в русле тех же жестов противостояния установившейся идеологии. И тогда в чем новизна?

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ. Находок вовне не существует. Все внутри. Просто отыскиваются зоны, которые были маргинальными, и с ними работают как с актуальными. Находки и проблемы существуют внутри как бы большой экосистемы, где что-то приобретает актуальность, а что-то отходит в зону побочного. Попытка найти в пределах сложившейся антропологической культуры зону, из которой может выйти нечто новое, живое, актуальное, и есть задача нового искусства.

ДИ. Я имела в виду поведенческий жест, который идет опять от противного: раз это уже официальное, мейнстрим, это неинтересно, надо выделиться, выйти из круга, сделать жест в сторону, что-то другое.

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ. Что ж поделаешь? В пределах человеческого бытия нет иного способа. Человек так рожден, так себя ведет и так строит свое поведение. Кстати, в данном случае, «другое» в какой-то мере переключается с нынешним фундаментализмом, начинающим быть актуальным. Попытка найти в пределах постмодернистско-глобалистского мира ответ на вопрос, может ли фундаменталистское высказывание ужиться с современными технологиями, с современным мегаполисным социокультурным инвайронментом, весьма серьезна и насущна. Человек, оказываясь в затруднительной ситуации, пытается отыскать выход в апробированных зонах, но с иными их интерпретациями. В этом отношении важно понять тонкость отличия «верю» от «верую» и «верим». Понять, что это апелляция не к вере, а попытка уяснить онтологическую укрепленность артистического жеста, и

Дмитрий Гутов. СТОПЫ. 2007.
Фрагмент картины А. Мантенья «Мертвый Христос». Ок. 1506

притом не через культурные институции, социальную значимость или через рынок.

Онтологические основания артистического жеста даже в самые рациональные времена присутствуют в горизонте художественной деятельности. Мы говорим: гений, откровение, вдохновение, интуиция. Попытка обратиться к этой теме, артикулировать ее, тематизировать, понять и есть задача «Верю». Это не попытка воспроизвести ностальгическо-симуляционные конструкции старых способов проявления религиозных вер. Для меня этот опыт интересен, как опыт коллективного, не только моего личного, поворота сознания в какую-то иную сторону.



Алексей Шульгин, Аристарх Чернышев
ГЕРОИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ. 2006–2007. Видеоинсталляция



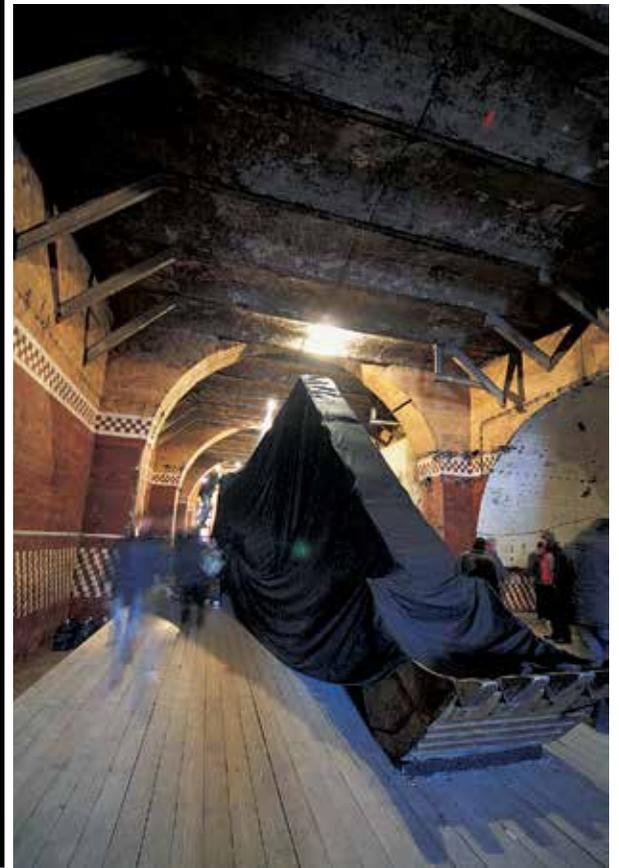
ДИ. «Верю» будет проходить в рамках 2-й Московской биеннале. Пока о ней можно говорить только предположительно, исходя из опыта предыдущей и заявлений, которые были сделаны ее организаторами, устроителями на пресс-конференции. Тема – «Геополитика, рынки, амнезия. Примечания». В связи с концепцией проекта «Верю» я пока предварительно в своем представлении вижу здесь идейное несовпадение. Может, даже противостояние.

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ. Проект «Верю» и есть то самое «примечание». Вообще «примечания» – классический ход нынешнего культурного сознания. В принципе, все современное искусство занимается взаимоотношением текста и контекста. На тексте и контексте выстраивается драматургия. К тому же биеннале, особенно Московская, как и любая сложно устроенная конструкция, не обязывает всех ее участников жестко соответствовать теме.

Группа «Синие носы». ПЛАЧЕТ. 2006–2007. *Инсталляция*



Дмитрий Пригов. ПОДЗЕМНЫЕ СКОТЫ ЖМУТСЯ
ПОБЛИЖЕ К ЧЕЛОВЕКУ. 2006. *Инсталляция*



Вид экспозиции на Винзаводе

(2009)

От студии к арт-объекту

Экспериментальный выставочный проект «От студии к арт-объекту» (куратор Анна Арутюнян) впервые представил музейную коллекцию на основе единой тематической программы, открыв серию сменных экспозиций ММОМА. Проект отталкивался от ретроспективного понятия «студия», трактуя его широко – как метафору особой творческой уста-

ОБЪЕКТИВАЦИЯ ШТУДИИ, ИЛИ ШТУДИРОВАНИЕ ОБЪЕКТА
Андрей Толстой, Анна Арутюнян, Андрей Егоров

С февраля по сентябрь 2009 года весь второй этаж губинского особняка на Петровке был отдан большой выставке «От студии к арт-объекту», которая стала первой попыткой тематической постоянной экспозиции музея, выстроенной по единому сценарию. В основе замысла организаторов выяснение перипетий и пертурбаций одной из ключевых эстетических категорий – мимесиса (центрального понятия классической эстетики, интерпретирующего искусство как подражание природе в широком смысле этого слова) – в отечественном искусстве на протяжении XX столетия, от символизма и авангарда до начала нового века. На деле же экспозиция на самых разных примерах демонстрировала то, что называется авторской кухней художника, поскольку взаимоотношения как с внешним миром, с физической или умо-зрительной натурой, так и с традицией их интерпретации, от следования строгим каноническим правилам до полной деконструкции – суть главный смысл творческого процесса в визуальных (изобразительных, пластических, пространственных) искусствах.

Поступив таким образом, музей, с одной стороны, пошел навстречу зрителю, которому зачастую нелегко разобрататься в многообразии художественных исканий и течений ушедшего века. А с другой – обратился к традиции пропедевтических экспозиций раннего советского периода, 1920–1930-х годов, с той существенной оговоркой, что сегодня на выставке вообще нет идеологического подхода к истории искусства. Залы музея поделены на несколько больших разделов – смысловых узлов (блоков): «Канон», «Натура» и «Метаморфозы», а внутри каждого из них – несколько подразделов. «Канон» задавал выставке общий тематический камертон. Здесь

направленной на последовательное изучение законов действительности, их интеллектуальное постижение и интерпретацию, а следовательно, как категорию, применимую не только к подготовительным работам, но и к законченным произведениям. Актуализируя эстетические понятия и методы, связанные с академической изобразитель-

демонстрировались эталонные артефакты классической системы ценностей – этюдная графика, а также крупноформатная академическая живопись из собрания Научно-исследовательского музея Российской академии художеств (Санкт-Петербург) и методического фонда МГАХИ им. В.И. Сурикова. Раздел дополнили дореволюционные фотографии учебных классов Императорской Академии художеств. «Канон» был призван помочь зрителю составить представление об учебной студии в разные периоды ее существования, проследить ее видоизменения.

Во втором блоке «Натура» она трактуется как традиционный для академической эстетики объект художественного постижения. Им может быть обнаженное тело модели или натюрморт, портрет или пейзаж. Демонстрируемые в данном разделе произведения, сгруппированные согласно традиционной системе жанров, в той или иной степени наделены важным свойством «штудийности», направленностью на изучение природы и ее законов. В этой связи уместно вспомнить метод художников-импрессионистов, которые одними из первых возвели этюд в ранг полноценной художественной формы, самодостаточного произведения искусства.

Третий смысловой блок «Метаморфозы» предлагает зрителю пофантазировать на тему студии как пластической категории. Шесть тем, проиллюстрированные конкретными произведениями из коллекции музея, так или иначе обнаруживали связь с кругом интересов современных художников, порой неожиданную и едва ли очевидную на первый взгляд. В этой узловой точке экспозиции круг замыкается: «академическая» студия, казалось бы, бесконечно удаленная от проблематики современного искусства, выступает основополагающим принципом художественного постижения реальности, сохраняющим свою актуальность и в наше время.

Экспозиция показала, что восходящая

новой традицией, экспозиция прослеживала их проявления в разностороннем и противоречивом опыте отечественного искусства XX–XXI веков. Произведения из коллекции ММОМА были дополнены работами из собрания Научно-исследовательского музея РАХ, а также методического фонда МГАХИ им. В.И. Сурикова.

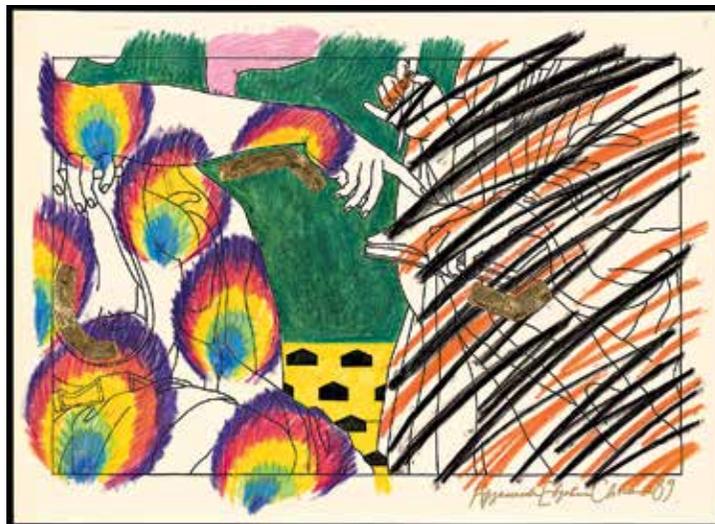
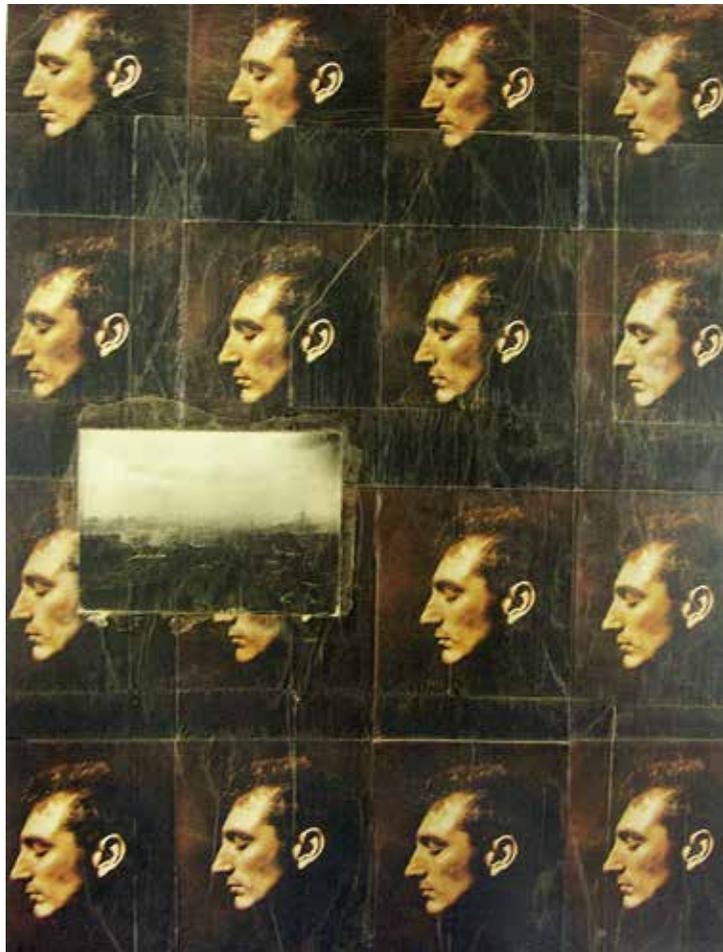
еще к античности идея мимесиса (подражания), краеугольная для классической эстетики и подвергнутая острой критике с приходом модернизма, оказалась, пусть и в трансформированном и пересмысленном виде, вновь в центре профессиональной «кухни» художников на протяжении всего XX столетия. По крайней мере отечественных, воспитанных на традиции рассказа, сюжета, а следовательно, и определенных отношений к окружающей действительности в каждом, даже самом умозрительном, произведении. Поэтому представленные в залах музея работы обнаружили одну существенную грань прочтения, подчас скрытую за наслоением авторских смыслов: каждое, даже вполне законченное, произведение можно воспринимать как своеобразную критическую студию, как форму познания внешнего и внутреннего мира, попытку проникнуть в порядок вещей.

ДИ № 3–2009

Ольга Чернышова. МАШИНА. КРЫМ. 2005.
Холст, масло. Коллекция ММОМА



Илья Пиганов. БЕЗ НАЗВАНИЯ. 1991.
Фотография, смешанная техника



АЕС. АПОЛЛОН, ВДОХНОВЛЯЮЩИЙ ЭПИЧЕСКОГО ПОЭТА.
1989. Бумага, пастель. Фольга. Коллекция ММОМА



Владимир Анзельм. БАЦМАКИ. 1962.
Каменный уеоль, склеивание. Коллекция ММОМА

Г.К. Михайлов. ПРОМЕТЕЙ. 1839. Холст, масло. НИМ РАХ



День открытых дверей

Экспозиция «День открытых дверей: особняк – гимназия – клиника – музей» (куратор Ю. Аввакумов) удостоена государственной премии «Инновация»-2010 в номинации «Кураторский проект». Вторая тематическая экспозиция ММОМА была приурочена к 10-летию юбилею музея. На этот раз ММОМА масштабно продемонстрировал зрителям свою коллекцию новейшего отечественного искусства 1989–2009 годов. Главным героем стало само музейное здание на Петровке, 25, исторический дом в центре Москвы, переживший многократную смену предназначений.

Более чем двухсотлетняя история особняка купца Губина переплелась в экспозиции с ключевыми именами, идеями и тенденциями актуального искусства. На первый взгляд произвольные, эти напластования позволили не только оживить культурную память места, но и выявить неожиданные связи между прошлым и настоящим. Межкомнатные двери, демонстративно снятые с петель, больше не перегораживали анфилады залов – музей предстал как пространство, открытое для свободного художественного выражения, новых интерпретаций и продуктивного диалога.

(2009)



Андрей Толстой

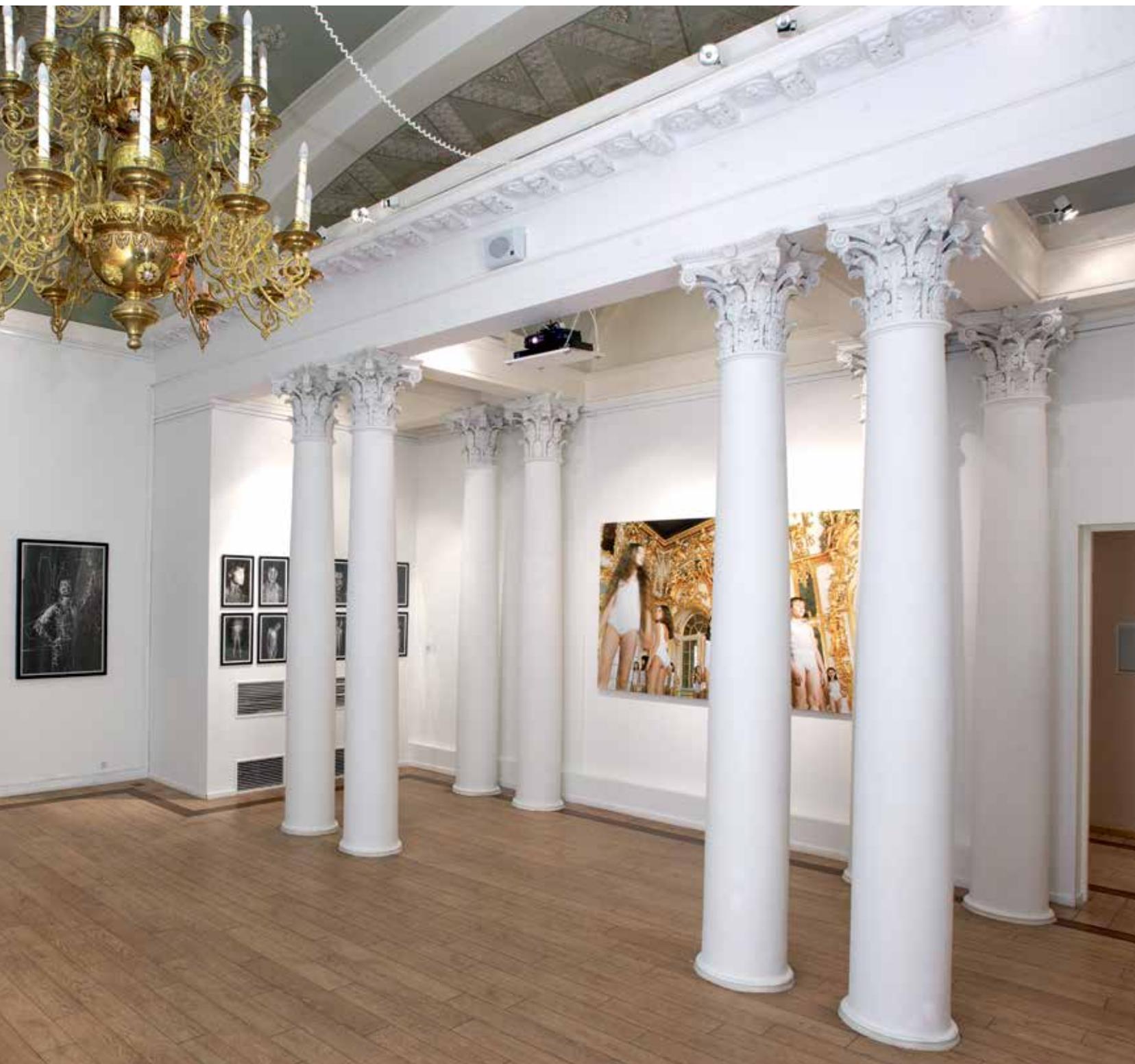
В новой экспозиции более 200 произведений из коллекции музея, созданных крупнейшими российскими художниками за последние двадцать лет, отобраны эти работы из примерно 10 тысяч единиц хранения так, чтобы представить репрезентатив-

ный срез отечественного искусства 1989–2009 годов во всем многообразии новых концептуальных решений и выразительных средств. В этом смысле экспозиция демонстрирует не только результаты собирательской деятельности музея, но и ее стратегические приоритеты. Неизбежный период борь-

бы ауры и пространства старинного особняка и выставок актуального искусства завершился попыткой диалога. Главным героем нынешнего проекта стало само здание музея. Дом в историческом центре Москвы пережил многократную смену эпох и предназначений: он успел побыть и особняком уральского

промышленника и московского купца Михаила Павловича Губина и его наследников (с 1793 года по вторую половину XIX столетия), и частной гимназией Франца Ивановича Креймана, кстати, одной из лучших в Москве (1880–1904), и Государственным институтом физиотерапии и ортопедии с клиническим отделени-

Вид экспозиции на Петровке, 25



ем (1920–1958), и, наконец, с 1999 года это главная площадка Московского музея современного искусства.

Кураторскую группу возглавил известный архитектор и экспозиционер Юрий Аввакумов. В полном соответствии с классическим принципом единства места, времени и действия получившаяся экс-

позиция наслаивает разные этапы двухвековой истории здания и разные интенции искусства последних десятилетий, так что наполненные ими временные и содержательные пласты становятся как бы прозрачными. Архитектурное решение залов и подбор и соотношение произведений в каждом из них

выявляют внутренние связи современных работ с проступающими одна сквозь другую историческими функциями залов.

Поскольку согласно замыслу организаторов все межкомнатные двери сняты с петель, пространства залов, которые когда-то были комнатами особняка, гимназическими

классами или палатами больницы, свободно перетекают друг в друга, тем самым символизируя абсолютную открытость и взаимопроникновение тенденций сегодняшнего художественного процесса. Но прошлое не уходит бесследно. Чтобы гости смогли ощутить в музейных залах дыхание прошедших столе-

тий, уловить смутные очертания здешнего *genius loci*, организаторы попытались воссоздать еще и звуковой фон, сопровождавший жизнь дома на протяжении более двухсот лет. Отдельные реплики и обрывки мелодий прошлого вновь слышны в старых стенах, обретающих новую жизнь. В этой особенной атмосфере даже самые инновационные работы современных художников вдруг оказываются логическим продолжением долгой эстетической эволюции.

О НОВОМ МУЗЕЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ПЕТРОВКЕ Анатолий Голубовский

Музей, которому исполнилось 10 лет, старым назвать язык не поворачивается. Но в названии статьи имеется в виду не он, а тот «новый музей», который начался с выставки «День открытых дверей. Особняк – гимназия – клиника – музей». Собственно, заявленные тезисы и будут разъяснением, почему выставка знаменует собой обновление, сопоставимое с открытием нового музея.

Тезис 1. Кратко и доходчиво тезис сформулирован в пресс-релизе выставки «Авторы проекта – музей и Юрий Аввакумов». Архитектор и музей создали новую сущность, которую можно с полной ответственностью назвать – Московский музей современного искусства. Благодаря их сотрудничеству у каждого слова в этом названии появился новый смысл. А если слова переставить и согласовать по-иному, они еще точнее отразят суть того, что произошло. То, что получилось в результате взаимодействия музея и архитектора, я бы назвал «московский современный музей искусства».

Тезис 2. «Московский» потому, что пространство музея, его здание очень московские. Особняк купца Михаила Павловича Губина и его наследников – настоящая старая Москва. Формы московской жизни и московской коммуникации выявлялись музеем и архитектором последовательно и скрупулезно. Развеска и собственно экспозиционный дизайн в каждом зале выглядят предельно органично – дух места и даже конкретной комнаты подсказывает очень определенные ходы.

Тезис 3. «Современный» потому, что предложенный подход точно соответствует содержанию современных европейских архитектурно-музейно-дизайнерских рефлексий и дополняет его. Для современного «резонансного» музея характерно размытие формата «музея современного искусства» – через диалог с исторической архитектурой, через диалог объектов наследия с произведениями радикального актуального искусства в рамках

одной экспозиции.

Тезис 4. «Музей» потому, что экспериментаторство не выхолостило, а наполнило новым и вполне современным смыслом функции ММСИ как музейной институции. Речь идет о том, что музей, включив в эксперимент постоянную и пополняющуюся коллекцию (функция хранения), явным образом исследует процесс (функция изучения), причем процесс не только художественный, но социокультурный и социально-психологический. Лучшие европейские музеи – художественные, научно-технические, народной культуры, средств транспорта и т.п. – только этим и занимаются. Занимательный, а порой даже захватывающий сюжет и драматургия выставки, ее эффективность, безусловно, помогают выполнять и традиционно важную для России воспитательно-образовательную функцию музея.

Тезис 5. «Искусства» – тут пространственные комментарии, как мне кажется, не нужны, поскольку инструментом воздействия на посетителя являются предметы искусства. Добавим, что искусства не только изобразительного, но и искусства организации и освоения пространства. И в данном случае это не попытка приспособления того, что досталось музею в силу обстоятельств, к тому, что накопилось в фондах, а осознанный концептуально-экспозиционный жест. Для актуального музея не так важно, с каким материалом работают архитектор-экспозиционер и музей. Используя исторические и актуальные объекты, современный музейщик (хранитель, архитектор, экспозиционер) создает тотальную инсталляцию, которая и называется «современный музей».

Тезис 6. Тотальная музейная инсталляция, в которой ничего не меняется, – это не очень хорошо, хотя иногда и очень красиво. Публика постепенно теряет интерес к музею с «застывшей» экспозицией. Выставкой «День открытых дверей...» музей и архитектор начали диалог, у которого есть перспектива. Они выявили бытовые и бытийные смыслы пространства музея и, создав экспозиционную матрицу, открыли возможность наполнять пространственные ниши новым содержанием, связанным с

конкретными современными артефактами.

«GENIUS LOCI»

Фрагмент круглого стола «Музейное здание и современное искусство. Возможности, конфликты, находки. Гений места», посвященного юбилейной экспозиции музея.

Участники: Юрий Аввакумов, архитектор, руководитель кураторской группы новой экспозиции ММОМА; Анна Гор, директор Нижегородского филиала ГЦСИ; Анатолий Голубовский, историк, социолог, культуролог, журналист; модератор Андрей Толстой, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, главный научный сотрудник ММОМА.

ЮРИЙ АВВАКУМОВ. Идеология современного музея – белая коробка, желательна с кран-балкой, которая ездит под потолком и позволяет построить под этим самым потолком все что угодно. По такому принципу проектируется Музей Гуггенхайма и многие другие музеи. Условно к этому типу зданий относится здание на Крымском Валу. У нас на Петровке классицистическая усадьба. Все, что здесь выставлялось до сих пор, выглядело, по разным отзывам, не очень репрезентативно. Во многом это было связано с тем, что мы пользовались представлением о белой коробке и мысленно вставляли ее в любое здание, не очень заботясь о том, что здесь было, что могло бы быть. С группой сотрудников научного отдела мы вели работу параллельно в двух направлениях: формировали выставку и выясняли историю дома. Она оказалась действительно любопытной, и мы решили использовать ее в экспозиции. В большинстве случаев это довольно точная реконструкция: жилая, гимназическая и клиническая «эпохи». И выясняется, нам вовсе не обязательно расставлять по помещениям койки, капельницы или парты. Достаточно просто знать, и память сама включает и каким-то образом запускает «стартер» ассоциаций с тем искусством, которое здесь выставлено. И оказывается, этот спусковой крючок работает совершенно автоматически. Мы запустили механизм

интерпретации, который сопутствует современному искусству, используя саму структуру этого дома. Конторские помещения, где также были магазины, мы отдали потребителю, консьюмеристскому и медиапотокам. Второй парадный этаж – публичные темы, связанные с сакральным, с утопическим. Верхний жилой этаж посвящен обычным для современного искусства темам: телесного, личного, ментального, коммуникационного. Снятые с петель двери – прием, запоминающийся больше всего остального, к нему и «привязано» название – «День открытых дверей». Все очень просто и с пространственной точки зрения – я всего лишь закрыл коридоры, не открыл, а закрыл. То есть я исключил коридоры из экспозиционного оборота. Благодаря этому гораздо активнее стали работать собственно экспозиционные пространства. Есть такая эзотерическая дисциплина – геомантия, когда гадают по земле. Геоманты в земле находят точки, между которыми устанавливаются энергетические связи. И мы последние два месяца выступали как геоманты-любители. Искали эти энергетические точки в доме и к ним «привязывали» произведения искусства. Мы использовали чисто архитектурную забаву, так называемый средовый подход.

АННА ГОР. Когда в начале девяностых годов современное искусство начало институционализироваться в России и мы стали обсуждать пути его развития, то в сообществе явно присутствовало два подхода к теме. Один подход: современное искусство – это что-то новое, генетически отделенное от всего того, что было раньше. Я и еще небольшой круг профессионалов придерживаемся другой точки зрения. Современное искусство есть часть большого, многоликого художественного процесса, имеющего многовековую историю. Оно, конечно, другое, но его отличие основано на сравнении с традицией. Музеи современного искусства, которые возникают в белых кубах, визуализируют первую версию. Они превращают это искусство в некий лабораторный объект, исследуя его со всех сторон в чистом белом пространстве, позволяющем выявить его совершенную

отстраненность и новизну. Если же искусство оказывается помещенным в пространство, связанное с историей, то оно представляется совсем другим. Оно становится более органичным, более связанным со всеми топами культуры, которые относятся к предшествующим периодам, даже если здание не имело художественной функции. И тогда ситуация видится несколько другой: современное искусство уже не на операционном столе, а обращается к самым разным впечатлениям и бэкграунду зрителя.

ГОЛОС ИЗ ЗАЛА. Я хотела бы вернуться к вопросу о музее-храме. Идея музея-храма возникла на основе текста Брайана О’Догерти [Brian O’Doherty «Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space»]. Сегодня мы видим отход музеев от ситуации белого куба, их стремление найти другие пути. И практика, которая сейчас закладывается в этом музее, связана не с постройкой нового постмодернистского здания – белого куба, а с работой с историческим пространством. Уже не белые стены диктуют искусству, каким ему быть, а пространство музея вместе с художником участвует в создании произведения искусства, используя свою историю: культурные, архитектурные, социальные пласты. Здесь есть перспектива, и музей на Петровке этим занялся. Эксперимент, который противостоит храмовости в искусстве.

ЮРИЙ АВБАКУМОВ. На самом деле ничего нового в этой экспозиции нет. Просто обычная профессиональная работа с произведениями, которые хранятся в коллекции музея, и с его особняком. Нелинейный принцип показа не я придумал, я им пользуюсь. Он очень эффективен и бывает эффектен. Мы работали, и в результате появляются разные находки – это первое. И второе, у музея есть несколько зданий, в том числе и галереи. Выставки с ротацией раз в полгода, каждые две недели, лекции, круглые столы и так далее. Если запустить все эти механизмы, здание не выдержит или превратится в проходной двор. Поэтому слава богу, что у музея есть разные площадки.

ДИ № 1–2010



Сергей Шеховцов. КИНОТЕАТР. 2008. *Поролон, латекс, акрил, смешанная техника.* Коллекция ММОМА

Даша Фурсей. АГЕНТ ВАЛЬКИРИЯ. Из проекта «Миссия выполнена». 2009. *Инсталляция*

Сергей Шутов. АБАК. 2001. *Кинетическая инсталляция*

Если бы я только знал!..

(2010)

Экспозиция «Если бы я только знал!..» была задумана как интерактивный образовательный проект, задача которого – привлечь в музей современного искусства не только взрослых, но и самых маленьких зрителей. Проект обращался к «азам» contemporary art – к объяснению его основных понятий, форм и техник, таких как фотография и видео, инсталляция и объект, перформанс и современная картина.

Уникальность проекта заключалась в том, что изучать язык современного искусства предлагалось не только на теоретическом уровне. Для практического закрепления полученных знаний приглашенными дизайнерами Алексеем Трегубовым и группой «Only Brothers» были оборудованы специальные залы-мастерские, чередовавшиеся с тематическими экспозиционными залами. В них зритель любого возраста и уровня

подготовки мог представить себя современным художником, сам опробовать технологию создания произведения искусства, воспользовавшись находящимися тут же разнообразными материалами и мультимедийными возможностями и в конечном счете преодолеть свой страх непонимания.

Анна Арутюнян

ЭДЬЮТЕЙМЕНТ В МУЗЕЕ

Катерина Зайцева

Основу экспозиции составили произведения из коллекции, но были привлечены и работы из других собраний. Проект был призван предоставить возможность зрителю любого возраста и уровня подготовки получить опыт взаимодействия с произведениями contemporary art, преодолеть непонимание и страх перед неизвестным, принципиально «иным» искусством.

Современное искусство почти не поддается классификации, и надо было предложить простую и понятную зрителю логику. Мы решили встать на место неподготовленного в области современного искусства зрителя, посетителя «классического» музея, и определить непонятные слова из лексикона современного искусства: перформанс, инсталляция, объект, видеоарт, медиа-арт так, чтобы они перестали быть «химерами» неведомого словаря и обрели «плоть и кровь» в экспонатах из коллекции музея.

В качестве оформителей выставки выступили театральные художники-сценографы из группы «Only brothers» (мастерская Дмитрия Крымова) и Алексея Трегубова (театр «Школа современной пьесы»). Мы руководствовались принципом «технологии», понятой как новые практики, формы и материальные средства, которые используют современные художники в своих произведениях.

Выставка предлагала зрителю для начала прикоснуться к материальной стороне современного искусства, как традиционным материалам, так и новым технологиям – цифровому фото, видео, мультимедиа. Возможность не только посмотреть, но и «попробовать» современное искусство, смоделировать процесс его воплощения помогал преодолеть предвзятое отношение к нему и давал возможность им увлечься.

Помимо залов «технологических» фотографии, видеоарта, медиа-арта, перформанса, инсталляции и объекта, мы включили в выставку еще и «тематические» залы: «Черный квадрат» и «Традиция», посвященные самому известному произведению Казимира Малевича и известным шедеврам прошлого: Венере Милосской, Моне Лизе и хрестоматийным произведениям модернизма: табурету Дюшана и цветовым абстракциям Ротко.

То, что в залах-мастерских возобладали игровой момент, большая заслуга наших оформителей. Важное свойство игры в том, что она разрушает пафос повышенной сложности, которым часто окружает себя современное искусство за счет новой терминологии. Наш опыт показал, что для понимания современного искусства игровое начало не менее важно, чем концептуальная структура «образа». Мне кажется, большая наша удача в том, что через игру удалось сократить дистанцию между зрителями и непростыми для восприятия экспонатами. Неформальность обстановки, свобода действий, предоставленная в некоторых залах выставки, породила и свои сложности, в частности такую, как сокращение дистанции между зрителем и экспонатами.

Этот проект, как свидетельствовали многие посетители, – редкий пример интерактивной музейной выставки.

У проекта был свой сайт, где размещались работы, а также фотографии зрителей, сделанные в залах-мастерских, и отзывы, которые каждый желающий мог оставить прямо на выставке в виртуальной книге. Количество работ оказалось огромным, и сотрудники музея не успевали публиковать их своевременно. Как кураторы мы получили важный опыт работы над проектом с «открытыми границами», предполагающим такую активность зрителя, которая в какой-то момент может значительно превысить возможности музея.

«Если бы я только знал!..» – фраза, выбранная в качестве названия экспозиции, рассматривалась нами как возможная реплика удивленного зрителя, вдруг открывающего для себя увлекательный мир современного искусства. Теперь, после закрытия экспозиции, эта реплика актуальна уже как кураторский возглас. В нем удивление музейным и зрительским потенциалом, который обнаружила выставка.

ДИ №1–2011





Виды экспозиции



В центре четвертой экспозиции, реализованной в сотрудничестве с известным петербургским куратором Дмитрием Озерковым, оказался разговор об искусстве. Он понимался как всеобъемлющий и всесторонне открытый комментарий, который беспрестанно порождают искусствоведы и зрители, критики и сами художники. Название и точку отсчета про-

екту дала тавтологически закрученная строчка из стихотворения Иосифа Бродского, отражающая присущую искусству саморефлексию. Совершая интеллектуальное путешествие по двадцати пяти тематическим разделам экспозиции, демонстрирующим несхожую, подчас взаимоисключающую логику общения с искусством, зритель получал

возможность «пережить» все разнообразие философских идей и эстетических стратегий, которые питают художественную жизнь последнего столетия. Выходя на метауровень, этот проект не только осмыслял множество потенциальных экспозиционных моделей, но и вопрошал о сущности искусства как такового.

Анна Арутюнян

Искусство Есть Искусство Есть Искусство (2012)

Сергей Гуськов

Как справедливо замечают критики калейдоскопической природы сегодняшних музеев, их репутацию формируют не все новые и новые выставки, а в первую очередь собственная коллекция, которая требует того, чтобы время от времени ее показывали. Требование постоянной новизны вынуждает музей работать с собранием так же, как большая компания работает с продуктом, которому необходим постоянный ребрендинг: его нужно включать во все новые повествования. Московский музей современного искусства неизбежно столкнулся с подобной ситуацией. В московском контексте он столкнулся с ней практически в одиночестве, так как другие крупные музеи Москвы не бегут за новизной и показывают собственную коллекцию круглогодично, и она привычно называется постоянной. Вполне логично, что такое традиционное экспонирование не требует приглашенных кураторов, достаточно зрителей, экскурсоводов и сотрудников, следящих за тем, чтобы коллекция была в надлежащем состоянии. Подобная консервативная позиция может быть сформулирована так: охранять, что есть, и ничего не прибавлять. Руководство музея в этом смысле пытается привести музей в соответствие с мировыми стандартами. Любой показ коллекции становится невозможен без некоего метавысказывания.

Экспозиция состоит из 25 тематических разделов, которые «отмечают несхожие, подчас взаимоисключающие пути интерпретации и комментирования». Основная проблема заложена в основе такого подхода. Достаточно взглянуть на множество выставок, чтобы понять: у каждой из них есть тема, но тот же взгляд без особого труда заметит, что не каждая выставка может быть названа тематической. Дело не в каких-то тонких дистинкциях, а в простом и наглядном разграничении: одно дело оттолкнуться от заявленной темы и выстроить нечто неожиданное, другое — проиллюстрировать тему. Есть закономерность восприятия: всякое точное, буквальное попадание в тему записывается в разряд банальностей.

...Московский музей современного

искусства обладает богатейшей коллекцией, и крайне важно, что примерно раз в год музей не просто показывает свое собрание, но и пытается обрамлять его оригинальным кураторским высказыванием. То, что это высказывание не всегда оказывается успешным, не имеет отношения к сути дела, главное, что подобная форма демонстрации коллекции, особенно на фоне засилия постоянных собраний, постепенно приживается в местных условиях.

ДИ № 1–2012

«Искусство есть искусство есть искусство» (2011–2012, куратор Дмитрий Озерков)



Дмитрий Цаплин. БЮСТЫ ЛЕНИНА. 1960-е. Дерево. Коллекция ММОМА



Анне Желудь. МЕБЕЛЬ. 2007. Металл, севрка. Коллекция ММОМА



Айдын Зейналов. ПАРИКМАХЕРСКАЯ. 2000.
Смешанная техника. Коллекция ММОМА



Пятая тематическая экспозиция коллекции ММОМА – междисциплинарный проект, который исследовал закономерности восприятия отечественного современного искусства сквозь призму оппозиции «истинного» и «фантомного» образов. Точкой отсчета стал архетипический конфликт между положительным представлением об образе как прозрачном «окне в мир» и противополож-

ным отношением к визуальным подобиям как опасным плодам фантазии. В четырнадцать разделах были затронуты актуальные проблемы репрезентации и памяти, соотношения образа и текста, фетишизации художественного продукта, институциональной критики. Впервые в подобную экспозицию были включены «нехудожественные» экспонаты, ставшие ее важным допол-

нением: оптические приспособления, научные изображения и артефакты из собраний естественнонаучных музеев, архивов и библиотек. Служившие своего рода эталонами достоверности, они давали зрителю возможность соотнести работы современных художников с более широким контекстом визуальной культуры.

Анна Арутюнян

Сны для тех, кто бодрствует

(2013)

ЭКСПЕРИМЕНТ С ПОСТОЯННОЙ ЭКСПОЗИЦИЕЙ

Виктория Хан-Магомедова

Название проекта «Сны для тех, кто бодрствует» – цитата из платоновского «Софиста» – который, по мнению кураторов, является «иконографической метафорой художественного творчества», а также «метафорой оптической».

Концепция кураторов основывалась на диалоге «Софиста» Платона, которые согласно софистам интерпретировали понятия «бытие» и «мышление» как суть одного и того же. Как отличить подлинное бытие от неподлинного мышления? Помимо сопоставлений, требующих двусмысленной интерпретации произведений, демонстрируются оптические приспособления, географические атласы, реконструкция камеры-обскуры, музыкальные партитуры, документы, экспонаты, связанные с научными изысканиями из московских музеев, библиотек.

Каждый зал, как тематический раздел, оказывается визуальной материализацией темы с помощью неожиданных сопоставлений произведений с предметами, не связанными с искусством. В разделе «Образ мыслей» падающий небоскреб (2007) Павла Пепперштейна; «Футляр ощущений» (1980) Игоря Макаревича; «Песни дикой касатки» (2010) Татьяны Ахметгалиевой соотнесены с партитурой «Прометей» Скрябина, и это рождает странное ощущение вибрирующей связи времен.

В зале «Стадия тени» представлены «Петроглифы» (2010) Марины Беловой и Алексея Политова. Благодаря подсветке трафареты, имитирующие древние петроглифы, отбрасывают на стены причудливые тени и переносят в далекую эпоху праздника плодородия. Это позволяет поразмышлять о законах восприятия, которые действуют в настоящее время. В разделе «Магия фетиша» царит Илья Кабаков: его альбом, его портреты, а также посвященные ему работы. Но, как и в других залах, очевидное наполняется иными смыслами благодаря вкраплению научных экспонатов. Раздел «Парадокс изображений», один из самых противоречивых, возможно, является

попыткой расширения горизонта восприятия зрителя, инициирован желанием раскодировать сложные трансформации в современном искусстве. И вовсе не кажется странным сочетание диптиха «Предназначение» (2007) Айдан Салаховой с эскизами библейских иллюстраций (1890) Клавдия Лебедева и работами АЕС, Сергея Шутова и фото американских астронавтов на Луне.

Раздел «Идеологические фантазии» хорошо подходит для экспериментирования. Каждый экспонат самодостаточен, но в то же время помогает обнаружить новые нюансы в интерпретации других работ, открывает новые векторы размышлений над темой, не снижая значения каждого произведения — вышитых кусочков ткани в работе «Моя Родина. Очертания РФ» (2012) Дмитрия Цветкова; фото «Значок ГТО» (1930) Родченко, работ Алексея Беляева-Гинтовта, фотографической серии Георгия Кизе-вальтера «Проект новой агиографии» (2011) и географической карты азиатской части России (1914).

Завершает экспозицию видео группы «Куда бегут собаки». Падающие сверху картофелины с «глазками» напоминают, что существует множество точек зрения на современное искусство.

Проект «Сны для тех, кто бодрствует» можно рассматривать и как экспериментальную платформу для повышения интереса к современному искусству. Он дает возможность размышлять об открытости современного искусства, о том, что его можно интерпретировать различными способами.

Марина Белова, Алексей Политов. ПЕТРОГЛИФЫ. 2013. Специальный вариант инсталляции 2009 года. Пластик, кинетический механизм, свет



Игорь Макаревич. ФУТЛЯР ОЩУЩЕНИЙ. 1980.
Коллекция ММОМА
Валерий Герловин. КОМПОЗИЦИИ №2, 3, 4, 5, 6. 1972.
Бумага, акварель, тушь, перо



Вид экспозиции

Я много думал, для чего нужно искусство. Самое лучшее, что я мог придумать, это моя теория канарейки в шахте. Согласно этой теории художник нужен обществу, потому что он наделен особой чувствительностью. Повышенной чувствительностью. Он, как канарейка, которую берут с собой в шахту: посмотрите, как она мечется в клетке, едва почует запах газа, а люди со своим грубым обонянием еще и не подозревают, что грядет опасность.

**Граждане!
Пыль поднимается по следу
пути нашего – это большая
ответственность!”**

ХУДОЖНИК

Александр Экстер
 СВАДЬБА. Бумага, гуашь, тушь.
 1914/15, Москва
 НАТУРМОРТ. 1914.
 Холст, масло, коллаж



Александра Экстер. Избранное (2010)

Летом 2010 года Московский музей современного искусства в здании на Петровке представил проект «Александра Экстер. Ретроспектива». Куратор Георгий Коваленко. В экспозицию вошли станковые произведения, графика, эскизы костюмов и декораций, а также уникальные авторские рукописные книги (livres manuscrits), которые никогда прежде не выставлялись.

НЕУЛОВИМАЯ ЭКСТЕР Вера Чайковская

Грандиозная выставка – первая ретроспектива художницы. Работы поражают брутальной мужской энергией. Не хватает лиц. Особенно лица художницы. Потому что очень хочется представить, как же выглядела эта необыкновенная женщина, смелая авангардистка, футуристка, делившая жизнь между провинциальным Киевом и блистательным Парижем, навсегда покинувшая Россию в 1924-м, но до того громко заявившая о себе невероятно мощными абстрактными холстами и безумными по напору экспрессии эскизами к трем спектаклям Камерного театра. На выставке нет не только автопортретов, что удивительно для женщины-художницы, но и вовсе никаких портретов. Впечатление такое, что все личное Экстер как бы стремится оставить за бортом. Автору фундаментального издания, посвященного художнице, Г. Коваленко, приходится добираться до ее личности «круглыми путями», через «общий» киевский и парижский круг. Нет дневников, почти нет писем. Мало и фотографий. ореол загадочности существует вокруг ее личности, жизни и судьбы.

Ее лицо теряется в массе лиц актеров Камерного театра на огромной фотографии, украшающей выставку (дизайн Б. Мессерера). Облик в монографии Коваленко скорее удивляет. Так выглядели изнеженные дамы, буржуазки, на холодновато-язвительных портретах В. Серова. Но Экстер! Сопоставление лица и работ тайну только увеличивает. Несколько загадочно и вхождение в круг футуристов, точнее кубофутуристов. Тех, кто в пределе и Пушкина отбрасывал, оставляя странные «нечеловеческие» «первые» слова. Тут налицо и налицо «священное безумие». Но Экстер и внешне «слишком нормальна», и от культурного прошлого не только не отка-

зывается – оно становится ее второй (или первой?) натурой, ее религией, ее способом выбрасывать ненужную в реальности, застоявшуюся энергию. В ее театральных эскизах, столь многочисленных, что оторопь берет – каковы же были спектакли театра, названного Камерным?! – воскресает архаическая Эллада, густо замешенная на Вавилоне и Египте, древняя Иудея, летучий и изысканный итальянский Ренессанс. И все это опять-таки не в лицах, а в позах, движениях, фантастически причудливых одеждах, удлинённых острых фигурах, контрастных сияющих красках, во всем этом бесконечном экстазе, который запечатлен спокойной рукой мастера.

Подступы к этому порыву ощутимы в работах художницы 1910-х годов, в кубистических пейзажах и натюрмортах («Натюрморт (Ваза с вишнями)», 1914). И все же, как мне кажется, русская революция с ее «всемирным размахом» прибавила ему огня и напора. Александр Тышлер, один из посетителей знаменитой киевской студии художницы, пишет в автобиографическом отрывке, что Экстер испугалась «варваров-большевиков», но, судя по работам, ее подхватил революционный вихрь. Абстрактные композиции первых послереволюционных лет, показанные в отдельном зале, поражают и ослепляют («Движение плоскостей», 1917–1918). Они революционны – выявляют в космическом пространстве некие первичные формы, напоенные динамикой и огнем. Мир словно только начинается. На этой волне окрыленная фантастичность театральных эскизов художницы и ее костюмы марсиан к фильму Я. Протазанова «Аэлита», который можно было посмотреть на большом экране в одном из залов.

А как же женская природа Александры Экстер? Она, как мне кажется, выразилась в ощущении рукотворности все-

го сделанного, в отсутствии «случайных» пустот. В этом, кстати, сказалась и ее любовь к народному украинскому искусству, к коврикам и вышивкам. Достоинство выставки в том, что не просто собраны работы из многих мест, музеев, частных коллекций, а что высветилось основное ядро творческой личности художницы, оставив недораскрытой, волнующе угаданной загадку лица...

Марина Белова, Алексей Политов. ПЕТРОГЛИФЫ.
2013. Специальный вариант инсталляции
2009 года.
Пластик, кинетический механизм, свет

Театр Веры Мухиной: неизвестные страницы творчества скульптора

ТЕАТР ВЕРЫ МУХИНОЙ Георгий Коваленко

В достаточно изученном и не раз экспонировавшемся искусстве Веры Мухиной (1889–1953) до сегодняшнего дня остаются практически неизвестными ее работы для театра. Выставка ее театральных работ в Московском музее современного искусства представила новую грань творчества известного скульптора-монументалиста. В экспозицию вошли графика, рисунки, скульптуры, эскизы костюмов и разработки сценического оформления для спектаклей «Роза и крест» А. Блока, «Ужин шуток» Сэма Бенелли, «Электра» Софокла и балета «Наль и Дамайнти», а также архивные фотографии и видео. Произведения, большинство из которых ранее не выставлялись, были собраны из коллекций крупнейших российских музеев. Архитектором экспозиции выступил Вячеслав Колейчук – художник, архитектор, теоретик искусства и мастер экспериментального дизайна.

Осенью 1916 года в Московском камерном театре состоялся спектакль «Покрывало Пьеретты». В принципе Александр Таиров восстановил свой спектакль 1913 года, игравшийся на сцене Свободного театра. Что касается костюмов, то они «были сшиты по романтической моде 1820-х годов. Рисунки и фотографии в журналах 1913 года сохранили нам облик Пьеретты – Алисы Коонен. На сцене же Камерного театра (напомним, это уже 1916 год) Алиса Коонен появлялась совсем в другом костюме. Огромное сооружение из угловатых плоскостей, из граненых поверхностей, непонятно как скрепленных друг с другом, взлетающих, распрямляю-

щихся и складывающихся, готовых всякий раз предстать в неожиданных, непредсказуемых сочетаниях и пространственных проявлениях. Автором единственного в «Покрывале Пьеретты» костюма была Вера Мухина. Миру театра это имя пока еще ничего не говорило. Но Таиров все очень точно продумал.

Дело в том, что, ставя мимодраму, Таиров отвергал мелкие, случайные жесты. «Старайтесь выразить ваш ужас в движении сильном, широком, лаконичном», – говорил он Алисе Коонен¹.

Поразительно, как точно и тонко поняла Мухина идеи Таирова, поразительно потому, что никогда до этого она не работала в театре, не знала его. Но ее дебют оказался лишенным и тени дилетантизма, наоборот, в нем все выдавало уверенность и ясное понимание природы театрального образа.

Мухина, к слову, в «Покрывале Пьеретты» не намерена была скрывать ни то, что она скульптор, ни то, что в это время ее, может быть, более всего занимают идеи кубизма. В костюме Пьеретты очевидны реминисценции ряда кубистических работ, в первую очередь, наверное, «Королевы Изабо» и «Дамы с веером» Пикассо. Дебют скульптора в Камерном театре не был запланирован заранее. Таирову необходим был художник, в тот момент не причастный к эстетике Камерного театра. Правда, сказать, что для Камерного театра в это время Мухина была художником «со стороны», не совсем верно. Уже несколько месяцев она работала над скульптурным решением портала Камерного театра. Вместе с новым занавесом этот портал предполагалось продемонстрировать зрителям на премьере «Фами-

ры-кифаред» Иннокентия Анненского 1916 года. После «Фамиры-кифаред» Мухина уже ощущала себя в Камерном театре своей и болезненно переживала провал следующей премьеры – «Ужин шуток» Сэма Бенелли.

Когда сегодня один за другим рассматриваешь листы эскизов костюмов и подготовительных рисунков к «Ужину шуток», невозможно отделаться от ощущения, что спектакль состоялся: в эскизах оказались запечатленными энергия спектакля, характер мизансцен, динамика событий. Главным источником инспираций мухинского «Ужина шуток» был Боттичелли. Хотя, бесспорно, в каких-то деталях можно найти подтверждения и иным импульсам, другим художественным привязанностям и увлечениям: Пизанелло, например, или Верроккьо.

Следует обратить внимание и на такую особенность мухинских эскизов, как колористическая природа света. Одежды героев кажутся освещенными не извне, а изнутри. Этот эффект усиливается тем, что изображения часто размещены на темных фонах – густо-синем, темно-зеленом, черном. Сам же костюм нередко дан «со спины». Художник стремился декорировать узорчатую ткань представить большими плоскостями, активными поверхностями. Костюм в «Ужине шуток» – строительный элемент среды, пространства даже. Все сводилось к одному, но весьма активному элементу – плащу, в колористическом плане плащи представляли собой сложные структуры, составленные из тканей разной плотности, разных фактур – матовых, блестящих, тяжелых и легких.

Расположив в определенном порядке мухинские листы

костюмов, можно без труда увидеть единую фигурную композицию, своего рода декоративный фриз. Если к мухинским эскизам подходить как к единому целому, как ряду следующих друг за другом изображений, то кажется, одним из глубинных импульсов замысла был рельеф Театра Елисейских Полей Антуана Бурделя (1910–1913).

Пьесу Александра Блока «Роза и Крест» Таиров мечтал поставить давно, и оформление его он поручил Мухиной. Спектакль не был поставлен, но сохранились листы художницы.

Первое, на что обращаешь внимание, связь эскизов не только с театром, но и с теми процессами в станковой живописи, которыми отмечен 1916 год. Напомним, именно в 1916 году кубофутуризм настойчиво ищет выходы в беспредметность.

Мухина вводит цвет в эскизы большими поверхностями, обширными плоскостями, часто совсем не разрабатывая его в пределах одной плоскости, заставляя его звучать самостоятельно и в полную силу, сопоставляя его с цветом другим по законам не функциональной взаимозависимости тех или иных проявлений костюма, а чисто спектральных отношений.

Таиров тайно надеялся, что все-таки поставит «Розу и Крест», ему нравились эскизы Мухиной. Но судьба распорядилась иначе: 12 февраля 1917 года Камерный театр был закрыт.

¹Шербаков В. Покрывало Пьеретты. Режиссерское искусство А.Я. Таирова. М., 1987. С. 90.

Виды экспозиции



Дмитрий Пригов «Граждане, не забывайте, пожалуйста!» (2008)

**ТЕАТР ДМИТРИЯ
АЛЕКСАНДРОВИЧА
ПРИГОВА**
Виталий Пацюков

Кто он, Дмитрий Александрович Пригов? Музыканты его называли «человек-оркестр», критики сегодня о нем говорят как о человеке Возрождения, поэты – как о лидере новейших визуально-акустических стратегий, где слово хранит себя в интегральном образе. Он жил в системе living art, культуры шаманизма, сосредотачивался в медитации тантрических мантр и буддийских мандал, создавал видеооперы и исполнял арии из ораторий И.С. Баха, опер Доницетти и «Гибели богов» Рихарда Вагнера. Он пересекал границы жанров, формировал новый генетический код искусства, манифестируя личную жизнь как артистическое поведение.

В своих перформансах, поведенческих стратегиях он разрабатывал схемы, присутствующие в мифологических структурах, универсальных структурах, прорывая «парают неба», как заявлял К. Малевич, каждый раз осуществляя при этом свой выбор актуальности в реальном «контуре» жизни.

Вместе с тем рефлексивное искусство Д.А. Пригова невозможно отделить от чувственных состояний художника, они всегда жили в нем естественно, не таясь и воплощаясь в публичности его поведения. Собственно, публичность выявляла его детскую непосредственность, его постоянное желание присутствовать в мире, обозначать себя так же, как ребенок свидетельствует о себе криком. Дмитрий Саньч прекрасно танцевал, переживая ритм, сближая рисунок танца, его пульсацию с собственным внутренним состоянием, с органикой артистического жеста. Его танец обретал способность превращаться в жизнь перформанса, так же как его игра в футбол.

Последний период творчества Дмитрия Александровича манифестируется театральностью. Ее истоки лежат в реальном университетском

театре, для которого он начал писать пьесы в начале 1970-х годов и позже их режиссировать. Формально эта ранняя драматургия принадлежит критической мысли «общества спектакля», когда внутренний процесс социума свободно перетекает во внешний мир, обозначая его новое состояние – публичность. Искусство в социокультурной ситуации «общества спектакля» приобретает характер сценографии, отсюда, например, и рождение тотальной инсталляции Ильи Кабакова. В случае Д.А. Пригова тотальная инсталляция не закрепляется, по выражению К. Малевича, «жестким контуром», она начинает «мерцать», становится фантомом, виртуальностью, присутствием неприсутствия, отставая свои скрытые метафизические ценности.

Личная артистическая пластичность художника, его способность вслушиваться и всматриваться в других позволяла ему нарушать «табуированные пространства культуры», сохраняя при этом игровые начала искусства, его возможности карнализации мира, наделяя свое поведение подлинными смыслами «божественной комедии». Однажды во время игры концертов Вивальди в центре «Дом» он попросил музыкантов ансамбля «Orus Posth» не выключать собственные мобильные телефоны. В процессе исполнения «возвышенной» музыки XVIII столетия им неожиданно пришлось отвечать на звонки Дмитрия Александровича, вынужденно рассказывая о своих житейских проблемах. В пространстве музыки обычная человеческая беседа, парадоксально соединенная с торжественными барочными звуками, приобретала характер мистерии, естественного контакта человеческого голоса и голоса инструмента. В финале перформанса на вопросы Д.А. Пригова была вынуждена отвечать руководитель ансамбля, знаменитая скрипачка Татьяна Гриденко. Продолжая солировать, она естественно вошла в пространство зрителей и растворилась в нем звуки Вивальди,

соединившись с «профанным» миром, как это в свое время осуществил великий Гайдн в своей ностальгической «Прощальной симфонии».

Д.А. Пригов в своих инсталляциях начинает приоткрывать занавес, указывая на «новую систему в искусстве», рассматривающую реальность как структуру, имеющую собственные голос и облик, свой генетический код и внутренний смысл.

Художник в его измерениях превращается в естественный инструмент времени и пространства; он фиксирует все микроперемены организма культуры в его историческом развитии, так же как кардиограмма тождественно отражает сердцебиение, предупреждая о принципиальных изменениях в строении нашей цивилизации и ее духовной телесности. Его сознание, его творческий процесс выявляются в парадоксе страдательного залога, открываясь реальности и пуская ее в себя, в свое собственное пространство. Художник в этой концепции сознает себя воспринимаящим и воспринимаемым, который не только «смотрит» сам, но и, это главное, на которого «смотрят» и к которому обращен взгляд сущего, Всевидящего ока.

ИЗ ИНТЕРВЬЮ С КУРАТОРОМ

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ. Считаю Пригова очень интересным художником. ... Существует неправильное представление о наследии Пригова, его месте в искусстве. По-прежнему не соединены разные стороны личности, прежде всего писателя и художника. (Многие) не понимают, что его основная идентичность – это художник. Но художник в широком смысле слова, в том, который вкладывали в него художники авангардисты. О чем Пригов, кстати, неоднократно сам писал: нет никакой разницы между стихотворением, рисунком, инсталляцией и т.д. Это все некая текстовая визуальная деятельность. Для меня важно представить именно текст как произведение визуально-

го искусства.

ДИ. Но на выставке представлены не только тексты?

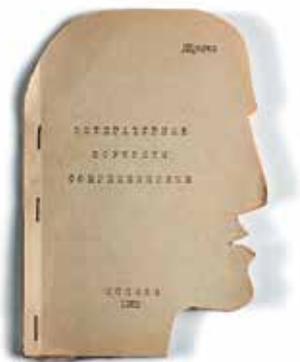
ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ. Да, и рисунки, и видео. Но в основном тексты, которые можно было почитать. Но это не ретроспектива. Это очень персональный взгляд на художника. Конечно, Дмитрий Пригов – очень крупная фигура, и парадоксальным образом, несмотря на его присутствие в медиа в последние годы, многие не понимают, о чем его творчество. А оно о жизни и смерти, о каких-то ключевых вопросах, которые в русской литературе поднимали Толстой и Достоевский.

ДИ. Как вы полагаете, это просто так удачно сложилось, что человек с определенными задатками, предрасположенностью к определенному способу рефлексии родился в нужном месте в нужный час?

ЕКАТЕРИНА ДЕГОТЬ. Для меня открытием в его архиве стали пьесы, которые в большинстве своем не опубликованы. Одна из них помещена в каталоге. Там вначале речь идет о том, что находится на сцене. Это буквально описание его последующих инсталляций. Дальше – диалоги, которые связаны с приговскими же литературными произведениями. Есть ремарки относительно того, как это все должно быть сказано, которые обращены как бы к нему самому, когда он занимался перформансом и так называемыми оральными кантатами. То есть в этих пьесах отражаются одновременно очень многие жанры. Я бы назвала их визуальной драматургией. Поэтому мне кажется, что Дмитрий Пригов сам прокладывал свою дорогу, в значительной степени связанную с литературой.

Выставка «Граждане, не забывайте, пожалуйста!» Д.А. Пригов (1940-2007). Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация была представлена в Московском музее современного искусства в Ермолаевском, 17 в мае-июне 2008 года. Куратор Екатерина Деготь.

Дмитрий Пригов. КИТАЙСКИЕ ЛИСТКИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ. Обложка книги. 1983. Бумага, машинописный текст, шариковая ручка



Елизавета Дзюцева. Авторское воспроизведение инсталляции по рисунку Д.А. Пригова. 2008. Смешанная техника

Авторское воспроизведение инсталляции по рисунку Д.А. Пригова. 2008. Смешанная техника



Михаил Гробман (2009)

МЕТАМОРФОЗЫ КОЛЛАЖА Леля Кантор-Казовская

Михаил Гробман – художник, поэт, теоретик – был одной из ключевых фигур «подпольного» левого искусства Москвы, все чаще называемого теперь вторым русским авангардом, хотя не все знают, что именно Гробман – автор этого термина. Он был первым эмигрантом в московской авангардной художественной среде, в 1971 году уехавшим из России в Израиль, где стал заметной и в то же время неудобной фигурой, критиком поверхностных имитаторов популярных на тот момент американских и европейских вкусов. Он считал, что элементы еврейской традиции не могут помешать художнику быть современным. В своем отношении к традиции он опирался на опыт взаимоотношений русского авангарда с примитивом и народным искусством. В 1980–1990-х годах Гробман предпринимает парадоксальные попытки соединить в искусстве то, что кажется абсолютно несоединимым: мистическое и смешное, эротику и политику, философский взгляд на мир и кругозор «человека-песчинки». Элементы выбранного им когда-то в России метода «магического символизма», продолжавшего идеи Хлебникова и Малевича, он связал на этом этапе с антропологическим взглядом на проблемы многообразного и конфликтного общества, окружавшего его в Израиле. С этим особенным мироощущением, все время требующим столкновений, неожиданных соединений и сопоставлений, зритель встретится и в представленных на выставке коллажах.

Практически всегда коллаж был для него средством рассматривания и анализа чужих, а подчас и откровенно чуждых автору художественных и литературных текстов. В своей ранней серии, сделанной еще в 1964 году в Москве, Гробман использует картинки из советских книг и учебников, заимствуя оттуда черно-белые ретушированные изображения российских исторических деятелей. Эти изображения он сочетает с другими, довольно неожиданными мотивами, в частности, с иллюстрациями, вырезанными из анатомических атласов, показывающими строение человеческих тканей под микроскопом. Таким образом, персонажи, воплощающие государственное величие, возникают перед зрителем в «ауре» из человеческого мяса. Эти работы требовали от зрителя самостоятельной и на тот момент необычной рефлексии, а именно радикального переосмысления смысла исходных образов, изъятых из привычного контекста. Через несколько лет это частное открытие Гробмана ляжет в основу всеобщего увлечения политической игрой с

визуальной цитатой в неконформистской среде.

Среди техник, в которых никто, кроме Гробмана, не работал в то время, мы можем отметить изобретенный им в 1963 году мейл-арт (практически одновременно с его появлением в США). В 1973 году Гробман придумывает еще один необычный жанр – минималистские микрографические «поэмы», составленные им из своего имени. Параллельно у Гробмана складывается еще один тип работ – он не фрагментирует заимствованное изображение, а берет его целиком и создает новое произведение при минимальном вмешательстве в старое или вообще без физического вмешательства, только с помощью подписи. Эта техника обнаруживает наибольшее сходство не столько с другими графическими жанрами, сколько со стратегией реди-мейда. Гробман использует для нее придуманный им термин «полиграф».

Коллажи, сделанные Гробманом в последние годы, превращают тему взаимоотношений художника с полиграфией в масштабный проект. Это не уникальные единицы, как ранняя «историческая» серия, и не десяток, а сотни вещей. Их основу составляют изображения разного происхождения и свойства. Однако в противоположность когда-то найденной Гробманом «минималистической» стратегии полиграфа на сей раз эти изображения дополнены рисунками на белой бумаге, выполненными тушью или шариковой ручкой. В этом большом корпусе работ речь идет об особом модуле художественных действий, в котором свое и чужое, их соотношение целенаправленно подвергаются исследованию. Здесь остро и не всегда удобно для зрителя ставится вопрос о статусе оригинального художественного высказывания. Гробман касается одной из принципиальных и по-своему болезненных сторон современной эстетической ситуации, в которой качества и особые рода переживания, прежде по определению связывавшиеся с художественным оригиналом, больше не считаются релевантными.

Коллажи Гробмана 2000-х годов являются собой героическую попытку проделать обратный путь, вновь нащупать художественную идентичность, вернуть себе ощущение могущества, но уже не создавая романтических мифологий. Гробман проявляет себя разрушающим конвенции «оригиналом» в мире репродукций. Он вмешивается в стихию изображений так же, как в природу, считая себя свободным менять и претворять ее как материал. И дело не в том, что он вырезает, разрезает изображения и нарушает их целостность своим графическим вмешательством, а в том, что он ради-

Михаила Гробмана, специального гостя 3-й Московской биеннале современного искусства представили Московский музей современного искусства и посольство Израиля в РФ.

кально переинтерпретирует их, диктуя им свою волю и заставляя их посредством вносимых изменений жить другой смысловой жизнью и выражать другие, иногда противоположные идеи и чувства с той же искренностью и силой, которые присущи и исходному материалу.

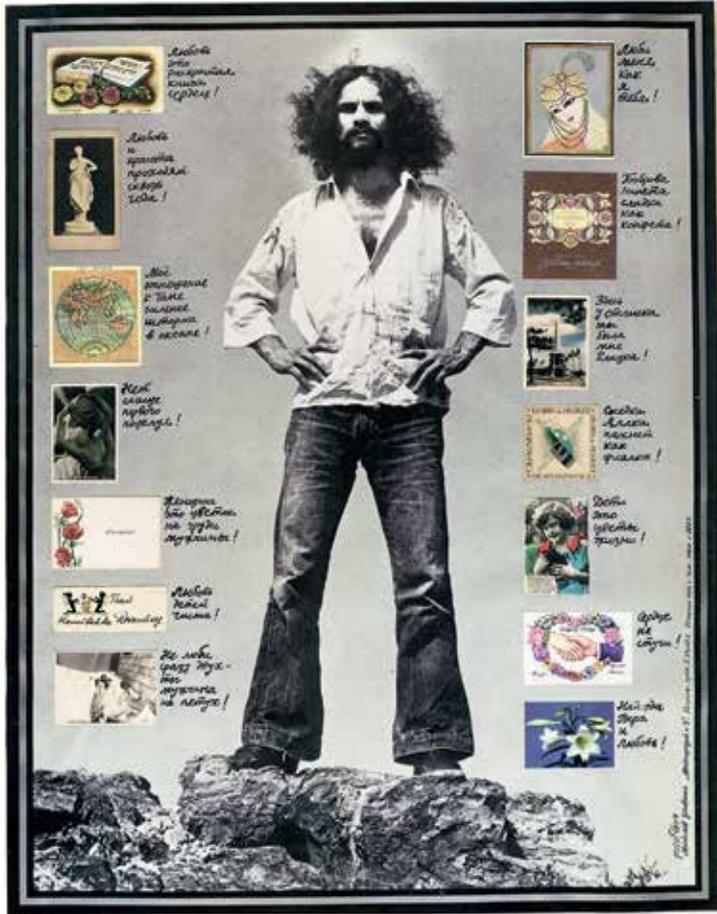
Брутальное нарушение конвенций, иррационализм бытия – это, по сути, модернистские ощущения и нарративы, которые скрыто продолжает развивать Гробман, в чем-то остающийся собой прежним, даже и расцепив в непонятной пропорции свою прежде ультимативную авторскую позицию.

ДИ № 6–2009



Михаил Гробман. КОМСОМОЛЕЦ АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВ...
Визуальное стихотворение. 1980. Бумага, коллаж, тушь

АВТОПОРТРЕТ № 3. 1996. Бумага. тушь. коллаж



КОНВЕРТ. 1963. Конверт, шартуз, тушь и коллаж

КОНЕЦ ВОЙНЫ. 2004. Бумага. коллаж



Mikhail Grobman. "Konec vojny". Kollazh, s. 21, 7 x 26, 2. 13 may 2004 god. Tsvetnoy. 100% - 100%. A 4 x 4 x 4. 1/4 1/4 1/4 1/4

Семен Файбисович. Очевидность (2010)

Московский музей современного искусства и галерея «Риджина» представили в здании на Гоголевском масштабную выставку Семена Файбисовича, охватывающую два периода творчества художника: живописный проект «Очевидность» первой половины 1990-х годов и цикл «Разгуляй», созданный, когда художник вернулся к живописи после двенадцатилетнего перерыва.

Из интервью с художником.

ДИ. В «Предложном падеже» Елена Селина называет вас самым интеллектуальным представителем живописного фотореализма Москвы и говорит о ваших произведениях как о классике русской актуальной живописи. А что значит актуальная живопись?

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ. Вопрос заводит в дебри, поскольку каждый понимает это по-своему. Тем более то, что я делаю последние годы, формально не только живопись. Это многоэтапная технология, при которой собственно живопись возникает на заключительном этапе. По-моему, это актуально, и это живопись. Но кому-то может показаться иначе.

ДИ. Однако вы не вписывались не только в «актуальное искусство», но и в «официальное». Тяжело одному.

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ. Во-первых, я по натуре одиночка. Во-вторых, моя стихия – принимать вызовы, а что

может быть круче вызова быть одному в поле воином?

ДИ. Почему вы поступили не в художественный институт, а в архитектурный?

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ. С одной стороны, у меня в художественной школе случился кризис и пропало желание всем таким заниматься. С другой – родители – папа был майором железнодорожных войск, а мама преподавала физику в вечерней школе – категорически возражали против того, чтобы их сын стал художником, «богемой» в их представлении: «Получи нормальную профессию, а потом занимайся чем хочешь». Так что архитектурный институт возник как компромисс. И надо сказать, я с большим удовольствием отдался архитектуре. Но по его окончании понял, что в советской архитектуре мне делать нечего. И я начал с нуля самостоятельные художественные занятия.

ДИ. И добились результатов. Но в середине девяностых годов вы оставили живопись и занялись литературой. Якобы потому, что там было больше свободы.

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ. Там тогда так и было. Для меня свобода – как воздух. А к середине девяностых в пространстве арта дышать стало нечем. Все, что я делал в живописи, либо игнорировали, либо подвергали жесткой, некорректной критике. При чем ругали за вещи, за которые теперь платят какие-то немислимые деньги. Но литературой я занялся еще в конце восьмидесятых – параллельно с живописью. У каждого процесса есть своя внутренняя логика: коль ты в него включился, она начинает тобой рулить. Первая большая вещь, которую я написал, – «Дядя Адик». Сел осенью девяносто пятого писать рассказ про своего американского дядюшку, а вышла повесть. Я так увлекся, что, когда закончил, возвращаться в арт не захотелось: тоскливо.

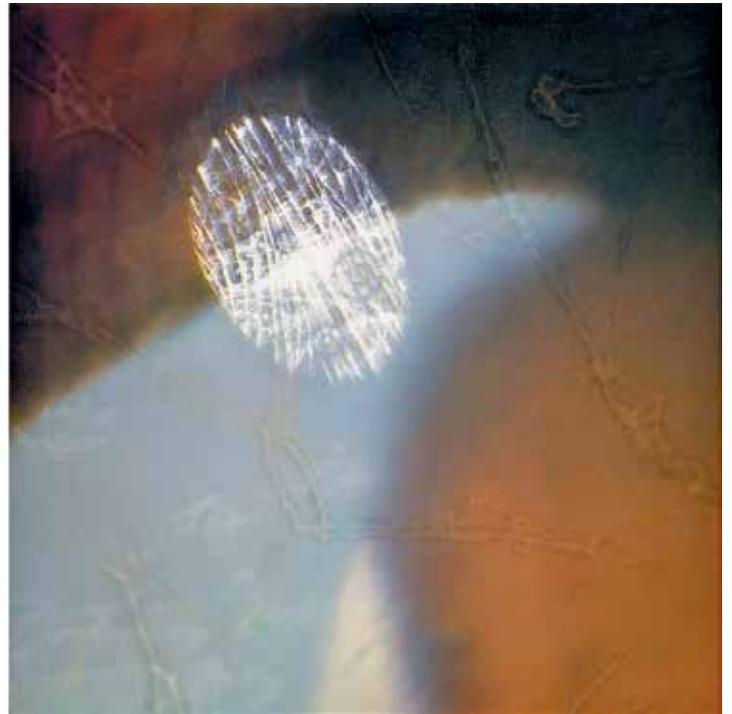
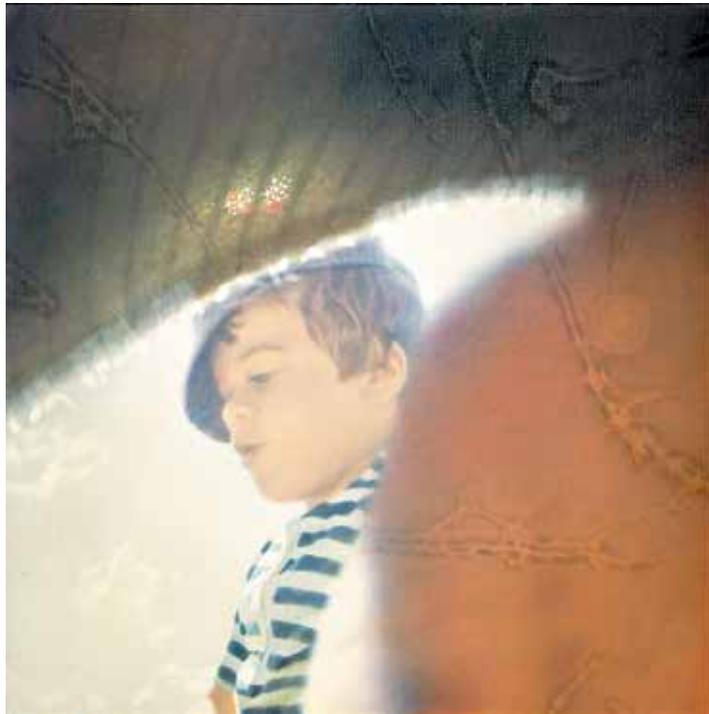
ДИ. Итак, вы стали известным эссеистом, публиковались в модных тогда изданиях, ваш скандально открытый роман «История болезни» активно обсуждался и вошел в шорт-лист премии Андрея Белого в 2002 году. А вы вдруг взяли и ушли из этого пространства. Свобода закончилась?

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ. С текстами случилась та же история, что до того с живописью: сошла на нет всякая востребованность. Кончились девяностые годы, наступили новые времена... Свобода сначала стала корпоративной, а потом вообще приказала долго жить. Правда, тем временем реанимировался интерес к живописи. И меня все стали уговаривать: возвращайся. А куда? Я уже другой, жизнь другая. И я продолжал заниматься, чем занимался: фото, видео, инсталляции, литература в разных формах. В 2005 году Агей Томеш придумал проект «Актуальная мобилография». Отобрали дюжину художников, в которую и я попал, раздали мобильники и сказали: снимайте что хотите, а мы потом все растянем в большой размер и напечатаем. Так я впервые взял в руки мобильник и еще долго пользовался им исключительно как фотоаппаратом. И в этом качестве он мне страшно понравился. Но все же чего-то не хватало – и тут-то внутренний голос и стал все настойчивей нашептывать: «Возьми кисти!» Вот так в общих чертах возникла идея вернуться к живописи. А я, пока ходил в «мертвых художниках», стал «живым классиком». А тут, похоже, оформилась новая эпоха, и пора браться за ее портрет. Только если в восьмидесятые главным для меня был вопрос «на что мы смотрим?», а потом «как смотрим?», то теперь оба вопроса встали одновременно. С той разницей, что в девяностые исследовались опико-физиологические промежуточные слои, через которые

мы, часто не замечая их, прозреваем мир, а теперь задействованы в основном фильтры социокультурные: эти самые имиджи мобильников и photoshop, которые формируют новую оптику, шизоидная рассыпчатость сознания, которой мы обязаны постмодерну...

ДИ. Прав был Ортега-и-Гассет, когда утверждал, что человек избегает реальности. Он предпочитает жить мифом.

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ. По мне, самое время отказаться от навязываемых мифов как способов «одухотворять» бытование. Надо понимать, что всякая мифология по своей природе авторитарна, если не тоталитарна. Мне для ощущения полноты жизни миф не нужен. Я реалист, и мне достаточно реальности как таковой. В этой стране всегда морочили мифами голову себе и другим, и считалось, что без них нельзя. А на самом деле – это всего лишь самый простой способ создать дешевую иллюзию «наполненного» существования. Стержнем и главным идейным наполнением нашей культуры начиная с девятнадцатого века была борьба духовности с пошлостью. Не на жизнь, а на смерть шла борьба весь позапрошлый и прошлый век. И чем все закончилось? Тем, что духовность и пошлость сегодня неразделимы и практически неразличимы: фактически это одно и то же. Вместо ожидаемого торжества духовности над пошлостью мы получили их тождество, то есть полную и окончательную победу пошлости. Надо учиться существовать на каких-то иных основаниях – вне пресловутого противоборства. Я к тому, что нас все время норовят вовлечь в глобальные противоборства, но даже когда действительно есть с чем бороться, слишком велика и реальна угроза уподобиться оппоненту. Чтобы ее избежать, надо заниматься своим делом, проживать собственную жизнь. Чем не способ существования?



Семен Файбисович. ИЛЮША И СОЛНЦЕ. Диптих.
1991. Холст, масло

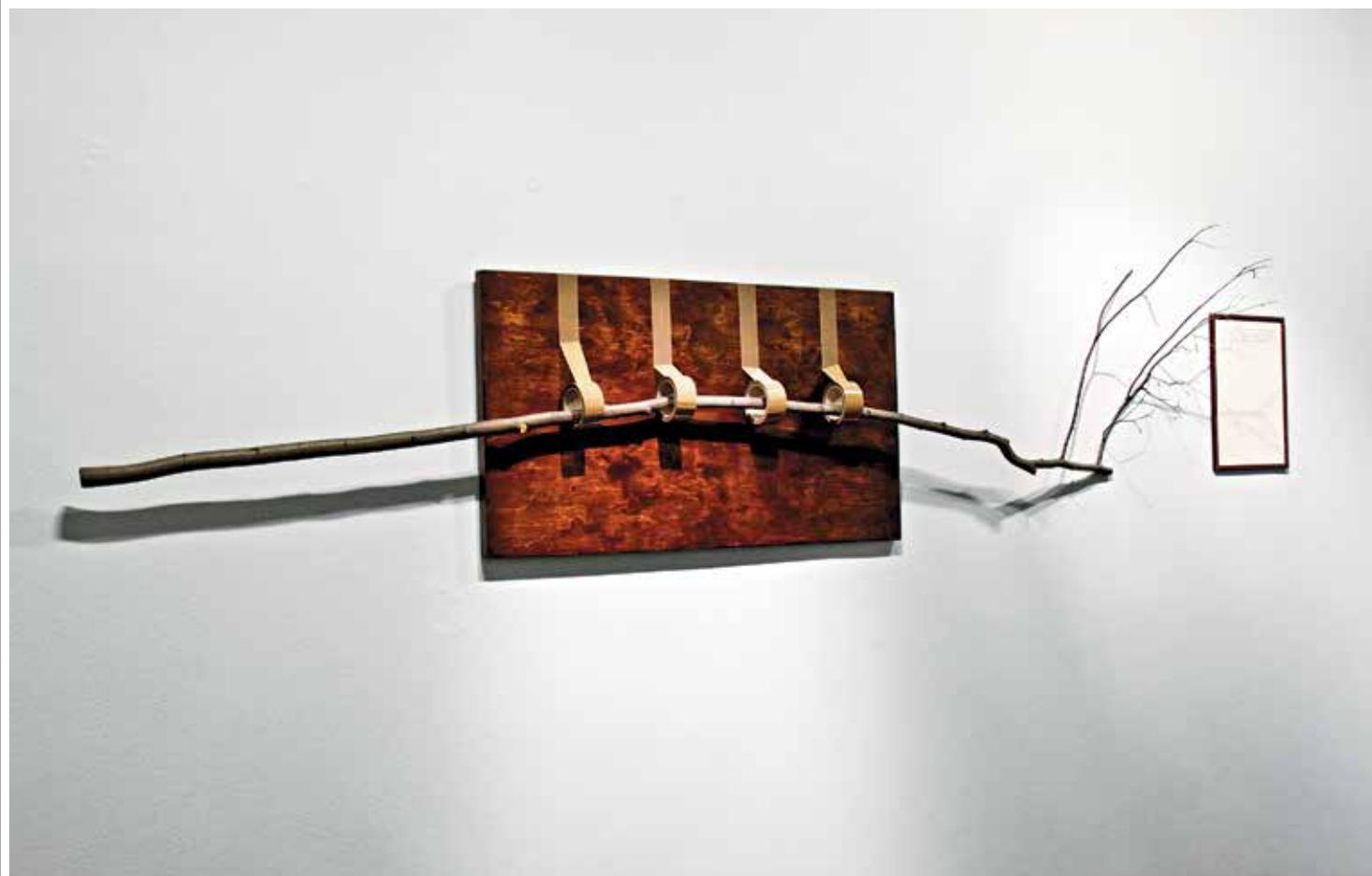


ИНВАЛИД. Из цикла «Разгуляй». 2009
Холст, масло, смешанная техника

ТАПОЧКИ. 1993. Холст, масло

Андрей Монастырский. ФОНТАН. 2005, 2011. Инсталляция

ВЕТКА. 1985. Объект



Андрей
Монастырский
(2011)

Московский музей современного искусства и фонд «Виктория – искусство быть современным» показали в ММОА на Гоголевском персональную выставку Андрея Монастырского (куратор Тереза Мавика), художника, чье значение для отечественного современного искусства едва ли кем-то будет оспариваться.

В ПУСТОТЕ...
Лия Адашевская

Почему это наконец произошло, можно только гадать. То ли возымели действие призывы Вадима Захарова на церемонии вручения премии Кандинского в прошлом году. Или сыграло роль то, что Андрей Монастырский должен представлять Россию в 2011 году на Венецианской биеннале, и в этой ситуации было бы весьма странно, что в самой России художник так и не был ни разу полноценно показан. А может, и по причине некой абсурдности: на

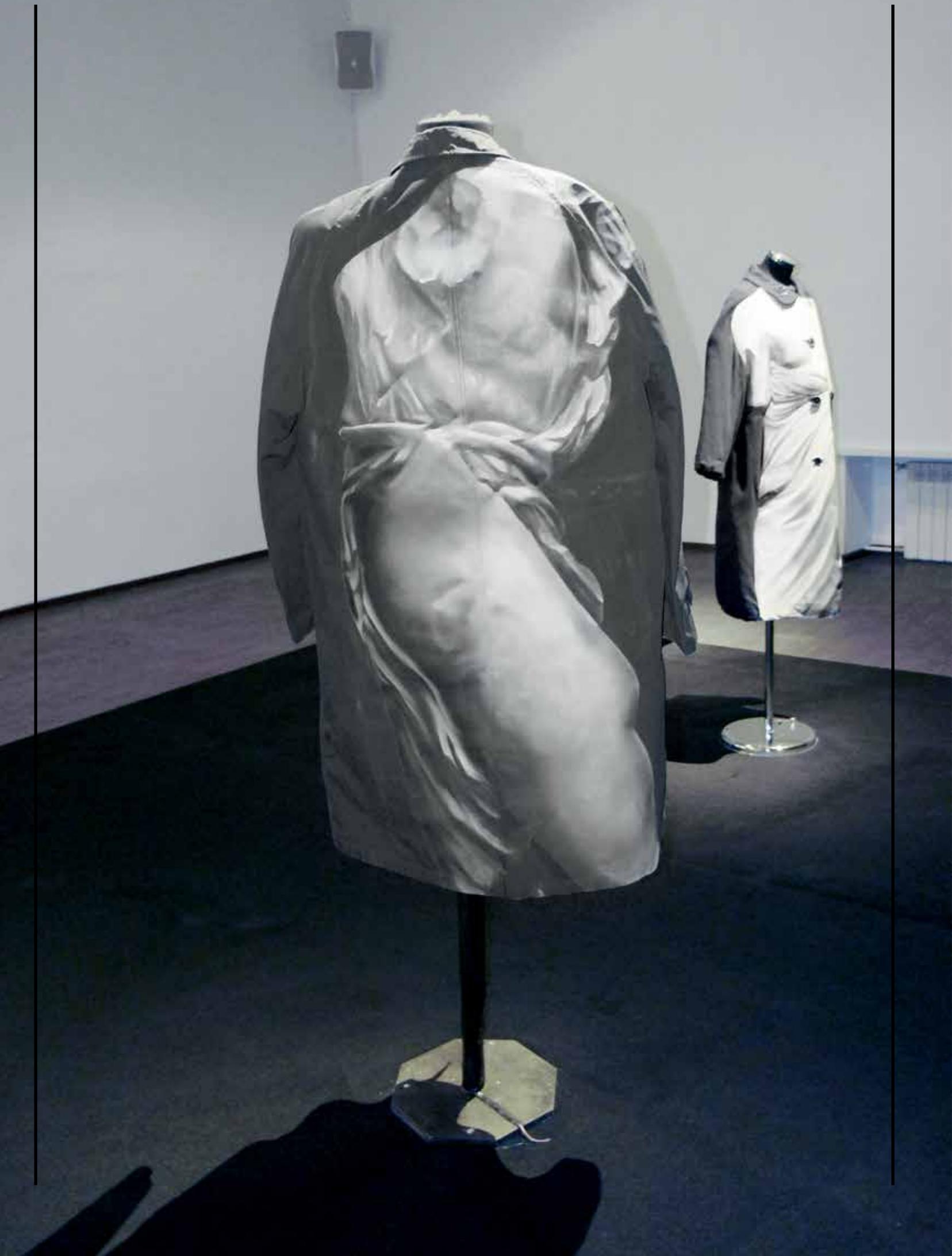
московской арт-сцене одна за другой проходят выставки художников, рядом с именами которых указывается – концептуалист, а человек, в значительной степени определявший идеологию и теоретическую базу московской концептуальной школы, был на этой самой сцене не явлен. А может, все это – справедливость, логика, стратегия – сошлось в одной точке. Но как бы там ни было выставка, на которой «зрителю больше приходилось верить, чем понимать и чувствовать, что то, что ему предлагается, есть произведение искусства», состоялась. Впрочем, современный зритель, во всяком случае, тот, который приходит на вернисажи, лишен этой свободы верить, ибо даже если он и не профессионал, то человек продвинутый, и значит, знает. Знает априори. И это наше знание не имеет отношения к той вере, о которой говорит Монастырский. Порой даже возникает ощущение, что в выставочных пространствах не хватает этой эманации незнания – чтобы поглупеть, впасть в ересь сомнения и тем самым вернуть себе хотя бы призрак свободы. И если кто-то на выставке на Гоголевском позволит себе заявить, что это не искусство, он будет отчасти прав. Ведь концептуализм – это не столько искусство, сколько попытка самого искусства, отказав-

шись от спекуляций о мире в целом, заняться самопознанием. Но самопознание – вещь шизофреническая, ибо предполагает расщепление, раздвоение, так как совмещает в одном флаконе субъект и объект, познающего и познаваемого. Словом, концептуализм в известной степени можно определить как шизофрению искусства. «Познай себя», или «Cognosce te ipsum» – идея, принесенная в дар Аполлону «семью мудрецами» и начертанная на стене храма в Дельфах как обращение ко всякому входящему, вполне была уместна и на выставке Андрея Монастырского. Но не в плане дельфийского призыва к самоконтролю и осознанию предела собственных возможностей (хотя и это тоже), и даже не в ключе сократовской интеллектуалистской этики, а дзен-буддистского проникновения в собственную природу, а заодно и в природу искусства. Иными словами, не только искусство, но и вы сами становитесь на этой выставке одновременно и субъектом, и объектом наблюдения. Целью и средством. Зрителем и персонажем.

...Вся экспозиция напоминает палимпсест, в котором смысловые, визуальные, звуковые коды, наслаиваясь друг на друга, находятся в постоянном движении, то отступая на периферию, то

поднимаясь на поверхность, то вообще исчезая из пространства вашего восприятия, но при этом не переставая быть.

Первое впечатление от выставки – пустотность, незаполненность, непроявленность. Но по мере ее прохождения вы вдруг оказываетесь во власти мощных энергетических потоков, исходящих от минималистических объектов, вы почти физически ощущаете, что эта пустота готова взорваться от собственной полноты. В своем дыхании вы слышите ее дыхание... Если все это так, то, наверное, вам можно поставить диагноз. Вы успешно справились с ролью персонажа. Хотя и едва ли poznали себя...



Ирина Нахова
ДРУЗЬЯ И ЗНАКОМЫЕ. 1994
Пальто, портновские манекены, масло,
акрил, электроника.

ИНЖЕНЕР ПЭР БЬОРН
Собрание открытой галереи

КЕМПИНГ. 1990. Раскладушка,
холст, масло, акрил

Ирина Нахова (2011)

ИСКУССТВО ЧУВСТВЕННЫХ ПОНЯТИЙ Елена Петровская

Масштабная ретроспективная выставка Ирины Наховой в Государственном музее современного искусства РАХ впервые объединила в одном пространстве разножанровые работы художницы, выполненные в различных техниках и в разные периоды ее творческой карьеры с конца 1970-х. Это позволило продемонстрировать неразрывную связь между живописью, инсталляциями и объектами, «представить неединичность объектов искусства в синкретности их жизненной мотивировки и необходимости».

Художник Ирина Нахова движима необходимостью. Необходимостью писать, делать живописные работы, делать это неодолимая потребность, увлечение, страсть. Но она же фильтрует и конечный продукт: только то, что вызвано к жизни необходимостью, то, без чего нельзя обойтись, и должно быть показано публике. Необходимость ведет в двух направлениях: она требует самовыражения, усилий по самоидентификации, но она несет в себе и этический груз. Необходимость — это не только внятность высказывания, но и его исходная обращенность к другим. Более того, оно оформляется другими. Присущая Наховой скромность («Я не так часто выставлялась в советское время», — поясняет она) есть оборотная сторона этой этической выверенности: выставляется не все подряд, а только то, что отражает достигнутый предел художественного понимания. Результатом следования необходимости оказывается живопись

(порядка ста пятидесяти написанных художницей полотен) и свыше двух десятков инсталляций. Но эта констатация факта может ввести в заблуждение: и картина и инсталляция суть жанровые определения. Между тем творения Ирины Наховой не исчерпываются жанровыми формулами. Ее опыты всякий раз связаны с пространством, причем начинается все с пространства жизни, со среды обитания.

А это возвращает нас в холодную зиму 1983 года, когда жизнь казалась прожитой, а время — завершённым. В разгар унылого застоя Нахова решает изменить свою частную жизнь, до неузнаваемости преобразовав одну из комнат своей двухкомнатной квартиры, как можно было бы подумать — мастерскую. Для этого были использованы листы белой бумаги, галогенные лампы и откуда-то взявшаяся подборка журнала «Elle» семидесятых. Постепенно комната преобразилась. Нет сомнений в том, что ее подготовка — обустройство пространства — играла не менее существенную роль, чем то, что получилось в результате — белый объем, обклеенный вырезками из журналов так, что терялись — расплывались — его геометрические очертания. Этот принцип столкновения разнородных пространств станет, на мой взгляд, определяющим для всего творчества Ирины Наховой. В той первой пространственной работе, названной «Комната № 1» (художница несколько раз резко меняла облик своего жилища), столкнулись архитектурное пространство, или куб оголенной комнаты, пространство изобразительное, созданное журнальными вырезками, организованными

в прерывистые круги и линии, и пространство перцептивное.

У этой комнаты есть еще одно измерение — социальное. Она была создана в эпоху подполья, когда неофициальные художники практически не выставлялись. Квартирные выставки и обсуждения стали той благодатной (хотя и ограниченной) средой, в которой только и существовало данное искусство. Следовательно, «Комната» Наховой является естественным расширением этой среды, маркером внутрисоциальных отношений.

Уже тогда дал о себе знать один из излюбленных приемов художницы — на языке сегодняшнем его определяют как клип-арт. Если в «Комнате № 1» можно было говорить о коллажировании, то в живописных работах эта техника используется так, что создается своеобразное двухслойное изображение. Аппликации образуют сложную вуаль, как будто наброшенную поверх живописной картины.

...В каком-то смысле кульминацией исследования пространства с помощью трафаретной техники становится инсталляция «Probably Would 2» (2005), построенная по принципу организации живописного пространства. Только Ирина Нахова давно научилась использовать объемы разного происхождения вместо привычных холстов.

Несмотря на явную социальную ориентацию, искусство Наховой совсем не дидактично. В нем всегда присутствует удивление — то, что удивляет зрителя, но и то, чему художница не устает удивляться сама. Одним из источников непреходящего интереса для Наховой всегда была история искусства. Речь идет не просто о заимствовании мотивов, а о таком соеди-

нении прошлого с настоящим, когда взаимное наложение меняет и то и другое.

И все же Ирина Нахова — природный живописец. Что значит быть живописцем сегодня, когда удовольствие от созерцания как коллективная культурная практика осталась, несомненно, в прошлом? Наконец, какую роль играет живопись в искусстве, которое по определению концептуально, независимо от его формальной принадлежности к отдельным направлениям и школам? Полагаю, что живопись в данном случае составляет неустрашимый остаток, то, что всегда преодолевается во имя чего-то другого, но само при этом не перестает сопротивляться. Это тот остаточный чувственный след, по которому безошибочно распознается неповторимое искусство Наховой — концептуальное (в широком или узком смысле), но сохраняющее также и первоначальный слой, который, как в настоящем палимпсесте, покроют сверху уже совсем другие письмена.

ДИ № 4—2011



ТОТАРТ (2012)

ТОТАРТ – художественный и жизненный проект Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, длящийся с конца 1970-х по сей день.

Выставка творческого дуэта состоялась в ММОМА в Ермолаевском, 17 в январе-феврале 2012 года.

Из интервью с художниками.

ДИ. Как вы отнеслись к тому, что в «Золотой книге концептуализма», вышедшей в две тысячи пятом году в издательстве WAM, составителями которой были Вадим Захаров и Екатерина Деготь, вас нет?

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Круг художников, которые с середины семидесятых разрабатывали новый язык, гораздо шире, чем те узкие границы, которыми его пытались очертить составители этой книги. Там приводится словарь терминов московского концептуализма, где есть определение нашего понимания, что такое ТОТАРТ. Наталья Абалакова. На золотом листе написано ТОТ АРТ, дано описание нашего проекта «Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству», излагается его концепция, и на этом все заканчивается. Но хотя Анатолий со мной не согласен, я считаю, если мы утверждаем, что самое главное для человека — свобода, то это означает, возвращаясь к нашим проблемам, что каждый издатели и редактор имеет право делать книги такими, каким он их делает. Вадим Захаров принес нам официальное извинение.

ДИ. На сайте «Московский концептуализм, пред-

ставленный Вадимом Захаровым» ТОТАРТ уже включен.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Хотя мы активно и включились в это общее дело концептуализма, со всеми дружили, разделяли ценности культурного андеграунда, участвовали в апартовском движении, но изначально, вероятно, были другими. В семьдесят восьмом году в мой день рождения наши работы приехали смотреть И. Кабаков, В. Пивоваров, Е. Шифферс, Э. Штейнберг, В. Янкилевский и другие, тогда это и было «экспертное сообщество». Произошло что-то вроде инициации, что, дескать, мы теперь свои. Мы же сразу повели себя агрессивно. Я имею в виду, естественно, эстетическую агрессию. Выступили против «духовки» в искусстве, потом против соц-арта. И декларировали, что мы другие художники и представляем другое направление. С этого все и пошло: мы все время были какими-то импульсами раздражения. Старшие на нас тут же взъелись, а через некоторое время и младшие.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Мы оказались в интересном раскладе: самыми младшими среди старших и самыми старшими среди младших. Вроде бы вполне разрешимая ситуация породила очень много вопросов и коллизий. Достаточно серьезным моментом, вплоть до полного неприятия, было и то, что мы поставили мою фамилию на первое место, а фамилию Анатолия (Жигалов) на второе. По этому поводу все время происходили конфликты. Для нашего художественного сообщества это оказалось совершенно непереносимым. И конфликт до сих пор продолжается. Меня часто спрашивают: «Почему, Наташа, вы так боретесь за первенство?» А мы это воспринимали как нормальную цивилизованную практику — фамилии ставятся по алфавитному порядку, а не по гендерному принципу. И не по имени лидера группы (если таковой имеется).

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Мы с самого начала себя осознавали парадигматической парой, так как вдвоем заявили о еди-

ном проекте. Конечно, история искусства знает много пар, но так, чтобы в современном искусстве мужчина и женщина разрабатывали единый концептуальный художественный проект — такое было впервые. И еще. Не обладая в то время теоретическими знаниями о гендерных проблемах, мы их спонтанно артикулировали и актуализировали, так как для нас это было важно. Как, повторяю, в случае с подписью. Это была акция сама по себе.

ДИ. Да, но в ваших работах гендерные проблемы не затрагиваются. С одной стороны, в описаниях концепции той или иной работы вы часто указываете не просто двух художников или людей, а именно мужчину и женщину. Но с другой — на этом все и заканчивается.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. У нас попытка союза, где важна не внутренняя коллизия полов или двух эго, а объединение потенциалов, двух либидо. Двое в единстве перед лицом внешнего мира. Мы вдвоем создаем единое «поле действий».

Наталья Абалакова. Мы считаем себя наследниками русского авангарда. В том смысле, что интеллектуальное соревнование идет внутри пары и не порождает эту мрачную борьбу полов. Ведь все знаменитые пары — Марина Абрамович и Улай, Вали Экспорт и Петер Вайбель — распались, на наш взгляд, потому, что борьба за выживание художника внутри работающей пары шла на психобиологическом уровне. Художники быстро исчерпывали свой ресурс, после чего не видели возможности работать вместе, как бы красиво они ни расставались. У нас же этого не произошло, потому что работали другие механизмы взаимодействия. Другой баланс сил.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. У нас иная позиция — конфликты не между собой, а с внешним миром. Может быть, в этом

опыт выживания в советский период. Но выживания, которое позволяет суммировать энергии полюсов, а не выявлять их столкновения. То есть единство противоположностей.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Художника, который бы не вступал в какую-то коллизии с внешним миром, как и любую развитую личность, я не представляю. Помню, однажды в девяностых был такой разговор, что искусство-де должно быть гармоничным, что оно должно облагораживать или хотя бы скрашивать жизнь. И искусствовед Сергей Епихин, возмущившись, сказал, что самое значительное в искусстве было сделано художниками, которые находились в состоянии крайней фрустрации по отношению и к обществу, в котором живут, и к самой жизни, которую ведут. Я абсолютно с этим согласна. Даже если это разногласия с художественной средой.

ДИ. То есть конфликтность как необходимое условие?

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Необходимое и неизбежное.

ТОТАРТ. КУХНЯ РУССКОГО ИСКУССТВА. 1983. *Инсталляция*СНЕГ. ТРИ КОНКРЕТНЫЕ ПОЭМЫ. 1980. *Перформанс*
Фото: Владимир Полищук

Леонид Соков. ВСТРЕЧА ДВУХ СКУЛЬПТУР
1994. Бронза, патина



Леонид Соков. Угол зрения (2012)

Ретроспектива Леонида Сокова состоялась в ММОМА на Гоголевском, 10 в мае - июле 2012 года.

РАЗГИПНОТИЗАЦИЯ ИДЕОЛОГИИ

Лия Адашевская

– Как же он, однако, отчаянно остроумен...

– Ничего святого.

– Да, я тоже очень смеялся.

– При нашей нынешней политизированности весьма актуально.

– Какая политика?! При полном-то отсутствии идеологии. Какая может быть политика в сперматозоиде? Отличная работа, кстати. Гимн жизни.

– Зачем же так буквально? Сперматозоид несет угрозу беременности очередной идеей.

А чем искусство Сокова не контрацептив для мозгов?

Приблизительно такой диалог произошел между двумя моими знакомыми после посещения ретроспективной выставки Леонида Сокова, проходившей в июне 2012 года в ММОМА. Впрочем, сам художник уже давно ответил спорщикам: «Я никогда не занимался политическим искусством». Хотя, несмотря на однозначное заявление Сокова, не только у нас (достаточно вспомнить «Соц-арт. Политическое искусство России», проект Андрея Ерофеева, выступившего куратором и настоящей выставки), но и часто на Западе потешные «поделки» этого шутейных дел мастера и нигилиста от искусства интерпретируют как жанр политической сказки. Однако угол зрения, а именно так называется выставка Леонида Сокова, у каждого свой и зависит не только от строения глаза, но и устройства мозгов. Во всяком случае, политические аллюзии возникают не на пустом месте: государственная геральдика, образы вождей, иконографические игры с вековыми архетипами, скрещивание их с героями советского политического мифа дают тому основание. Да и свойственное работам худож-

ника «двойное кодирование», характерное для постмодернистской парадигмы (а Сокова нынче позиционируют не просто как одного из ярчайших представителей соц-арта, но и шире – постмодернизма, советским вариантом которого и было «социалистическое искусство»), предполагает не один смысл – серьезный и игровой одновременно и неоднозначную интерпретацию. Хотя вспомнив, что постмодернизм принципиально аполитичен, остается сойтись на том, что соц-арт, если и воспринимался в 1970-е как «скрыто вызревавшая творческая оппозиция», то исключительно по причине недоучета критиками особенностей зрения Сокова с сотоварищи и их шутовских натур, склонных к провокациям. Но как бы там ни было, следуя трикстерским тактикам и стратегиям, смело осваивая специфику языка агитпропа, попутно обильно сдабривая его фарсово-травестийными интонациями, соц-артисты каждый по-своему совершали общее дело – десакрализировали и разгипнотизировали идеологию. Причем в случае с Леонидом Соковым не только советскую.

Сталкивая в одном произведении Ленина и «Шагающего человека» Джакомо Метцера, Сталина и Мэрилин Монро или Гитлера, доллар и молот, разные культурно-временные пространства, художник сопоставляет исповедуемые двумя, казалось бы, столь несхожими мирами системы ценностей, обнаруживая поверхностную сущность обоих. Соц и поп оказываются одинаково стандартизированы – один материально, другой идеологически. Еще тогда, в 1970-е, преодолевая соцреалистическую выучку, работая на пересечении авангардных новаций и фольклора, собирая материал отовсюду и произвольно комбинируя его, используя принципы цитатности, заимствования и монтажа, а более кратко – всепоглощающей эклектики, и через деконструкцию языков, обнаруживая их неожиданное родство, Соков активно включился в практику мировых художественных процессов.

Он и сегодня остается

верен негласным заповедям соц-арта – смешение используемых методов и языков, пародийное жонглирование архетипами, деперсонализация авторской манеры. И зрители, как и десять, и двадцать, и тридцать лет назад, не могут сдержать улыбки при виде его работ.

Ретроспектива Леонида Сокова «Угол зрения» включала более 120 произведений, выполненных с 1970-х годов до настоящего времени, привезенных из государственных и частных коллекций США, Европы и России, включая собрания The Freedman Gallery, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Galleria Mazzoli, Государственной Третьяковской галереи, культурного фонда «Екатерина» и другие, а также работы из мастерской художника. Наряду со скульптурными работами в экспозицию была включена и малоизвестная российскому зрителю живопись мастера.

К выставке выпущен каталог, широко представляющий творчество Сокова. Авторами статей выступили теоретик искусства Борис Гройс, искусствоведы Андрей Ерофеев, Юлия Туловски из Zimmerli Art Museum, Глеб Напреенко, а также сам художник.

ДИ № 4–2012



Дмитрий Гутов

Удивляться нечему (2013)

Ретроспектива Дмитрия Гутова «Удивляться нечему» при поддержке галереи «Триумф» прошла в Московском музее современного искусства в Ермолаевском в мае–июне 2013 года.

ДИ. Это первая ретроспектива. Что она для тебя?

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Мне было интересно взглянуть на старые работы вместе с новыми с точки зрения, прошли ли какие-то вещи проверку временем. Потому что у меня обычно девяносто процентов не проходят... Я не уничтожаю работы, если в них нахожу хотя бы кусочек, который меня устраивает, дециметр поверхности или даже один мазок. Думаешь: такой мазок у меня второй раз не получится. И в этом смысле какие-то работы проверку прошли.

ДИ. Что ты нашел сразу и сохранил и что утратил?

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Все нашел. Причем еще в юношеские или даже детские годы. Это до поры до времени сидело в голове и не было реализовано в работах. Одна из первых работ, сделанных на выставку в восемьдесят восьмом – кусок старых хрущевских обоев, на котором дрожащей рукой нарисован спутник. Собственно, если посмотреть железки, которые я сейчас гну – черная, дрожащая, ржавая, неровная, необработанная, погнутая штука, – можно увидеть связь. И в этом смысле какие-то элементы всю жизнь преследуют. Из того, что утрачено... ну, конечно, свежесть и энергия, которые были в конце восьмидесятых, и надежда, что жизнь исправится и мы увидим царство свободы и много еще чего, что наполняло работы. Сей-

час понятно, что будет хорошо, но не скоро, а тогда казалось, что скоро.

ДИ. Ты рациональный человек?

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Я бы сказал, что настолько иррационален, что мне все время нужно набрасывать на себя узду, чтобы совсем не пойти вразнос. Одна из моих любимых мыслей у Лифшица звучит так: «В художественном творчестве и восприятии чувство свободно от патологического выражения того “захолустья”, в котором мы живем, принимающая его за центр мира, от шумной говорливости этой колонии биологических клеток, возбужденной своим участием в необычном для всей остальной природы спектакле – истории общества».

Так что дело искусства – гасить чрезмерную выразительность этой колонии. Искусство для меня – сдерживание своих бешеных импульсов, психозов и всего остального, что лучше людям не демонстрировать.

ДИ. А насколько название выставки «Удивляться нечему» соотносится с контекстом?

То есть ты участвуешь в общем разговоре – социальном, политическом?

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Это прямая отсылка. Это то, что у меня сидит в голове. И по поводу всего, что происходит – удивляться нечему. За всем этим стоит железная логика, которая просчитывалась уже давно. И просчитываются на много лет вперед ее последствия. В этом смысле то, что необходимо, совершается.

ДИ. Ты ходил на встречу с Дмитрием Медведевым в бытность его президентом.

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Точно так же, как и на Болотную.

ДИ. Зачем?

Дмитрий Гутов. Я жутко любопытен. Не могу, когда что-то

происходит, а меня рядом нет. Какое-то событие, демонстрация, «заварушка» – я должен быть там. Это для меня просто пунктик. И посмотреть вот так же вблизи, как на тебя, на президента – его пластику, манеру держаться – это совсем не то же самое, что увидеть по телевизору. У меня точно такое же отношение к художникам... Знание художника дает очень много для понимания его работ. Можно посмотреть все его работы, прочитать все его интервью, книги – не то. С ним нужно поговорить, выпить. Это дает комментарий к работе.

ДИ. А как же тогда со старым искусством? Мы много теряем от того, что по определению уже никогда не сможем побеседовать с художниками ушедшими?

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Конечно. Это был бы настоящий ключ к их искусству.

ДИ. Насколько тебе важно, чтобы тебя в дальнейшем поняли? А в настоящем много таких людей?

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Не очень, но я нахожу людей для общения. А вообще, все, кто занимаются современным искусством сейчас, это что-то типа большой семьи. Да, будет смешно, если через пятьсот лет найдется один человек на свете, с которым твоя работа войдет в резонанс, и он поймет, чем ты жил. И его взволнуют те же проблемы, и он поймет, что ты ему собрат.

ДИ. Ради того, чтобы увидеть этого твоего собрата из будущего, ты готов отступить от своего атеизма...

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Это лишнее. Во-первых, есть вероятность не увидеть. А во-вторых, погрузиться в забвение, таких шансов гораздо больше у всех нас. Более того, в отда-

ленной перспективе – стопроцентная гарантия.

Пятьсот лет – ладно, некоторые люди прошли проверку. А пять тысяч, а пятьдесят?

ДИ. Мы все абсурдные люди. Зная, что мир конечен, все равно что-то творить.

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Это дает особую энергию. Игра же в том, чтобы в этих условиях что-то создать... Это драйв. Но в некоторых случаях мне его не хватает. Я, например, не мог бы быть актером. Ты сыграл, я понимаю – держал зал, за три часа прожил то, что другой человек за тридцать лет не проживает, но от этого не остается ничего. Живешь некоторое время в памяти людей, записи мы не считаем, и все... Эта эфемерность меня останавливает.

ДИ. Значит, все же ориентируешься на вечность?

ДМИТРИЙ ГУТОВ. Нет, игра в том, чтобы продержаться дольше. Как в серфинге. Все опрокинулись уже, а ты поймал волну. Все равно грохнешься, но пока... Поэтому, когда я что-то делаю, стараюсь делать прочно. Выбираю соответствующие материалы. Понятно, инсталляции – чистая эфемерность, но стараешься, чтобы картина была нормально написана. Железяка чтобы подольше не проржавела.

Дмитрий Гутов. РИСУНКИ ПИКАССО.
Модель. 2012–2013. Металл, сварка



Айдан Салахова. FASCINANS AND TREMENDUM (2013)

АЙДЕНТИКА

Евгения Гершкович

Зимой 2012/13 года в ГМСИ РАХ на Гоголевском бульваре прошла ретроспектива Айдан Салаховой, москвички с азербайджанскими корнями. Название выставки «Fascinans and Tremendum» переводится как «Зачарованность и страх». Куратором проекта выступила Берал Мадра, директор стамбульской галереи «Куад». Арт-критик из Турции была комиссаром павильона Азербайджана на Венецианской биеннале 2011 года, в которой Айдан тогда принимала участие. Там ее работы подверглись цензуре Минкульта Азербайджана и оказались под покрывалом еще до открытия экспозиции. Это выглядело отчасти даже символично.

Лет шесть назад в одном из интервью Айдан Салахова разъяснила собственный метод так: «Мне важна разница интерпретаций сюжета. Я часто несколько раз изображаю один и тот же мотив. Меня интересует развитие темы, процесс поиска разных версий ее решения». Нынешний проект, отчет в своем роде, подтверждает это положение. Есть нечто полифоническое, музыкальное в развитии темы, возвращении к ней в различных интерпретациях, в разбивке на части с постепенным усложнением или же, наоборот, упрощением.

Подобный способ жонглирования понятиями, символами, медиа (живопись, графика, видео, скульптура) напоминает поиск фирменного стиля, выражаясь на сленге графических дизайнеров, айдентики. Берал Мадра употребила термин, который невольно слетал с уст многих коллег, пришедших на вернисаж, Gesamtkunstwerk, тотальное произведение искусства. Собственно, тема, которую Айдан начинает разрабатывать еще в 1998 году в проекте «Саспенс», стержень ее

творчества: «гендер», «женщина», «поиск всего женского».

«Персидская миниатюра» была отрефлексирована Айдан в одноименной выставке 2006 года в Ермолаевском переулке, однако работа над ней продолжается. Графика, отсылающая к первоисточникам, причем не только к мусульманским рукописям, но и к иконам византийского письма, доведена до предельной линейности, упрощена до трех красок: золота, черного и белого.

Заимствования из классического арсенала в творчестве Айдан довольно явственны. Ее считают художницей-феминисткой, ставят в один ряд с Ширин Нешат, Синди Шерман и Моной Хатум. Самой же Айдан хотелось бы, чтоб в ней видели последовательницу Луиз Буржуа. Но, думается, природа и эстетика работ французенки куда тревожнее, и вообще, там гораздо больше «скелетов в шкафу». Салахова смело и бесцеремонно воспроизводит конкретную форму того, о чем все и так постоянно думают. Причем формы эти и визуально, и фактурно тактильно-эротические, коммерчески соблазнительные и в известной степени не лишены иронии. В подобном «радикализме» можно было заподозрить разоблачение эксплуатации женского тела и сопротивление запретам, узреть борьбу за права женщин, однако формы, сотворенные Айдан, зачаровывают. Американский арт-критик Люси Липпард еще в 1973 году описала особенности женского творчества: «плотность, однородная текстура, преобладание округлых форм и центральная фокусировка, повсеместно линейные, выпуклые или параболические, самодовлеющие формы, слои и напластования», вполне соответствующие работам московского автора.

Эффектная экспозиция «Fascinans and Tremendum»

выстроена весьма театрально. Впрочем, пространство особняка на Гоголевском, где имеются просторные анфилады, парадные гостиные и камерные затененные кабинеты, как нельзя лучше подходит для подобных шоу.

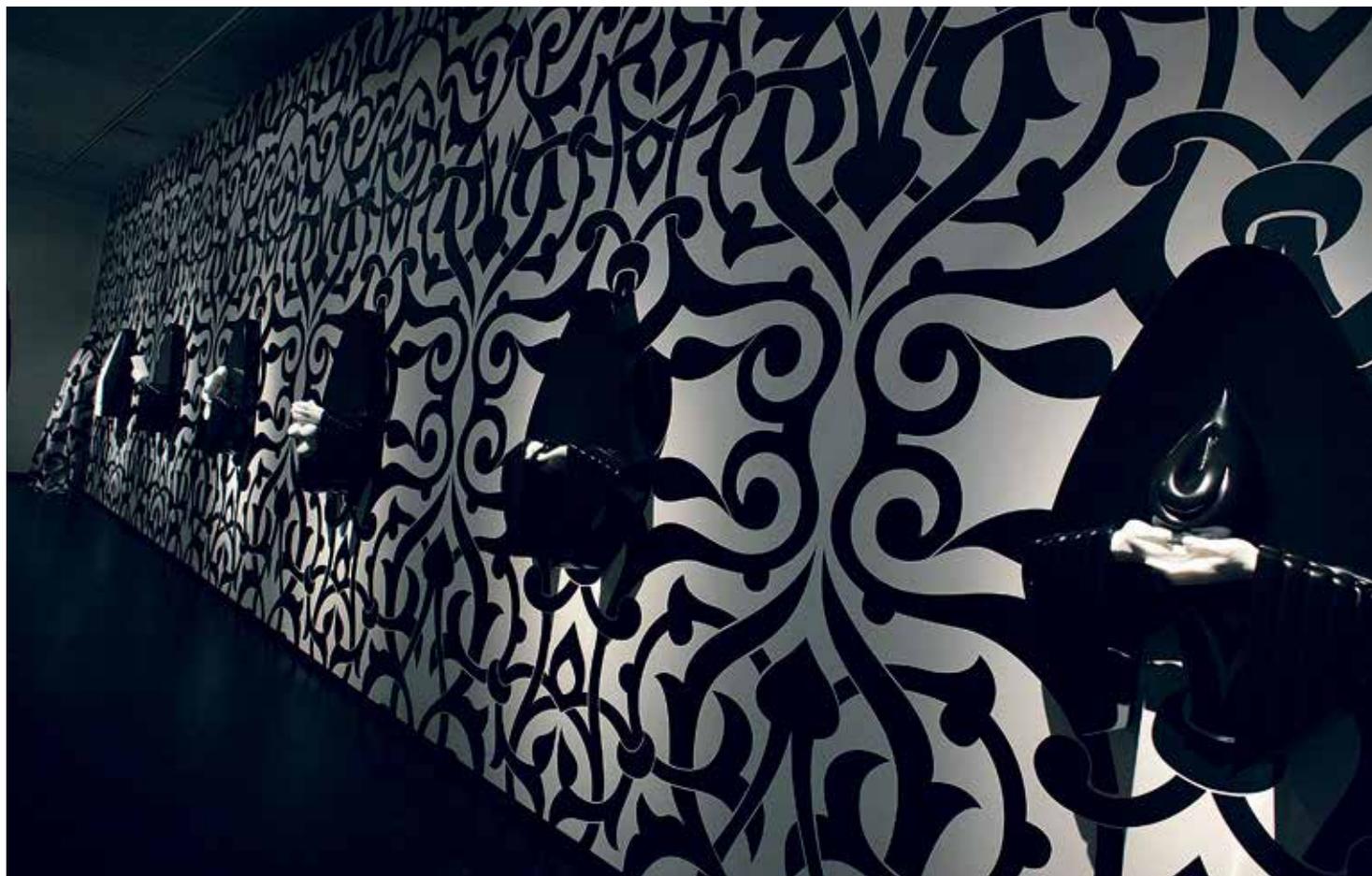
Айдан Салахова. ОРАНТА. Фрагмент
2012. Мрамор, гранит

ДИ № 2–2013



БАРЕЛЬЕФЫ №1-7. 2010-2012. Гранит, мрамор

TRINITY. 2009. Холст, акрил, золотая краска



Юрий Альберт. Что этим хотел сказать художник? (2013)

Проект Юрия Альберта и Екатерины Деготь «Что этим хотел сказать художник?», показанный в ММОМА на Гоголевском, 10 с 22 ноября 2013 по 12 января 2014, получил премию «Инновация»-2013 в номинации «Кураторский проект года».

ДИ. Люди, которые приходили в первые дни на твою ретроспективную выставку, вместо работ видели на стенах текст Екатерины Деготь, слегка разбавленный комментариями других персонажей художественной сцены по поводу отсутствующих произведений. Однако в ходе работы выставки произведения должны постепенно заполнять пространство, заслоняя тексты. Чья это идея так представлять твоё творчество?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Выставка как произведение – наш совместный с Катей проект.

ДИ. Как следует из текста, украшающего одну из стен, проект состоит в том, что зритель неоднократно приходит в музей. В первое посещение он читает и представляет произведения, в следующие — смотрит работы, перекрывающие пояснитель-

ные тексты, и рефлексировать самостоятельно. То есть зритель как бы учится понимать современное искусство. Насколько я знаю, люди, знакомые с твоим творчеством, идею оценили. Но вы правда полагаете, что обычный зритель будет несколько раз приходиться и следить, что же там новенького появилось?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Во-первых, «обычный зритель» – это абстракция. Такая же, как «трудящиеся» или «народ». Во-вторых, идея, что выставка должна быть понятна для всех случайно забредших в музей, довольно сомнительна. В-третьих, выставка тем не менее работает для всех разный. Кто-то, как мне рассказывали, возмущался и требовал вернуть деньги. Кто-то заинтересовался и придет в другой раз. Я видел, как там ходили какие-то девушки, хихикали и читали тексты. Но все, и особенно те, кто возмущался, запомнят, что была такая выставка, и о чем-то задумаются. И в этом смысле выставка работает для всех. А почему ты считаешь, что цель выставки – все понять? Все понять невозможно. Скорее задуматься о том, чего ты не увидел и почему художник и куратор так поступили. А если мы приходим на выставку Рембрандта, мы что, все понимаем? Еще меньше понимаем.

ДИ. А еще на старте создается ощущение, что куратор подминает художника.

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Выставка начинается как кураторская и даже в какой-то степени как выставка Кати Деготь. Недаром мы не написали: выставка Юрия Альберта под кураторством Екатерины Деготь, а именно Юрий Альберт/Екатерина Деготь. А заканчивается как выставка Юрия Альберта. Последнее время модно говорить, что кураторы используют художников в своих гнус-

ных целях. Мы выложили на всеобщее обозрение проблему взаимоотношений куратора и художника – вот, пожалуй, это лежит на поверхности. Куратор использует художника, художник использует куратора, это и называется сотрудничество. Демократичность же не в том, чтобы ответы на все вопросы предъявить в разжеванном виде так называемому простому зрителю, а в том, чтобы предъявить ему именно эти вопросы, чтобы он мог принять участие в их решении. Или не принимать, если ему это неинтересно.

ДИ. Но мне здесь интереснее то, что в итоге художник заслоняет куратора. И когда все это многословие будет занавешено работами, останется только произведение и зритель – тет-а-тет.

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Да, но мои работы тоже сомнительны в качестве «произведений» и, кстати, тоже довольно многословны. И мы это подчеркиваем. У нас нет никакой победы кого-то над кем-то. Обычно считается, что есть произведение, которое после его демонстрации интерпретирует критик. Мы перевернули ситуацию. Сначала интерпретация, потом произведение. Хотя этот ход служит поводом для дальнейших интерпретаций.

ДИ. В рамках проекта в музее проходят круглые столы, на которых твоё творчество рассматривается с искусствоведческой точки зрения, философской и общественно-политической. Прокомментируй общественно-политическую роль искусства.

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Я бы не преувеличивал его роль. Современное искусство, начавшееся в середине девятнадцатого века и продолжающееся до сих пор, сопряжено демократическому, рыночному конкурентному устройству общества. Что мы видим в

искусстве, начиная с Курбе? Борьбу, диалог и взаимовлияние различных моделей искусства. Импрессионисты говорят одно, кубисты – другое, салонные художники – третье, и все это предлагается зрителю, потребителю. Это и есть отражение демократического устройства общества, когда у каждой группы населения есть своя модель и свои интересы, а их взаимодействие и есть политика. Важно, что всегда есть выбор между направлениями, течениями, художниками и т. д. Между современным искусством и конкурентно-демократическим обществом существует прямая связь.

Юрий Альберт. АВТОПОРТРЕТ С ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ
(ВАРИАНТ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ). 2012
Пластик, ДСП, 86 штук разного размера

БАЛЕТНЫЙ КЛАСС С КРИВЫМИ ЗЕРКАЛАМИ. 2005.
Инсталляция и перформанс. Пластик, дерево, балерины.
Коллекция ГЦСИ, Москва





Андрей Ройтер. Открытый дом (2013)

Специальный гость 5-й Международной московской биеннале современного искусства. В рамках года Россия – Голландия.

LIKE A ROLLING STONE Ирина Кулик

В 1985–1986 годах Андрей Ройтер, как и многие богемные молодые люди того времени, работал сторожем в закрывшемся детском саду. Он и два художника, Герман Виноградов и Николай Филатов, превратили опустевший особняк на Бульварном кольце в один из первых московских арт-сквотов, теперь ставший легендарным: с выставками, рок-концертами, дефиле альтернативной моды и прочей неопишуемой артистической жизнью первых перестроечных лет. Вскоре после этого Ройтер уехал из России, успев к 29 годам стать художником, но, пожалуй, не успев стать русским художником, и с тех пор живет между Амстердамом и Нью-Йорком. Пионер московского сквотерского движения до сих пор, судя по его работам, не чувствует себя обжившимся на одном месте. Его первая московская музейная «персоналка» в ММОМА на Ермолаевском называлась «Открытый дом». И это не про гостеприимного хозяина, зазывающего друзей разделить с ним домашний уют, а про недовжимость, выставленную на продажу и открытую для потенциальных покупателей в связи, например, с переездом бывшего владельца, которому не сидится на месте.

Путешествия – самый считаваемый сквозной мотив выставки «Открытый дом». Даже темно-зеленый цвет, в который покрасили музейные стены по идее художника, напоминает традиционную раскраску железнодорожных вагонов. Любое жилье, которое появляется в произведе-

ниях Андрея Ройтера, всегда кажется либо чужим, либо временным. Одна из самых ранних работ на московской выставке – «Вечер» (1986) – представляет типовой уют московской квартиры где-нибудь в спальном районе, но в виде черно-белого изображения с цветной подписью и рамкой «кадра», напоминающего то ли фото с журнальной обложки, то ли вид с улицы на чужое жилье, если бросить взгляд на светящееся окно. Для странника-фланера даже самая неприятная чужая повседневность кажется загадочной и манящей. А потому художник делает игрушечные домики, висящие в воздухе, скворечник на кусте с вывеской «Комната для медитации» и прочие уютные и малоприспособленные для жизни пристанища.

Один из сквозных сюжетов Ройтера – глобус, но глобус, на котором невозможно отметить посещенные города и страны и бесполезно искать привычные очертания океанов и континентов. Оболочка карты сдирается, открывая грубо сколоченные, шаткие деревянные конструкции, какие-то почти эшеровские лабиринты лестниц и мостков. Парадоксальные глобусы то ли полой земли из псевдонаучных теорий, то ли внутреннего мира представляют не картографию маршрута, но хореографию перемещений, симулятор, позволяющий ощутить головокружительную зыбкость почвы под ногами, земли, в которой невозможно пустить корни – да и какие корни у перекати-поле.

Причудливая «начинка» этих «глобусов» напоминает еще и аттракционы парков развлечения. Для неисправимого дромомана хороши и такие странствия. Ройтер пишет карусели, заворачивающиеся в спирали тобоганы, превращающиеся в ретрофутуристические архитектурные фантазмы и сооружения, которые напоминают не то американские горки, не то несущие конструкции гигант-

ских билбордов – неременной детали ландшафта автотрассы. Иногда на этих конструкциях можно различить фрагменты надписей, например, слово «Restless» (беспокойный) на фоне пыльного неба, под которым, как кажется, расстилается какой-нибудь американский пустырь.

Каждая работа художника вызывает пронзительное ощущение дежавю – и речь идет, разумеется, не о вторичности его искусства. Да, конечно, почти все его работы «на что-то похожи», но так отдаленно и неожиданно, что ни о какой вторичности речи быть не может – наоборот, это и создает уникальность. В отличие от большинства своих российских (да и зарубежных) коллег Ройтер не подвергает образы сомнению и деконструкции, он хочет в них поверить, какими бы неправдоподобными они ни были, и заражает этим желанием зрителей.

Его искусство – складывающиеся в удивительно цельный мир объекты и живопись – можно назвать нарративным. Но это рассказ, в котором не договаривается больше, чем сообщается, одновременно он затягивает и не подпускает слишком близко. У картин и объектов Ройтера есть эффект «перевернутого бинокля», бесконечно отдаляющего «вид» от наблюдателя, сообщая ему ту самую манящую недоступность – удаленность не столько в пространстве, сколько во времени. Два главных атрибута туриста, которые Ройтер не устает обыгрывать в своих произведениях – чемодан и камера (часто они у него сливаются в единый гибридный объект), являются еще и метафорами памяти, багажа воспоминаний и самой способности запоминать.



Редакция задала художникам, кураторам, спонсорам музейных проектов вопрос – какими через 15 лет будут выставки и музеи современного искусства.

Через 15 лет Андрей Ройтер

Художественная сцена станет еще более разноликой, объединяя все существующие практики и технологии. Наиболее актуальными будут произведения, расширяющие сознание и изменяющие восприятие окружающего. Музеи станут огромными корпоративными парками изоцированных аттракционов и чувственно-интеллектуальных развлечений. Будущее искусство будет глубже интегрироваться во все сферы человеческого существования.

В будущем прогрессивное искусство будет по-прежнему оставаться «местом встречи и визуализации различных дисциплин», и оно навсегда останется особой формой деятельности, порождающей парадоксы и восхищение.

Владимир Дубосарский. Хроники-13

**МЯГКО
КОНТРОЛИРУЕМЫЙ
ХАОС**

Из интервью с художником.

ДИ. В рамках биеннале прошел твой перформанс «Хроники-13». Третий этаж Московского музея современного искусства в Ермолаевском ты превратил на две недели в свою мастерскую, работал в присутствии посетителей, общался с ними, давал возможность желающим что-то нарисовать. То есть создал абсолютно нерабочую ситуацию. Или ты действительно так работаешь?

ВЛАДИМИР ДУБОСАРСКИЙ. Нет. Для меня это катастрофа, когда за спиной стоят люди. Вдруг я плохо что-то сделал, ошибся. Никто не должен это видеть.

ДИ. Тогда зачем?
ВЛАДИМИР ДУБОСАРСКИЙ. Меня к этому подталкивали какие-то внешние обстоятельства. С Сашей Виноградовым мы уже делали в Лондоне подобный перформанс: на аукционе в рамках «Русской недели» в клубе при людях за полчаса нарисовали картину. Она была продана, и деньги пошли на благотворительность. Недавно Лена Селина предложила повторить такое у нее в галерее, как она сказала, показать мастерство. Но я не вижу смысла показывать мастерство. Летом я был с детьми в Испании, и мы увидели уличного художника, который на глазах у публики рисовал очень технологичные рисунки. Глядя на него, я подумал: это же моя слабость, ведь, по сути, все равно, есть люди или нет. Они есть, потому что я о них

думаю. Приехал в Москву, и здесь мне встретился такой же художник. Потом Костя Звездочетов интересовался, действительно ли мы будем делать такой перформанс у Селиной. И я задумался: с одной стороны, это совсем не мое, с другой – в этом скрыты ресурсы, которые мне интересны. Ну, например, мы делаем проект. Идею придумал год, а может, пять лет назад, а потом это воплощаешь, по сути, как художник-исполнитель, но чувствуешь уже иначе, чем год назад. Тебя волнуют другие проблемы, другие мысли. Однако ты не их реализовываешь, а что-то давнее, у других нет таких проблем. Конечно, проект что-то генерирует, идеи, позволяет маневрировать. В сущности, все современное искусство давно стало мировым мегапроектом, это большая рабочая машина по созданию продукции определенного качества. Вроде банкомата: кладешь одну купюру, другую, третью, а он их обратно выплевывает. Снова суешь, а он опять выкидывает. Это не проектные рубли. Так вот, я подумал, что не проектное мышление, архаичное с точки зрения сегодняшнего дня, содержит определенный ресурс, вскрывающий совсем другие механизмы искусства. В перформансе, который я делал, снимается сущность проекта. Перформанс остается проектом, а картина может возникнуть любая: пришла идея, и ты ее тут же реализовал. Дистанция между художником и произведением сокращена: картина возникла здесь и сейчас. Я даже никаких эскизов не делал. Это был мой личный эксперимент, над собой. Для меня это попытка использовать другой метод. Без претензий на новаторство... Я хотел поставить себя в неудобную ситуацию. Это ближе к восточным практикам –

медитация в тяжелой ситуации. Медитировать в Тибете легко: тихо, гуру рядом. Но надо учиться медитировать там, где живешь.

ДИ. Когда я к тебе зашла в первый день, ты сказал, ты чувствуешь себя «как в презервативе».

ВЛАДИМИР ДУБОСАРСКИЙ. Там было все как-то стерильно: белые стены, чистый пол, целлофан. Но потом пришло много народу, кто-то начал рисовать по этому целлофану, зарисовали все. В итоге получилась тотальная инсталляция. Постоянно вели съемку, из этого материала потом, возможно, получится фильм. Вообще, всю медийную часть вел Александр Шейн со своей командой, можно сказать, что он устроил паразитирующий перформанс в рамках моего перформанса. Происходили какие-то обсуждения, дискуссии, конфликты, празднование дней рождений. Все это тут же выкладывалось на дисплеи, и пространство музея заполнялось, жило.

Я в принципе не контролировал этот перформанс. Если я контролирую проект, то это определенное качество, определенное количество картин к определенному сроку. Мы заранее знаем, что, где и как повесим. Тут же кто-то что-то говорит, что-то печатается, снимают кино, кто-то рисует... Это был мягко контролируемый хаос. У меня в плане было три холста в день. В принципе, я его выполнил. Заготовил сорок подрамников размером полтора на два метра. Шесть из них зарисовали Ануфриев, Потапов, Николаев, Отдельнов, Смышленков... Тридцать четыре подрамника закрасил я.

ДИ. Какова судьба этих работ?

Владимир Дубосарский. Одну работу я подарил музею, две

купили, остальные забрал. Но главное, я испытал буквально детскую радость от того, что мог делать что хочу...

Думаю, одна из перспектив живописи – как раз перформативная. Можно ездить по музеям, галереям, разным площадкам и устраивать такой перформанс: человек рисует то, что у него в голове, что он сегодня увидел, происходит сильная концентрация. И в этом есть воздух перемен, жизнь. А качество картин становится вроде как неважно. Это освобождает. И картины получаются естественным путем, в этом их сила. Мне больше всего понравилось то, что я сделал эти картины, которые никогда бы не появились. Они как внебрачные дети, непонятные, разные, свободные, как нарушенное табу.



Выставка Паши-183 «Наше дело – подвиг» в Московском музее современного искусства в пространстве на Гоголевском – первый опыт музейфикации стрит-арта. Кураторы Кирилл Кто и Полина Борисова. Архитектор экспозиции Сергей Ситар. При поддержке PUMA.

Паша 183. Наше дело – подвиг! (2014)

В ноябре 2012 года на сцене Театра киноактера проходили премьерные показы зонг-оперы «TODD» по мотивам пьесы Кристофера Бонда «Суинни Тодд, демон-парикмахер с Флиит-стрит», которая, в свою очередь, была переложением городских легенд о серийном убийце Суинни Тодде. К московской версии приложили руку музыканты из панк-рок-группы «Король и шут». Главную партию исполнил ее основатель Михаил Горшенев (Горшок). Над декорациями работал Паша 183. Через пять месяцев Паши не стало, а еще через три ушел и Горшок. Тогда же в 2012-м сразу после премьеры уличный художник Кирилл Кто побеседовал с Пашей 183.

КИРИЛЛ КТО. Ты давно слушаешь «Король и шут»?

ПАША 183. Очень давно. Шел девяносто шестой или девяносто седьмой год, если не ошибаюсь. Я был на лекции в колледже информатики и права, рядом со мной сидел парень по имени Стас, у него всегда была передовая информация о любых рок-движухах... И он говорит: «Вот послушай», дает мне наушник, и я слышу (это был альбом «Камнем по голове») первую песню и понимаю, что это сказка, панк-сказка, полноценная сказка, с развитием, со всеми делами. Меня все это дело воодушевило. У меня до этого был опыт исторического моделирования. Я участвовал в исторических ролевых играх – сражался в доспехах, с мечом, еще у меня был кистень... Это логично на душу сразу после «Властелина колец» и прочего.

КИРИЛЛ КТО. Для меня группа «Король и шут» всегда ассоциировалась с так называемым говно-панк-роком. И мне не нравилась их музыка... Но как получилось, что ты вдруг выступил в качестве художника-декоратора? Это чья инициатива была?

ПАША 183. Ко мне обратился Сережа Скорнецкий, художник по свету и художник-постановщик мюзикла, он сказал: «Паша, давай попробуем сделать этот проект с

твоими рисунками». Но было одно условие — я должен буду их делать так, как рисунки на улице. То есть обязательно должно быть взаимодействие рисунка и актера, зрителя и актера, рисунка и света. Я должен был стать медиумом, который соединил бы все стремления художников по свету, чтобы каждый рисунок был ориентирован под определенный свет, под определенную температуру света. Многие работы по несколько раз перерисованы, где-то они тушевались, где-то, наоборот, высветлялись.

КИРИЛЛ КТО. Честно говоря, я не очень понимаю формат мюзикла, но мне понравилось представление, и у меня осталось странное ощущение, что зэпов язык, на котором строится сюжетная канва, ложится на сегодняшнюю российскую политическую действительность, коррелирует с ней. Как так получилось? Были цензурные проблемы? Сомнения в процессе постановки и подготовки?

ПАША 183. Перенести действие в наше время – идея Сережи Скорнецкого.

КИРИЛЛ КТО. Не совсем все-таки в наше, в шестидесятые – семидесятые.

ПАША 183. Там просматриваются сюжеты и из нашего времени, и из более раннего периода. Титанический труд: я видел работу Сережи, он человек-оркестр, мастер своего дела. Потрясающая работа хореографов...

КИРИЛЛ КТО. Оцениваешь ли ты, кроме политической, исторической и сюжетной значимости мюзикла, еще и тот факт, что уличный художник наконец сделал качественный проект в шоу-бизнесе, и не просто нарисовал декорацию, а выступил полноправным участником процесса?

ПАША 183. Это произошло, по-моему, вообще в первый раз. Мне безумно приятно, что мне предоставили такую возможность. И у меня даже не было ощущения, что я рисую не на улице: там декорации – кондиционеры, решетки, все, с чем я постоянно сталкиваюсь на улице. А зрители – те же самые прохожие.

КИРИЛЛ КТО. Я знаю, что серьезный скепсис появился в отношении тебя со стороны агрессивно настроенной граффити-тусовки. Другие, напротив, считали, что все правильно, что с панками дружить можно, и пусть это даже работа коммерческая. Как тебе вообще факт, что постановку пришли посмотреть столь разное ориентированные люди?

ПАША 183. В мюзикле очень много таких поэтических моментов, которые не могут не понравиться, например песня «Добрые люди»: «Люди, добрые люди, пусть в ваш мир добро прибудет, не подадут, не пощадят, на гроб земли не бросят горсть, здесь и осудят, и убьют, и оболгут, и обессудят». Это же на самом деле ситуация нашего времени, она близка всем. Мюзикл абсолютно эклектичен. Он настроен на то, чтобы сломать представление, что вот это наш огород, а это ваш. Он, как митинг, объединяет всех. И делить-то на самом деле нечего. Все мы вроде бы добрые люди, но постоянно что-то делим.

КИРИЛЛ КТО. Я, например, чувствую, что сейчас уличные художники будут активно взаимодействовать с массовой культурой, не совсем поповой, а более или менее элитарной, относительно альтернативной. Для меня это совершенно предсказуемый, долгожданный и понятный вектор развития.

ПАША 183. Для меня тоже.

КИРИЛЛ КТО. Были у тебя сомнения, что ты работаешь как панк эстрадный, а не панк подворотневый?

ПАША 183. У меня было единственное сомнение, понравится ли то, что я сделал, Мише Горшку. Он очень добрый человек, но закрытый. И было постоянное ощущение, что сейчас сделаешь, а потом тебе скажут: давай-ка переделывай. Но Миша ни разу так не сказал. Было полное доверие, мы друг друга понимали. Как сказал Сережа Скорнецкий, «у тебя есть материал, мы тебе его дали, просто покажи свое видение». Работа потрясающе тяжелая в

том плане, что нужно было, отталкиваясь от всех мнений, четко формировать свое.

КИРИЛЛ КТО. Есть какие-то векторы развития для уличного художника: переселиться быстро на улицу и спать на лавочке, как я, или стать главным производителем одежды и всяких аксессуаров. Тебе вообще близко понятие молодежного, честного, бунтарского, искреннего шоу-бизнеса? Готов ли ты взаимодействовать дальше с рок-музыкантами или у тебя есть все-таки противоречия как это должно потребляться, а не только что?

ПАША 183. Нет, все вместе. И как, и что.

КИРИЛЛ КТО. Для меня ты реабилитировал группу «Король и шут», потому что я их всегда считал странными. «Наив», «Тараканы», «Алиса», Егор Летов – к ним претензий нет.

ПАША 183. Егор пел для простых людей, нес самое, что называется, сокровенное. Я вырос на этом. Все мое творчество так или иначе завязано на протестной поэзии. По сути, то, чем я занимаюсь, изначально тоже своеобразный протест.

КИРИЛЛ КТО. Протест против чего?

ПАША 183. Это, наверное, метафора такая, борьба со своей закрытостью, что ли. В первую очередь это борьба с самим собой. Понимаешь, если ты начинаешь менять мир, меняешь свой мир или что-то внутри себя. Это война со стереотипами, с зашоренностью, с закабаленностью. Это выход... Это постоянная война, постоянная борьба с надписью «Нельзя». Меня разочаровывает, что в данный момент это перешагивание через «нельзя», «не хочу», «не могу» и «запретно» стало популярно и модно. Мне это уже начинает, честно говоря, надоедать...



Острова Юрия Соболева (2014)

СОБОЛЕВ КОВЧЕГ Лиза Морозова

Юрий Нолев-Соболев – фигура в отечественном искусстве столь же легендарная, сколь и неизвестная. При жизни на родине у него прошла всего одна выставка, работы с которой таинственным образом пропали. Первая большая выставка в ММОМА показала разные грани его творчества. На открытии режиссер-аниматор А. Хржановский, друг и соавтор Соболева, назвал его мировым духовным лидером. Авторитет Соболева в 1960–1970-е действительно был огромен. Художник выступал в качестве учителя-гуру для нескольких поколений независимых художников – от концептуалистов 1970-х до театральных постмодернистов 1980-х, перформансистов 1990-х и множества других групп.

Любому знавшему Соболева лично трудно писать о нем. Прежде всего из-за искушения говорить о масштабе его личности, объединившей многочисленные ипостаси и придававшей цельность многоликтому и парадоксальному образу. Трудно сказать, куда Соболев внес большой вклад – в иллюстрацию, современный графический дизайн, развитие мультимедиа, экспериментальную сценографию, современное художественное образование или арт-терапию. Что важнее – его собственные произведения или та среда и «острова», которые он постоянно создавал вокруг себя, включая окружающих в творческий диалог, щедро раздаривая идеи, а часто и собственные работы? В каждой из сфер он неизменно опережал свое время, был любим друзьями, учениками, женщинами... Достигнув блестящего результата, художник часто уходил в другую область или просто бросал все, жертвуя стабильностью ради нового и неизвестного. Так, на пороге 1960-х, сделав карьеру чиновника от искусства, он предпочел «скитания с бродячим цирком».

Он понимал искусство целостно – как часть культу-

ры, никогда не противопоставляя авангард и традицию. Во времена «железного занавеса» Соболев был для окружающих проводником одновременно европейского и восточного сознания, мультикультуралистом, в чьих работах встречались образы искусства разных эпох и народов. Излюбленным образом художника, дающим ключ к пониманию его творчества и мировоззрения, была алхимия как попытка соединить несоединимое – науку, искусство, духовную практику, претворить утопию в реальность. Соболеву был также близок принцип маньеристов: «Истина открывается в темном» и идеи Юнга и Грофа об уровнях сознания. Одной из его любимых работ был «Экстаз святой Терезы» Бернини – запечатленные в скульптуре пиковые точки духовного и физического опыта в их единстве.

Илья Кабаков отмечает постоянную раздвоенность Соболева – художника, нередко работающего с образами бессознательного, и ироничного, вечно сомневающегося аналитика-интеллектуала. Однако при этом его жизнь и искусство – единый текст. Соболев был сложный, многомерный и многомерный. Человеческое, он сам был подобен одному из сгустков энергии, которые в виде цветных точек присутствовали в его работах начиная с 1970-х, когда художник стал использовать в качестве модульной сетки канон для буддийской иконы XII века. Эта «клетка», по его словам, давала ему свободу и от эстетики 1960-х, и от идей концептуализма. А свобода была для него, наверное, самым главным в жизни.

Свой художественный метод он называл «не в этом дело» – с помощью изощренных техник создавалась иллюзия значимого высказывания, заставляющая зрителя пристально всматриваться в работу, блуждая в многослойном мире мерцающих смыслов и постоянно заходя в тупик. Намеренно пуская зрителя по заведомо ложному (и одновременно единственно верному) пути к себе самому, Соболев поступал подобно

дзен-буддистскому мастеру, предлагающему ученику произвести хлопок одной ладонью. Главным героем его работ всегда была пустота.

В свой последний творческий период Соболев полностью отказался от собственных изображений, используя в работах только готовые образы, в основном найденные в Интернете. Эта типичная постмодернистская стратегия не была для него игрой мертвыми цитатами, а скорее восходила к маньеризму, его игровой картине мира как лабиринта. Произведение в его понимании должно уподобляться зеркалу, позволяющему войти в «зазеркалье», создающему живую коммуникационную среду, открытое поле для присутствия зрителя.

Юрий Соболев родился в Москве в интеллигентной еврейской семье врача и инженера. В три года перенес полиомиелит, с тех пор всю жизнь сильно хромотал, что с возрастом придавало его облику библейский оттенок. Неслучайно его дом в начале 1960-х окрестили Нолевым ковчегом. Там можно было встретить хиппи, приехавших прямоком из Вудстока (Соболев очень гордился членством в Обществе хиппи), музыкантов, художников и интеллектуалов со всего мира. Приезжал ли в Россию Сартр или шаман Майкл Харнер, специалист по Кастанеде, их обаятельно вели в «Нолев ковчег». Воспитанный немецкой бонной Соболев в совершенстве знал немецкий, английский, был по своей ментальности человеком мира, уровень его культуры и эрудиции был высочайшим.

Окончив полиграфический институт, Соболев работает как художественный критик, пишет о книжной иллюстрации. С 1957-го до 1970 года он тесно общается с эстонским сюрреалистом Юло Соостером, только что вышедшим из лагеря и ставшим для Соболева больше чем другом и соратником: будущи похожими внешне, они считали себя двойниками. Круг Соостера и эстонская культура сильно влияют на Соболева, через

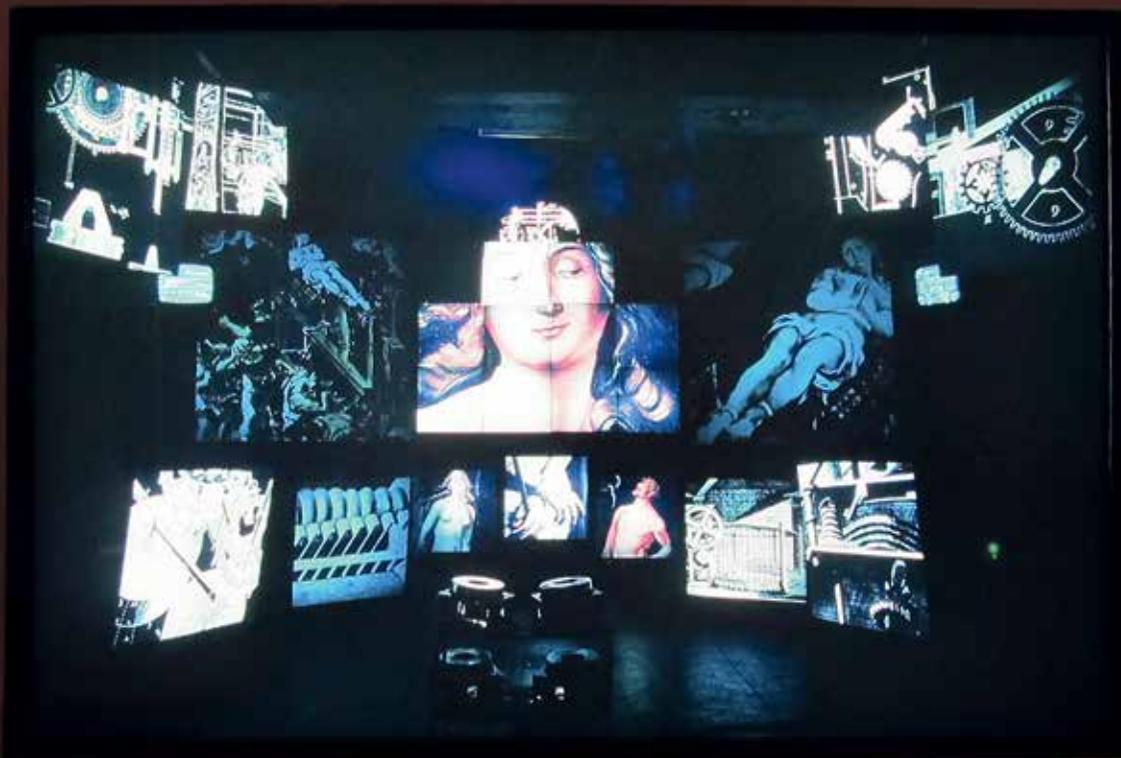
Выставка «Острова Юрия Соболева» (кураторы Анна Романова и Галина Метеличенко-Соболева) прошла в ММОМА на Ермолаевском, 17 в октябре-ноябре 2014 года. Исследовательская ретроспектива дополнена каталогом, выпущенным издательством MAIER.

Юрий Решетников, Юрий Соболев. ПОЛИЭКРАННЫЙ СЛАЙД-ФИЛЬМ ICSID. Общий план. Съемка в просмотровой лаборатории ВНИИТЭ. 1976. Архив семьи художника

них осуществляется его связь с современным западным искусством. Вместе с Соостером они создают художественное кафе «Артистическое» – место встречи неформальной молодежи, вместе снимают мастерскую, где плотно работают, осваивая практически и теоретически всю историю искусства XX века, экспериментируя в графике и живописи, разных техниках и стилях. В 1962 году участвуют в знаменитой выставке «XXX лет МОСХ» в Манеже, разогнанной Хрущевым. В 1964-м вместе с А. Шнитке и Г. Шпаликовым создают анимационный шедевр «Стеклянная гармоника», наполненный образами Дюрера, Магритта, Арчимбольдо. Фильм пролежал на полке более 20 лет, тираж был уничтожен, а режиссер А. Хржановский выслан из Москвы. Судьба второго анимационного фильма «Бабочка» (1972) с активным участием Соболева оказалась более благоприятной: экологическая тема и эстетика нью-эйджа показались власти менее опасными, чем история о том, как волшебная сила искусства спасает город от сил зла.

В 1960–1980-х Соболев занимается иллюстрацией и графическим дизайном, работая сначала главным художником издательства «Знание», позже в журналах «Декоративное искусство СССР» и «Знание – сила», везде привнося инновации: он вводит новый, более современный макет ДИ с использованием модной на Западе модульной сетки, визуально реформирует «Знание – силу», монтируя развороты как авангардные клипы. В работе над научно-популярными изданиями он использовал цеховой метод, заказывая иллюстрации своим друзьям и коллегам круга «Нолева ковчег» и сообщества «Сретенский бульвар» – Соостеру, Брусиловскому, Неизвестному, Янкилевскому, Пивоварову, Булатову, Кабакову, Васильеву и другим, составлявшим ядро неофициального искусства.

Юрия Соболева можно с уверенностью назвать предтечей видеоарта и мультимедийности в России. С 1970-х он делал различные слайд-



фильмы, посвященные новой волне художников и модельеров 1980-х («ОДМО»), советскому джазу, позже – слайд-фильмы к спектаклям, поставленным вместе с режиссером-новатором Михаилом Хусидом. Но самым крупным мультимедийным проектом стала работа над полиэкранным слайд-шоу, заказанным режиссеру Ю. Решетникову и Ю. Соболеву в 1975 году для Международного конгресса дизайнеров ICSID. Грандиозное зрелище, подготовка в котором длилась год, должно было состояться в киноконцертном зале «Россия». Задача была выполнена на высшем уровне, но вместо коммерческой презентации советских товаров и критики Запада получилась эстетская притча, восходящая к «Саду земных наслаждений» Босха и изобилующая шедеврами классической живописи разных эпох, перемежающихся изображениями западных товаров. Предварительного показа хватило, чтобы весть об интереснейшем эксперименте мгновенно достигла Америки. В итоге за три недели до показа его запретили, заменив на идеологически более близкий заказчиком вариант.

В 1980 году Соболев,

собрав документы на эмиграцию, неожиданно встречает режиссера Михаила Хусида и полностью меняет свои планы, становясь его соавтором на многие годы. Все это время они разрабатывали новый визуальный язык для современного театра, построенный на синтезе и анимации, включавший большие кукол, пластику, мультимедийность. По структуре они напоминали картины Соболева всех предыдущих периодов. Первые десять лет Хусид с Соболевым ставили спектакли в кукольных театрах на Урале, где в то время было больше свободы. Они годами жили в гостиницах, пока чудесным образом не обрели помещение Запасного дворца в Царском Селе, памятника архитектуры XIX века, места, как будто специально созданного под новый соболевский «остров». Под крылом Санкт-Петербургской театральной академии стало возможно не только более стабильное и плодотворное существование их детища – Театра синтеза и анимации, Международной мастерской паратеатральных форм «Интерстудио», но и создание фестиваля КУКАРТ и научной лаборатории.

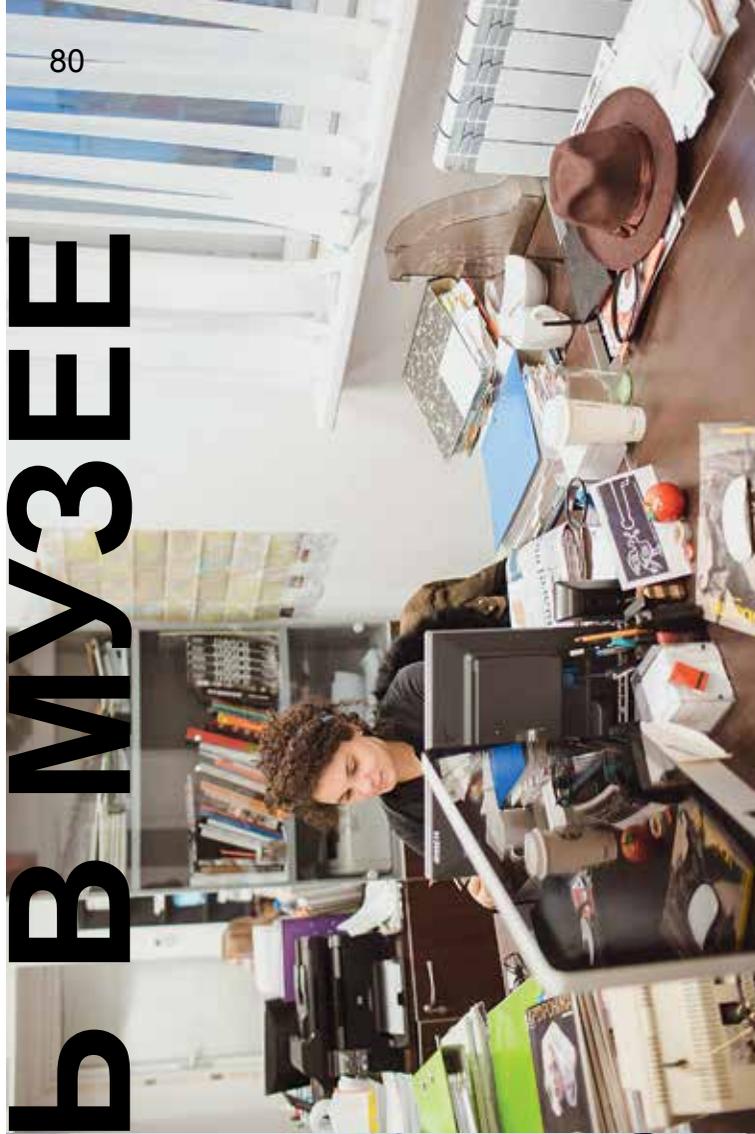
Соболев создает первую в

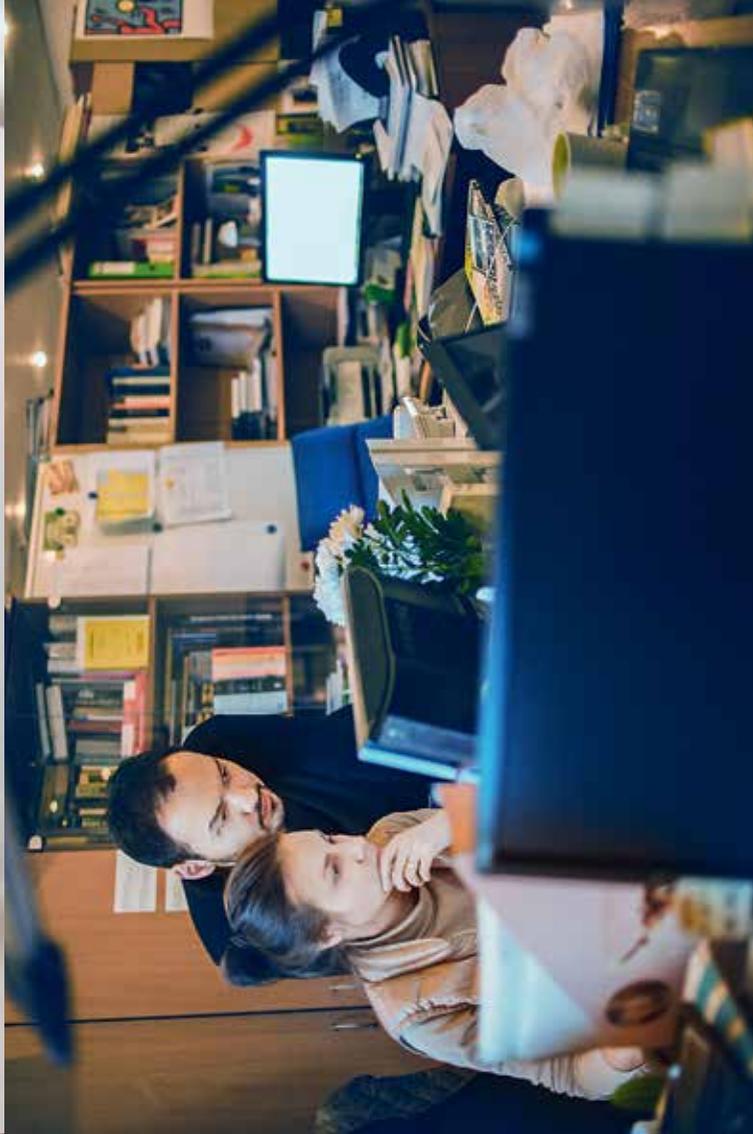
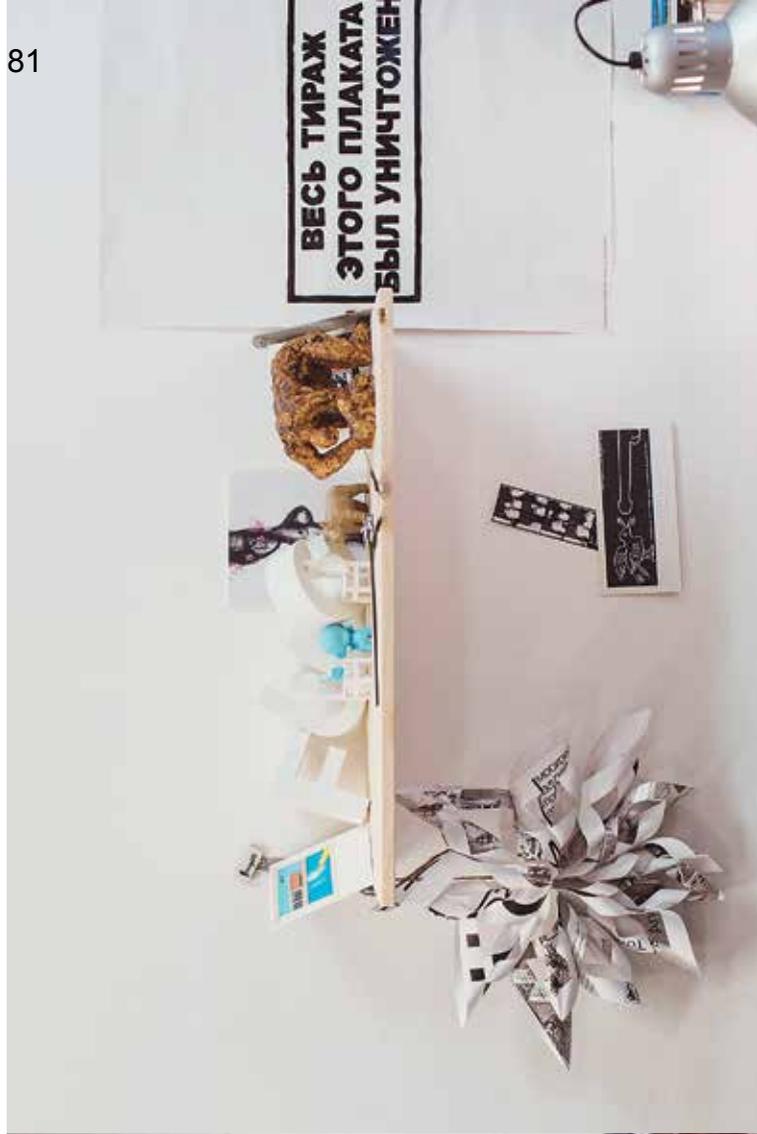
России государственную школу современного искусства по западному образцу, специализирующуюся на перформансе, инсталляции, видеоарте. Главным в обучении становится работа над выставочными проектами, консультации с мастером, воркшопы приглашенных преподавателей. Увлеченность Соболева перформансом естественно вытекает из его интереса к движению. Серийность его работ, показовая раскладка изображения («комиксы») в 1960-е, клиповый принцип монтажа в 1970-е и тогда же появившийся сюжет идущего человека, аналог «внутрикадрового монтажа» в театре в 1880-е – все это в 1990-х неминуемо привело художника к увлечению «живыми картинами», процессуальному искусству пространства и времени. Отдельная тема, всегда волновавшая Соболева и получившая развитие в Царском Селе – телесность: от психоделического контркультурного опыта 1960-х, медитаций, психофизических тренировок с актерами, к курсу боди-арта для молодых художников, принесшему неожиданно удачные результаты.

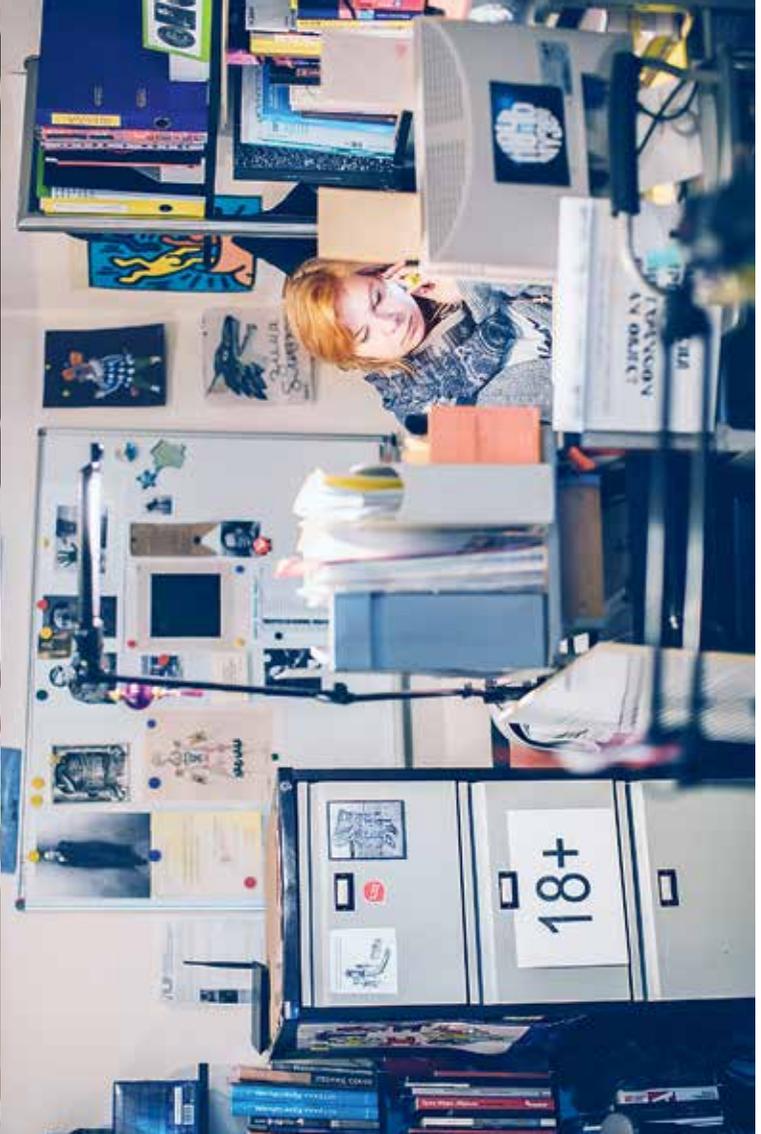
Выставка «Острова Юрия Соболева» на четырех этажах

Музея современного искусства в Ермолаевском переулке заботливо, буквально по крупицам собранная кураторами Анной Романовой и Галиной Метеличенко-Соболевой, представляет творчество художника по линейному принципу: один этаж – один период жизни, всего четыре тематических блока. Все сделано высокопрофессионально, но можно предположить, что сам Соболев предпочел бы более нелинейную логику и антропологическую или культурологическую методологию. Ему бы наверняка не хватило «крема» – так называли в спектаклях «Интерстудио» ненарративную часть, состоящую из снов героев, ассоциативных образов, соединяющих сюжетные линии спектакля («коржи») и создающие голографичность действия. Эту нагрузку отчасти взяла на себя мероприятия, прошедшие в рамках выставки – посвященная его творчеству международная конференция, круглый стол по театру и визуальным искусствам, программа перформансов группы «Запасный выход» и каталог. Они помогли связать воедино отдельные «острова» Юрия Соболева и актуализировать прошлое.

ОДИН ДЕНЬ В МУЗЕЕ









**Граждане!
Чаще вглядывайтесь
в небеса – там очень много
чего происходит!**

**Познание необратимо, и нет
возврата в сумрак
блаженного неведения.”**

**Многое считается
невозможным до тех пор,
пока это не случится.
Можно написать целую
историю «науки наизнанку»,
сбрав мнения крупнейших
специалистов о том, чего
не может быть никогда.”**

• Дмитрий А. Пригов

•• Станислав Лем

••• Роберт Хайнлайн

Идея



Вероятно, мне до сих пор трудно согласиться с тем, что видеоарт, который, как мне казалось, мог бы (или должен был бы) навсегда остаться аутсайдером в мире искусства, сегодня не только стал вездесущим на выставках во всем мире, но и является предметом специального исследования в рамках истории искусства.

Дэвид А. Росс Из предисловия к «Истории российского видеоарта»

История российского видеоарта

Антонио Джеуза

Московский музей современного искусства задумал и реализовал проект «История российского видеоарта». Это исследование феномена видеоискусства в России. В него входят цикл выставок и подготовка трехтомного издания. Куратором проекта и автором книги выступает признанный специалист по видеоарту – Антонио Джеуза. В 2007-м Московский музей современного искусства представил первую часть трилогии «История российского видеоарта», в которую вошли работы художников с середины 1980-х до конца 1990-х.

Вторая выставка и том каталога увидели свет в 2009 году. Третья – в 2011. Издание получило премию «Инновация» 2011 года в номинации «Теория, критика, искусствознание».

Видеоарт оставался непризнанным до начала 1990-х, когда открылись первые галереи современного искусства. Можно утверждать, что история русского видеоарта – в известной степени все еще закрытая книга. В последние годы несколько «глав» ее были представлены зрителям, показаны ранние работы пионеров российского видеоарта. Но тем не менее его история еще не систематизирована, а главное, никогда до этого времени не была масштабно представлена в формате, способном дать полное представление о предмете.

История российского видеоарта, по Антонио Джеузе, начи-

нается с первых опытов Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия». В 1985 году художник-концептуалист Андрей Монастырский в домашней студии снял свой первый «перформанс для видеокамеры» «Разговор с лампой». Изучение творческого пути Андрея Монастырского возвращает нас к движению художников-нонконформистов андеграунда, известному еще как московский концептуализм, возникшему в то время, когда искусство в СССР находилось под строгим контролем системы.

В рамках концептуализма в России и был рожден видеоарт как перформативный акт, сделанный специально и исключительно для видеокамеры. В таком контексте видеокамера была апроприирована как инструмент для наррации текста.

Уже после распада Советского Союза художникам, находившимся ранее на нелегальном положении, было позволено открыто заявить о своем существовании. Отмена цензуры сняла надзор за средствами технологического воспроизводства. Во времена СССР, например, было запрещено неавторизованное использование копировальных машин. В список запрещенных средств было включено и видеооборудование. В литературе, посвященной истокам видеоарта в России, а точнее, появлению специального оборудования у арт-сообщества, обычно указывается, что первые видеокамеры ввозились в страну как контрабандный товар (так, «Разговор с лам-



пой» Монастырский снимал на видеокамеру Сабины Хэнсен, аспирантки из Западной Германии).

Искусство перформанса можно выделить как подраздел внутри жанра видеодокументации. Примечательно, что первая записанная на видео акция — в то же время и старейший известный видеодокумент. Дэвид Росс, в то время главный куратор художественного музея «Berkeley», записал ее в 1979 году. Московская концептуалистская группа «Гнездо», созданная Михаилом Рощалем, Геннадием Донским и Виктором Скерсисом, учениками основателей соц-арта Виталия Комара и Александра Меламида, представили перед камерой Росса акцию, названную соответственно «Underground art». Действие проходило в парке Беляева, на окраине Москвы, на том самом месте, где за пять лет до этого состоялась знаменитая «бульдозерная выставка».

В последующих главах истории российского видеоарта автор рассматривает видеокино Бориса Юхананова, работу группы «Прометей» и питерских «Пиратского телевидения» и «Новой академии изящных искусств», появление первых галерей современного искусства, проекты «TV-галереи» и Гии Ригвавы, прослеживает связи видео с клубной культурой и роль видео в деятельности московских акционистов Анатолия Осмоловского, Александра Бренера и Олега Кулика. Прослеживаются появление в России первых видеоинституций, архивов видеоизображений и первые успехи российских видеохудожников за рубежом.

Первый том книги Антонио Джеузы «История российского видеоарта» вышел летом 2007 года. В издание кроме текстов автора и предисловия Дэвида А. Росса включена статья Криса Таунсенда «Видео как современное художественное средство: расцвет видеоарта, 1965–1980 годы», из которой можно почерпнуть сведения о зарубежной истории жанра, которая начинается на 20 лет раньше отечественной.

В экспозиции проходившей весной 2009 выставки «История российского видеоарта. Том 2» были представлены работы с 1995 по 2005 год.

Возникший на Западе в конце революционных 1960-х видеоарт был одной из попыток изменить мир средствами художественной критики, создав альтернативный коммуникационный канал, позволяющий противостоять натиску массовой культуры общества потребления с ее «традиционными ценностями». И Будда Нам Джун Пайка, созерцающий свое отражение на экране телевизора, и эксперименты Йозефа Бойса — все имело своей целью создать язык, на котором это противостояние могло бы выражать себя в полный голос.

В отличие от своих западных коллег российские видеоартисты первоначально не рассматривали видеоарт как средство для политического высказывания. Ведь в условиях советского строя политическим был уже сам факт существования альтернативных художников. К тому же из-за недоступности технических видеосредств широкой публике видеоарт оказался заперт в узком пространстве мира андеграундного искусства. Изначальная склонность российского видеоарта к рефлексии, к размышлениям о месте художника в контексте чуждой ему априори реальности оказалась той национальной особенностью, которая и определила его особый «колорит».

Другая специфическая особенность российского контекста в том, что, когда технология наконец стала доступна художникам, «видеореволюции» не произошло. По словам одного из пионеров российского видеоарта Кирилла Преображенского, «видео вошло в мир искусства бесшумно». После 1991 года видео стало идеальным инструментом для деклараций. На выставке «История российского видеоарта. Том 2» представлено около сорока работ, участвовали: группа «Синие носы», АЕС + Ф, Виктор Алимпиев, Юрий Альберт, Кирилл Асс, Сергей Братков, Александр Бродский, Алексей Булдаков, Людмила Горлова, Дмитрий Гутов, «Коллективные действия», Виталий Комар и Александр Меламид, Нина Котел, Павел Пепперштейн, Кирилл Преображенский, «Провмыза», группа «Радек», Айдан Салахова, Василий Церетели, Гор Чахал, Аристарх Чернышев, Ольга Чернышева, Мария Чуйкова, Алексей Шульгин, Сергей Шутков и другие.

С неким экраном-коллажем можно сравнить выставку, эклектичность и некоторая непродуманность экспозиции (например, отсутствие смысловых акцентов) которой как в зеркале отражает пространство российского видеоарта, с его

параллельными сюжетными линиями и нашей привычной рефлексией на «метафизические» и «пограничные» темы.

«История российского видеоарта. Том 2» — солидное издание, материал которого складывается из непростого контекста российской современной культуры.

Заключительная часть книги, каталог выставки в ММСИ, включает работы АЕС, Александра Алексеева и Татьяны Добер, Виктора Алимпиева и Сергея Вишневого, Юрия Альберта, Александра Бренера, Наталии Борисовой, Андрея Великанова, Андриуса Венцловы, Германа Виноградова, Анатолия Ганкевича и Олега Мигаса, Людмилы Горловой, «Академии «De Profundis», Татьяны Диденко и Александра Шамайского, Анны Ермолаевой, Владислава Ефимова и Аристарха Чернышева, Вадима Захарова, Константина Звездочетова, Алексея Исаева, Владимира Кобрин, «Коллективных действий», Нины Котел, Вадима Кошкина, Олега Кулика, Владимира Левашова

и Андрея Сильвестрова, Галины Леденцовой, Юриса Лесника, Антона Литвина, Богдана Мамонова, Владимира Могилевского, Андрея Монастырского, «Му-Зей», Ирины Наховой, Тимура Новикова и Сергея Шутова, Анны Новиковой, «Облачной комиссии», Анатолия Осмоловского, «Пиратского телевидения», Кирилла Преображенского, «Провмызы», «Прометей», Гии Ригвавы, Айдан Салаховой, Владимира Сальникова, «Севера», «Синих носов», «Синего супа», «TV-галереи», Леонида Тишкова, Ольги Тобрелутс, ТОТАРТА, ФЕНСО, Татьяны Хэнгстлер, Вадима Фишкина, Гора Чахала, Ольги Чернышевой, Марии Чуйковой, Александра Шабурова, Сергея Шутова, Бориса Юхананова.

Ольга Тобрелутс. ЯРОСТЬ. 2009. *Видеоинсталляция*

Семен Подъядчев (Андрей Монастырский) ТРИ ЧЕТЫРЕ. 2010. *Одноканальное видео*

Илья Коробков. ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ. 2010. *Одноканальное видео*

Сергей Шутков. Кадр из проекта «ИСТОРИЯ РОССИЙСКОЙ УТОПИИ». 2010. *Одноканальное видео*

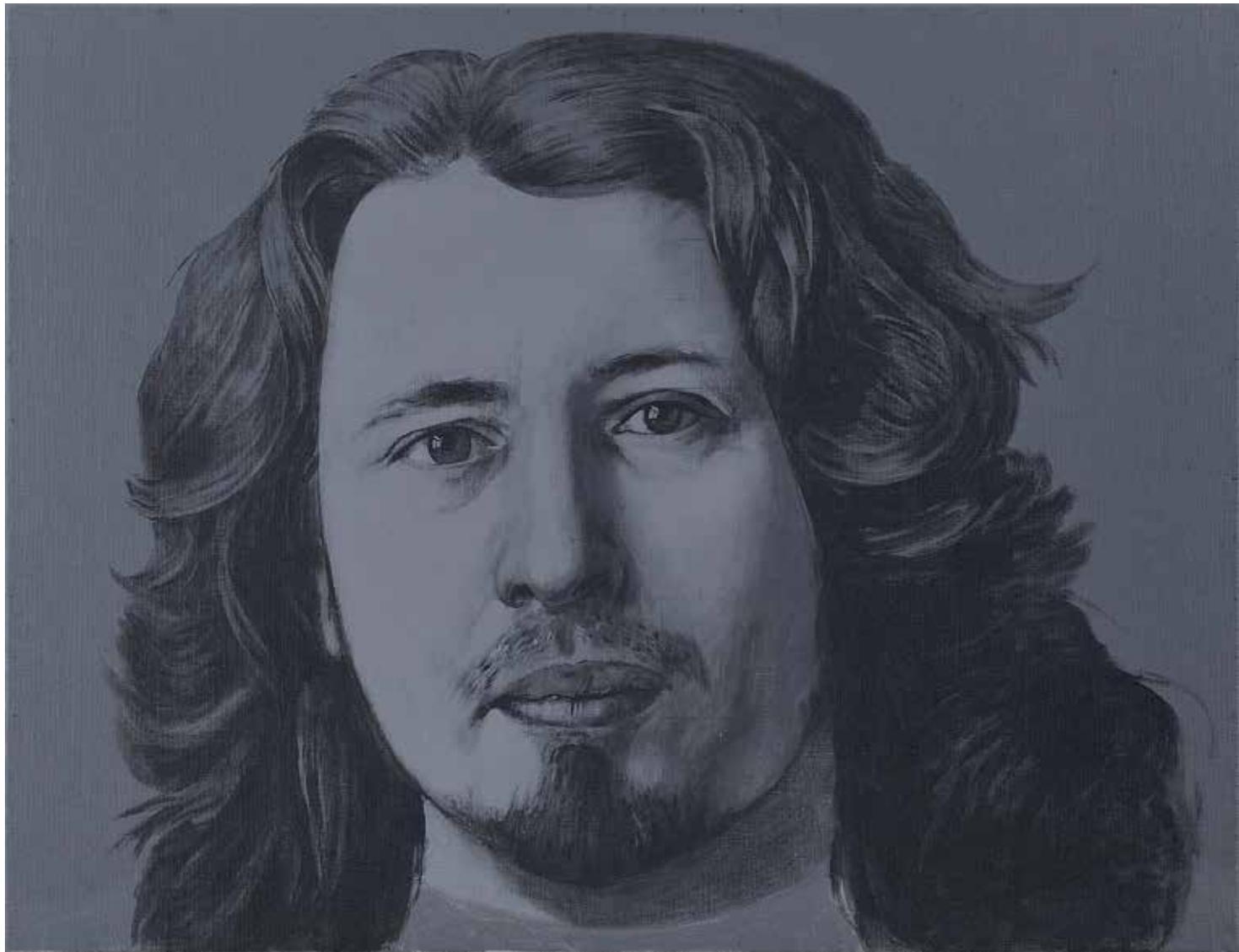
Владислав Ефимов, Аристарх Чернышев. ПУЗЫРИ. 2003. *Видеоинсталляция*

Сергей Шеховцов. КИНОТЕАТР. 2006. *Видеоинсталляция*. ММОМА

АЕС+Ф (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский, Владимир Фрискек) ПИР ТРИМАЛЬХИОНА. 2010. *Одноканальное видео*

МОСКВА актуальная

Виктор Пивоваров. Владимир Сорокин. Из серии «Философы, или Русские ночи». 2011



Стартовавший в 2006 году проект, организованный Московским музеем современного искусства и галереей XL, представил зрителям череду запоминающихся выставок «Крити Поп», «Айдан», «Воинство земное и воинство небес-

АЙДАН САЛАХОВА. «АЙДАН» (2006)

На вернисаже выставки «Айдан» в здании музея в Ермолаевском творилось что-то невероятное. Такой наплыв посетителей здесь можно было наблюдать разве что в дни Первой Московской биеннале.

Экспозиция заняла все четыре этажа музея. Живопись, видео, инсталляция, графика. Фактически вся палитра форм выражения современного искусства.

Женственность, Восток, таинственность, феминизм и антифеминизм... Неоакадемизм или неоклассицизм, радикальная геометрическая традиция, жесткий концептуализм, эстетизм, ориентализм, фигуратив, абстракция – здесь все или почти все, с чем ассоциируют творчество Айдан. И любая из этих областей предоставляет широкое поле для критиков, любая из тем может стать предметом отдельного исследования. А сам визуальный ряд служит неплохой приманкой для обывателя – от шокирующе-откровенного до сладострастно-красивого (вот только почему-то все время чувствуешь себя вуайеристом – может, по причине навязанной европейской моралью табуированности тем).

Проблема идентичности, так волнующая современного интеллектуала, витиеватым пунктиром проходит через все творчество Салаховой, прихотливо отклоняясь то в сторону гендера, то в сторону конфессиональной или национальной, или этнической, или социальной принадлежности. И даже на уровне языка, находясь где-то в искусственно созданном пространстве между академизмом, «суровым стилем» и концептуальными играми актуального искусства, нигде не закрепляется и, отсылая, не совпадает.

Что бы вы ей ни приписали, всегда вылезет упрямое «но», не позволяющее четко зафиксироваться в той или иной точке. Здесь больше вопросов, чем ответов.

Из интервью с художником.

ДИ. Вы не любите давать интервью. Разговоры об искусстве – не самое привлекательное для вас занятие?

АЙДАН САЛАХОВА. Искусство – это то, что не формулируется.

ДИ. Идея андрогинности весьма популярна сегодня, поэтому, очевидно, во всех областях искусства тон задает унисекс. Однако женское в ваших работах представлено в достаточной степени разнообразно, а вот от мужского фигурирует только фаллос.

АЙДАН САЛАХОВА. Это воплощение мужского характера и единственная часть мужчины, которая ему не подчиняется и способна доставить удовольствие женщине.

ДИ. Но у вас чаще речь идет не об удовольствии, а о функции. Вообще, генитальная тема довольно часто муссируется в актуальном искусстве, но при этом любопытно абсолютное отсутствие эротических настроений.

АЙДАН САЛАХОВА. Естественно. Концептуальное искусство основано на рации, а рацию убивает чувственность, которая является проявлением стихийности, случайности. Гениталии выполняют определенную функцию – зачинающую, рожающую. А это самое главное. Чем они хуже рук или груди? Напротив, через них наиболее точно и лаконично проявляется дуалистичность всего.

ДИ. Инь и ян. В таком случае столь любимый вами черный цвет – это...

АЙДАН САЛАХОВА. Это закрытие. Любой другой цвет будет просвечивать.

ДИ. А не кажется ли вам, что все эти шоковые приемы, к которым любит прибегать современное искусство, весь набор цитат, отсылок для зрителя играют роль черного цвета, закрытия на пути к смыслу?

ное»... За годы проект превратился в программу, перманентно занимающуюся очищением художников от штампов и плотных наслоений критических определений.

Очень немногим удастся проникнуть под завесу, что и приводит ко все большей маргинализации современного искусства. И таким образом, актуальное оказывается актуальным для очень небольшой группы людей.

АЙДАН САЛАХОВА. Под актуальным подразумевается не популярное, а актуальное в смысле тех идей, которые оно высказывает.

ДИ. Но их же должен кто-то услышать, кроме узкого круга интеллектуалов.

АЙДАН САЛАХОВА. Сначала это небольшая группа, а лет через десять более многочисленная. Для меня современное искусство интересно возможностью заглянуть в будущее. Человек постепенно все же учится понимать и проникать «под».

ДИ № 6–2006

ОЛЕГ КУЛИК. «OLEGKULIK» (ЦДХ, 2007)

В июле 2007 года все три этажа Центрального дома художника были расчищены как от плохого, так и хорошего искусства для того, чтобы представить главный на сегодняшний день бренд отечественного contemporary art — «olegkulik», персональной выставке «Хроника. 1987–2007».

Несколько лет назад, в 1995 году, Олег Кулик в беседе с Дмитрием Бавильским заметил, что никогда не хотел, чтобы его называли «великий художник», а вот «кумир Москвы» или «кумир всея России» — это ему бы подошло. Кумиром он пока не стал, а вот звания «художник №1» удостоился.

А за какие, собственно, заслуги? За то, что в 1991 году, когда вся страна обсуждала вопрос о смертной казни, склоняясь более к «да», чем к «нет», в галерее «Риджина» провел акцию «Пятачок раздает подарки», в ходе которой, прибегнув к услугам профессионалов, разделал несчастного поросенка, чем вызвал бурю негодования у граждан? Или за то, что сначала в Москве, а потом и в Цюрихе, Стокгольме, Роттердаме, Берлине, Страсбурге, Париже, Нью-Йорке бегал голый на цепи, настолько убедительно изображая собаку, что, пожалуй, даже Станиславский поверил бы. Или за то, что, решив однажды совершить ритуал перерождения и следуя инструкции, содержащейся в русской народной сказке «Крошечка-хаврошечка», прибегнул к помощи настоящей коровы, правда, уху предпочтя вагину? А потом заставил это же проделать тысячи поклонников contemporary art, к услугам которых были предложены уже несколько коров, изготовленных в бутафорском цехе театра Ла Скала из папье-маше, назвав сие «безобразие», признанное самой скандальной работой 47-й Венецианской биеннале, «В глубь России»? И т.д., и т.п.

За реально пережитые нами ощущения страха, отвращения, возмущения, парадоксально граничащие с восхищением? За все эти, казалось, бесконечные провокации, хроникально, но не по порядку представленные на выставке в ЦДХ? Или же в благодарность за то, что Кулик в один прекрасный момент все же прекратил испытывать наши нервы на прочность и, покинув зону искусства, отправился с камерой в путешествие по Монголии. А может быть, за то, что спустя три года вернулся, став куратором проекта «Верю»? Не все поверили Олегу Кулику, посчитав это очередной провокацией. А он и не спорит, заявляя: «Моя роль – провоцирование самого искусства». Чем? Тем, что делает не искусство, о чем и говорит с гордостью. Так что «Хроники» – это выставка не искусства, и еще выставка «ошибок» – именно так объясняет ее сам Кулик. «Ошибки» упакованы, как в мусорный мешок, в полиэтилен, словно приготовлены к тому, чтобы отправиться на свалку.

Не творческий путь, а какой-то перформанс длиною в жизнь. Перформанс, где есть режиссер, исполнитель, но не написан сценарий, а потому неизвестно, когда и как он закончится.

ДИ № 6–2007

Елена Селина

В начале 2000-х Московский музей современного искусства был одной из самых «живых» площадок в Москве. «Живых» — потому что только здесь предлагали показывать персональные выставки активно работающих художников. Получить такое предложение в то время для меня было и странно, и удивительно, и почетно... И очень интересно было сделать не разовую выставку одного художника, а серию выставок, потому что такой практики в то время тогда еще не было, точнее ГТГ подобные показы делала, однако все это касалось лишь заслуженных художников... Очень условно мы назвали эту серию «Москва актуальная». Сейчас это название кажется и наивным, и смешным, однако эта программа — кстати, неожиданно для нас — оказалась не только жизнеспособной, но и, как мне видится, инициировала специальный жанр в пространстве музея в Ермолаевском — за нами потянулись и другие галереи и художники... Музей никогда и ничего не цензурировал, а старался оказать посильную помощь. Для нас это было очень продуктивное сотрудничество, надеюсь, для музея тоже. Мы показали выставки Пивоварова, Орлова, Айдан, Кориной, Звездочетова, что было невероятно важно и для художников, и для нас, и для художественной ситуации в целом. Достаточно напомнить, что для Орлова, Кориной, Звездочетова и Айдан это были первые персональные выставки в музее, а в целом они, на мой взгляд, подготовили почву для нынешней ситуации, когда музей может себе позволить делать большие кураторские проекты с участием в том числе и этих авторов. Широкий зритель нуждался в нашем «кликбее», и эти выставки, по сути, подготовили почву для новых кураторских проектов... Короче, «время разбрасывать камни, время их собирать». И я рада, что мы были полезны музею, а музей оказался очень полезен и нам, и зрителю, и развитию московской художественной ситуации.

**Через 15 лет
Ирина Корина**

Я совершенно ничего не могу сообщить о будущем. Я пытаюсь понять, что там было в прошлом, и хоть как-то почувствовать настоящее.



Ирина Корина. КАМУФЛЯЖ. 2009. Фрагмент инсталляции

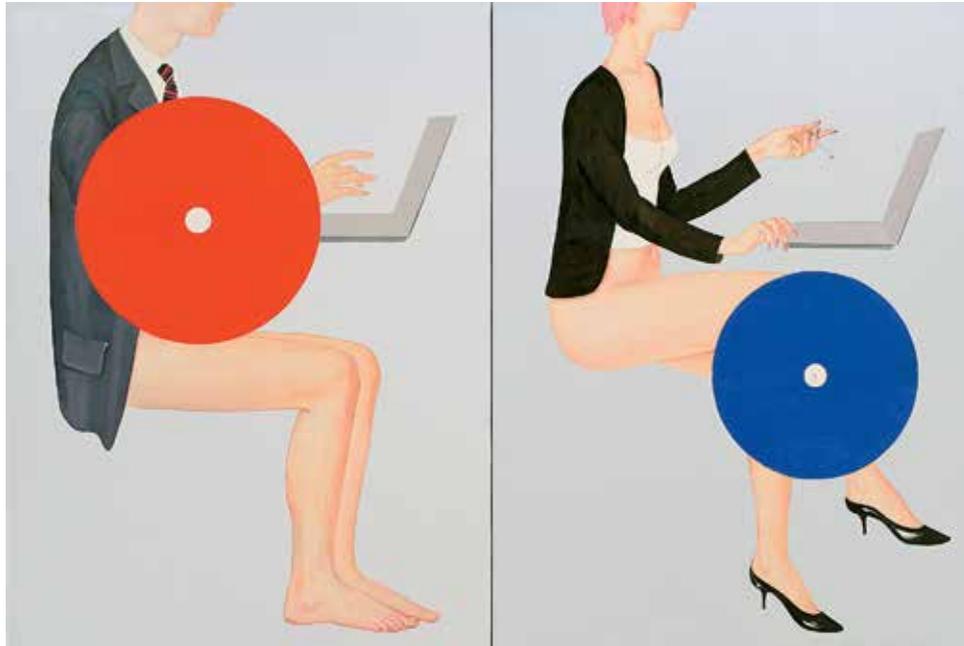
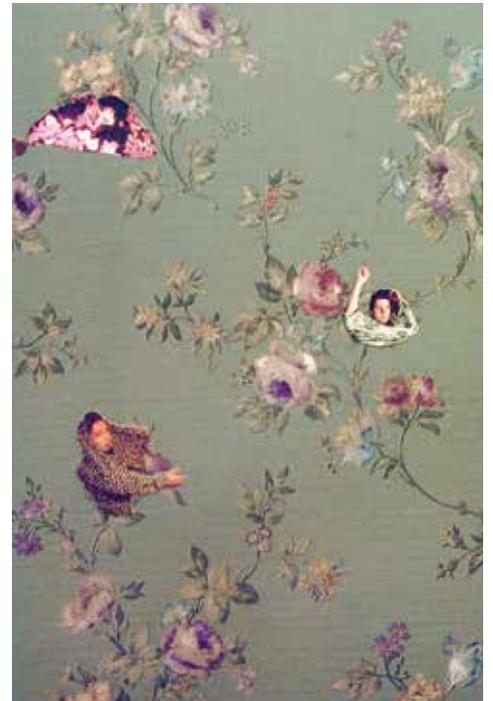
Борис Орлов. ЧЕРНАЯ ПАРСУНА. 2000. *Дерево, эмаль, эпоксидная смола*

Борис Орлов. ПАРАД АСТРАЛЬНЫХ ТЕП. Фрагмент. 1993-1994. *Дерево, бумага, эмаль*

Виктор Пивоваров. КАЛИФОРНИЯ. Диптих. Из серии «Совершенные». 2007. *Холст, масло*

Ирина Корина. 29 ТРАНСФОРМАЦИЙ. 2009. *Инсталляция*

Олег Кулик, Мила Бредихина. ОРАНЖЕРЕЙНАЯ ПАРА. *Алюминий, плексиглас, песок, вода, живые цветы, аквариум, рыбы*



БОРИС ОРЛОВ. «ВОИНСТВО ЗЕМНОЕ И ВОИНСТВО НЕБЕСНОЕ» (2008)

Из интервью с художником.

БОРИС ОРЛОВ. А в общем-то, я школой занимался сам. По завещанию Мотовилова. Сам выбирал себе образцы, старался к ним приблизиться. Для себя решил, что по пути общепринятой карьеры художника я не пойду. Мне ведь нравилось западноевропейское искусство.

ДИ. Мне иногда кажется, что, когда во время «оттепели» открыли все эти шлюзы и советские люди увидели западное искусство, власти рассчитывали не на такую реакцию. Не предполагали, что это искусство окажет такое влияние на умы. Возможно, тешили себя мыслью: на самом деле мы им демонстрируем, как не надо.

БОРИС ОРЛОВ. Да, но вы не учитываете другое обстоятельство... «Оттепель» имела своих «прорабов». Как были «прорабы» и у перестройки, которые использовали ситуацию. И под видом критики на самом деле занимались пропагандой западного искусства. Скажем, философ Гайденко под критику западной философии пересказала нам эстетические воззрения Хайдеггера. Такие книжки расходились тут же. Мы читали между строк: то, что не надо, отбрасывали, а то, что надо, усваивали. И все это провоцировало дальнейшее изучение. Я, будучи студентом, ходил в Ленинскую библиотеку и заказывал себе литературу по искусству XX века, слайд-фильмы, делал репродукции – переснимал все, что мне было нужно. «Подковывался» на всю катушку. И закончилось все тем, что я сделал два диплома. Один – по заветам Шульца, в стиле классицизма, за что меня горячо поздравляли. А параллельно – для своих товарищей, как итог моего изучения западноевропейской скульптуры. Собрал друзей у себя дома и представил на их суд около десятка скульптур... Еще участь в школе, думая о будущей профессии, сказал себе: буду солистом. Так себе судьбу и определил. Я понял, что никогда не войду ни в какую группу, не стану адептом какого-либо движения. Ну какая радость быть солдатом какого-то движения, какой-то войны? Я даже придумал инсталляцию, хотел сделать надгробные знаки «Неизвестный солдат абстракционизма», «Неизвестный солдат сюрреализма», «Неизвестный солдат поп-арта», «Неизвестный солдат концептуализма» и т.д. Я никогда не давал себя завербовать, хотя у меня, конечно, есть определенные предпочтения. Это потом уже, в начале восьмидесятых, когда наступила кураторская эпоха и когда Маргарита Тупицына впервые начала создавать отряды соц-арта, по неким признакам я был зачислен в эти отряды, хотя заявления не писал. Теперь вдруг оказался в отряде политического искусства. Но это уж ни в какие ворота, потому что политическим искусством никогда не занимался. Я обращался изредка к политическим моментам, но для меня политика интересна как метафизическое понятие. Я думал об этих вещах, как результат выходили мои артефакты...

ДИ. Которые являют собой квинтэссенцию имперского стиля. А какая разница между империями, допустим, Римской и советской? Сейчас в нашей стране все обуреваемо имперскими настроениями.

БОРИС ОРЛОВ. И меня это поражало. Почему все так ритмично в истории повторяется? И почти по одной схеме. Наверное, есть какая-то первопричина. Может, что-то сродни кантовской идее – вещи в себе. А может, это какая-то матрица в мозгах, которая раз за разом воспроизводит себя в историческом времени? Мне кажется, есть пластическая конструкция, архимодель империи. Со временем меняются только одежды. Когда я делал инсталляцию «Парад астральных тел», то предложил именно эту версию, что империя возвращается. Комбинируя предшествующие одежды, я создал странный гибрид. С каждым временем, на каждом очередном витке что-то новое вживляется в генотип, но сама архитектура остается.

ДИ. Ваша выставка называется «Воинство небесное и воинство земное». Поясните, пожалуйста.

БОРИС ОРЛОВ. Воинство – это группа лиц, объединенных неким усилием. В начале творческого пути я наблюдал объединение в какие-то почти сектантские группы. Это было противостоящее воинство, метафизическое, как бы небесное. Потом я наблюдал земное воинство. С моим интересом к империи изу-

чал и военное воинство. Когда я так называю свою выставку, то манифестирую многоуровневость своего подхода. Поэтому нельзя говорить, что Орлов – певец самолетов, оружия и военной геральдики.

ДИ № 2–2008

КРИТИ-ПОП. ELECTROBOUTIQUE (2008)

В поисках определения творчества Владислава Ефимова, Аристарха Чернышева и Алексея Шульгина первым на ум приходит такое понятие из лексикона современного искусства, как «медиа арт», или, точнее, «искусство и новые технологии». В России эти три художника являются одними из самых известных в своей области и бесспорными лидерами, если мы ограничимся только интерактивными инсталляциями (Чернышев – Ефимов) и интернет-артом (Шульгин). Поэтому стоит особенно выделить этих авторов (из очень небольшого количества), ведь то, что они делают, можно считать «диалогом с инструментом», как Штейна Васулка называла свои попытки создать электронное оборудование для экспериментальных исследований¹.

Однако, если мы не хотим, чтобы искусство откачалось от своей аналитической силы и капитулировало перед аксиомой Маклюэна, что техника исполнения сама по себе обеспечивает статус искусства (имеется в виду его слишком широко используемая формула *the medium is the message*), мы должны отвлечься от компьютеров, видеокамер, оптических сенсоров и других цифровых устройств и избрать другой подход.

Нам следует пойти в выставочный зал, где экспонируются эти произведения. И пойти туда только как зрители, поскольку существенным фактором работ Ефимова – Чернышева – Шульгина является именно концепция «аудитории». Можно сказать, что нить, связывающая творческие методы Чернышева, Ефимова и Шульгина, – это отношения, которые они устанавливают со зрителями.

Кредо, определяющее весь корпус их работ, можно было бы сформулировать следующим образом: зритель не пассивный наблюдатель, он активный участник. И постоянные усилия всех трех художников приблизиться к своей аудитории – это совершенно новый импульс в современном искусстве России, в течение столетий десятилетий заключенном в подполье.

В конечном счете критическое суждение, которое поднимается над индивидуальными особенностями каждой конкретной работы, позволяет сказать, что творчество художников направлено на то, чтобы заново определить роль искусства (и автора) в постсоветские времена, когда идеологическая сервильность официального искусства и диссидентство нонконформистов теряют свой смысл.

Чтобы произвести революцию в отношениях между создателем искусства и зрителем, зрителя необходимо втянуть в «диалог с инструментом», о котором говорила Штейна Васулка, причём и в интерактивной инсталляции, и в статичном объекте. Позволяя зрителям стать частью произведения, Чернышев, Шульгин и Ефимов отвергают традиционную форму коммуникации, которая вменяет автору роль шифровальщика, а публике – простого наблюдателя. Приглашая широкую публику физически войти внутрь произведения, художники ратифицируют появление нового типа публики.

¹ Furlong, Lucinda. Towards History of Image-Processed Video: Steina and Woody Vasulka // Afterimage 11. No.5 (Dec.1983). P. 15.

Антонио Джеуза
ДИ № 6–2008

ИРИНА КОРИНА. «ИНСТАЛЛЯЦИИ» (2009)

Такое название – минималистское, лаконичное – очень органично для искусства Кориной. Бродя по выставке и оказываясь в пространстве то одной инсталляции, то другой и соответственно переживая смену ощущений, я вспомнила изречение римского риторика: «Попытайся Пракситель высечь что-либо из булыжного камня, я бы предпочел этому кусок паросского мрамора без всякой обработки; но если бы этот же художник обра-

ботал мрамор, мы ценили бы творение его рук, а не сам мрамор» (Квинтилиан). Прошло без малого две тысячи лет, а вопрос выбора материала все так же важен. С той, правда, разницей, что мрамор и булыжник поменялись местами и перед художником не стоит задача заставить зрителя забыть о материале. Как раз наоборот. Ибо дело не в благородстве материала и даже не в его пластическом потенциале, а в «истории», которая за ним стоит, в его социальном или метафизическом наполнении. Используемый материал – это нередко часть концепта. В случае с Ириной Кориной это стройматериалы. Хотя творение рук для нас по-прежнему первостепенно. Точнее, ощущения, которые у нас это творение вызывает. Для Кориной, похоже, это главное – вызвать у зрителя те или иные сложно вербализируемые ощущения. Эта сопротивляемость вербализации в данном случае очень важна, и достичь ее удается благодаря умению создавать вещи с так называемым спящим значением. Феноменология образа такова, что требует от нас активизации соучастия в творческом процессе. Но соучастия не на уровне совершения каких-то действий и даже не на уровне интерпретаций, а на уровне вслушивания в себя.

Вообще, у Кориной объекты, являющиеся частью инсталляций, несмотря на свое сходство с окружающими нас предметами быта, интерьеры, техники и проч., принципиально не функциональны. Все это не может служить даже в качестве декорации или реквизита. Они сами – персонажи какого-то странного спектакля, в котором нет сюжета, но лишь настроение, зыбкое ощущение происходящего, свидетелем чего тебе так и не удастся стать, несмотря на то, что ты «очевидец». То есть здесь не та ситуация, когда предметный мир несет смыслы мира человеческих взаимоотношений и чувствований. Объекты Кориной самодостаточны. Они похожи на инопланетян, на некие сущности, которые маскируются под знакомый нам окружающий предметный мир, принимают его формы, но так этим миром и не становятся. Их внешний образ как бы прощается со своим смыслом. Своим «молчанием» они провоцируют на поиск нового смысла, но при этом сопротивляются попытке его навязать.

Можно сказать, что коринские образы суть гипотезы жизни, в которых время как бы обездвижено. Их можно интерпретировать, но интерпретация странным образом мешает их восприятию. Возможно, потому, что здесь обнаруживается себя магия формы, плоскости, поверхности, которая не скрывает тайну, но сама тайна. Оказываясь внутри инсталляций, вы попадаете в плен поверхностей, тщательно охраняющих свою суверенность.

ДИ № 3–2009

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ. «НЕ ВЫДЕРЖАЛ» (2009)

Один из участников легендарной группы «Мухоморы» (1978–1984), участник 50-й Венецианской биеннале, «самыйставляющийся художник Москвы», персональными выставками, как и каталогами, зрителей не особо баловал. Впрочем, Константин Звездочетов давно объявил о собственной смерти, назвав себя мертвым художником. Однако, как показала выставка Звездочетова в ММСИ, и «мертвый художник» может не выдержать, да и отчебучить что-то из области «что – не ждали?». Например, заполнить три этажа в Ермолаевском инсценировкой карикатуры из «Крокодила» грузинского художника Пирцхалавы и только на четвертом этаже все-таки показать что-то похожее на ретроспективу. И конечно, устроить на вернисаже перформанс, в котором художник-галерея Александр Петрелли заехал виновнику торжества в лицо тортом.

Из интервью с художником.

ДИ. Для мертвого вы довольно энергичны.

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ. Моя песенка спета. Если я как-то и шевельюсь, то, наверное, допеваю то, что запел когда-то... Для меня же это ремесло, близкое к ремеслу средневековых жонглеров. По большому счету я продолжаю чудить. Это же нельзя назвать искусством. Поэтому для меня по-прежнему очень важен элемент капустника. Если я не буду дистанцироваться от себя, от того, что сделано, для меня все потеряет смысл.

ДИ. Сейчас многие представители отечественного

contemporary art, в том числе и концептуалисты, сетуют на то, что их творчество до сих пор не академизировано, не изучено должным образом...

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ. У Моруа есть новелла, главные персонажи которой – два художника – придумали «идиоаналитическую» живопись. Придумать-то они придумали, нарисовали, но ведь это же надо и как-то объяснить. И вот перед открытием выставки один другому говорит: «Когда к тебе будут подходить и спрашивать: «Что вы хотели сказать этим произведением?», ты отвечай: «А вы знаете, как течет река?» Выставка прошла с необычайным успехом. Но, по-моему, он и так стал академичным. Куда уж более? А что они дальше хотят? И зачем?

ДИ. Чтобы войти в историю, в будущее.

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ. Надо жить сейчас. Хорошо, что мы уже признаны. Хотя этого не ждали... И может, не надо так уж бронзоветь, пусть останется некая тайна, флер недосказанности, недопонятости, недопризнанности. Мы же теневое искусство.

ДИ. Которое вышло на свет.

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ. Да, происходит абсурд, как у Шварца, тень села на трон.

ДИ. Но это у нас такое искусство было в тени. На Западе оно освещалось софитами.

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ. А что в этом плохого, это наша специфика? И западное искусство все равно все время спорило с предыдущим. Это было время выдвигания всяческих химер, которые работали лет пять, а потом умирали. А сейчас происходит невероятное влипание... в неомарксизм, например. Это же девятнадцатый век. Сегодня все носит противно-салонный, ханжески лицемерный характер. Ханжество еще и под маской фривольности. Чувствую себя абсолютно чужим. Я рад, что существуют «Гараж», «Красный Октябрь», Винзавод, но мне неуютно... «Отряд не заметил потери бойца». Ну и хорошо, пусть скачет дальше. Это не мое. Я привык к партизанщине. А смысла в партизанщине сейчас уже нет. Как в анекдоте: война давно кончилась, а я все продолжаю поезда под откос пускать. Но жизнь в связи с моей художественной смертью открывает передо мной большие перспективы. Поскольку я уже умер, я становлюсь абсолютно свободным, абсолютно незаинтересованным в конъюнктуре, в своих текстах и подтекстах.

ДИ. Но на открытии выставки вы в буквальном смысле надеваете на себя маску, клоунский нос и выступаете в привычном для вас амплуа – делаете перформанс, в ходе которого получаете тортом по физиономии.

КОНСТАНТИН ЗВЕЗДОЧЕТОВ. Я выступаю в привычном амплуа прежде всего художника. Тортом по физиономии – это же старый трюк, и я его делаю специально, потому что выставка – это в принципе похороны. И я пытался их сделать максимально веселыми.

ДИ № 2–2010

ВИКТОР ПИВОВАРОВ. «ОНИ» (2011)

«Я думаю, что это все из-за влюбчивости. Я хотел почти каждую девушку, какую встречал. И в искусстве со мной происходило то же самое», — признавался «Влюбленный агент» как он сам себя назвал в мемуарах, в рассказе «Возвращение утраченного времени», и, по определению Бориса Гройса, «наиболее радикальный романтик» в кругу московского концептуализма Виктор Пивоваров.

И именно из-за любви к женщине, а не политических, идеологических или экономических соображений в 1982 году Пивоваров, к тому времени не только признанный мастер иллюстрации, украсивший более 50 книг своими рисунками, но и заметная фигура нашего андеграунда, за плечами которого ставшие классикой «Проекты для одинокого человека», цикл картин «Семь

разговоров», альбомы и многое другое, переехал в Прагу, где и живет вот уже скоро тридцать лет. Но иногда он возвращается.

Так, в 2004 году в Третьяковской галерее прошла выставка «Шаги механика», в 2006-м в Московском музее современного искусства – «Едоки лимонов», в 2011-м музей Российской академии художеств на Гоголевском бульваре представлял проект «Они». Собственно, все перечисленные выставки (в подготовке которых активнейшее участие принимала XL-галерея) – растянувшаяся во времени трехчастная ретроспектива Виктора Пивоварова, каждая глава которой, впрочем, представляла и новые работы художника. Но во всех – и старых и новых, – прихотливо переплетаясь, проходят четыре основные темы его творчества: одиночество, сакральное, Москва и детство. И конечно, что за романтик без любви, нет-нет, да и сыграет партию первой скрипки эротика. Но что делает работы художника особенно притягательными, интригующими и, главное, убедительными, это то, что все, о чем в них, пережито и прочувствовано самим автором. Не умозрительное, а личное, «свое», то, на чем базируется практика (и литературная, и художественная) Виктора Пивоварова. «Если я рисую фигуру у окна, стоящую к зрителю спиной, то тем самым отождествляю себя как автора с этой фигурой».

Однако ребусы пивоваровских работ можно разгадывать, выбирая точкой отсчета любую тему. Это запутанная ризома смыслов, ощущений, реальности, фантазии, где в поисках смысла зритель волен потянуть за любой конец разноцветного клубка...

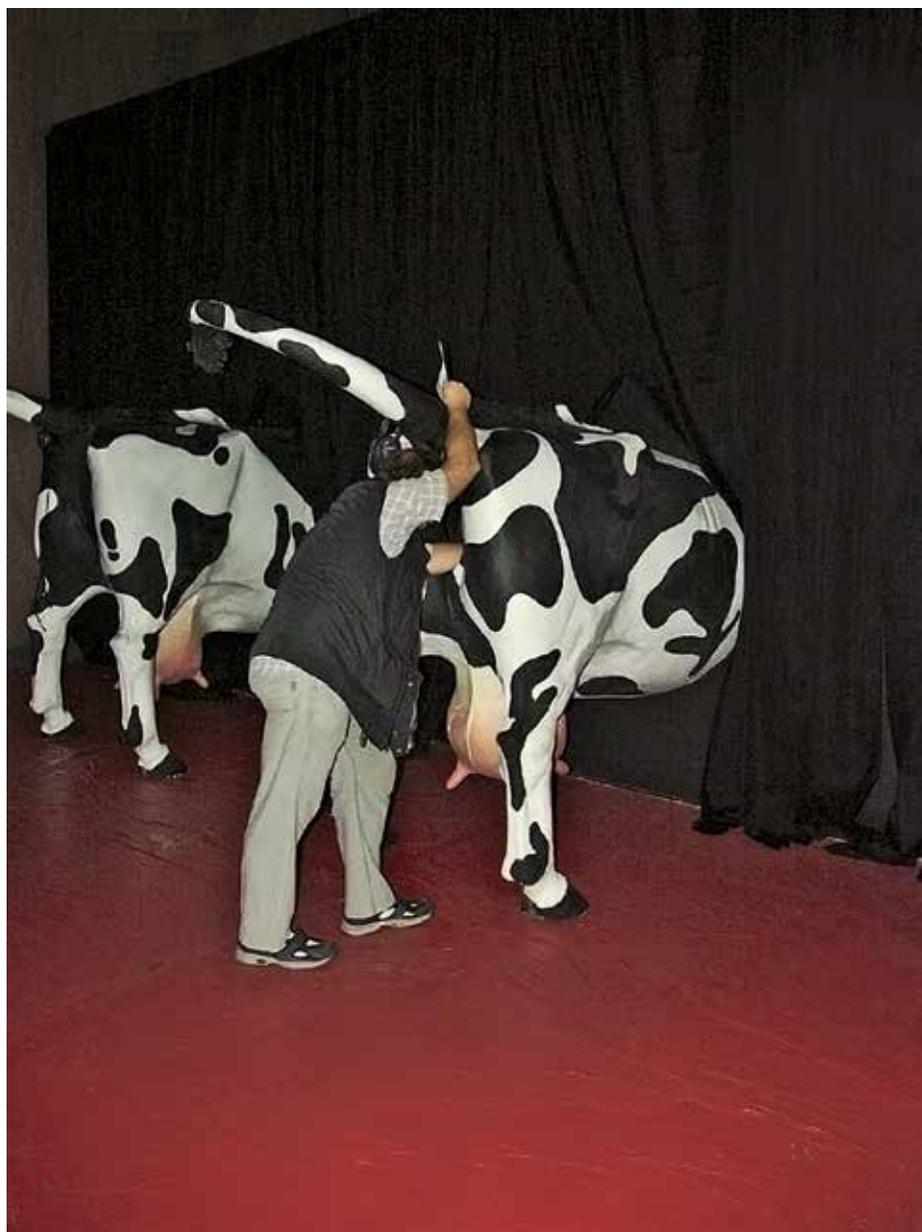
ДИ № 6–2011

Тексты: Лия Адашевская

Через 15 лет

Олег Кулик

Это были необычные 15 лет, когда случилось много неожиданного и непредсказуемого, и, уверен, то, что произойдет за следующие 15 лет, очень удивит всех предсказателей. Например, сейчас для некоторых художников очень интересен спекулятивный реализм, который многое уже ставшее нормой, в последние время переворачивает с ног на голову. Или органы восприятия... Уже кажется мало кто говорит отдельно про глаз, или ухо, или кожу – интересно рассматривать человека как один орган восприятия – его тело, которое воспринимает окружающий мир в динамике, в движении целиком и полностью, но предположить, что художник будет трепетно интерпретировать не только импульсы тела внешнего, но и внутренних органов – как-то слишком. Одно я знаю точно. Сейчас много говорят об общих для всех острых и даже больных вопросах, но будущее принадлежит новым индивидуалистам. Всякие попытки массовых движений и общих рецептов будут отвратительны, как никогда в истории.





Олег Кулик. В ГЛУБЬ РОССИИ. 1997. Три скульптуры, металлическая арматура, пластик, три видеопроектора

Electroboutique (О. Чернышев) ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ НАСТРОЙКА. 2003. Интерактивная телеинсталляция

Electroboutique (Чернышев и Шульгин). SUPER-1. 2003-2004. Очки реальной виртуальности

Г. Пирцхалава. КАРИКАТУРА ИЗ ЖУРНАЛА «КРОКОДИЛ». – А какая здесь ваша? – Вон, та, с домиком

Константин Звездочетов. Вид экспозиции



ЖЕНСКОЕ



Аннушка Броше. Из серии «ВЕРИТЬ В КРАСОТУ?» 2003. Холст, масло

ПЛЕНЕННЫЕ ГЕНДЕРОМ

Лия Адашевская

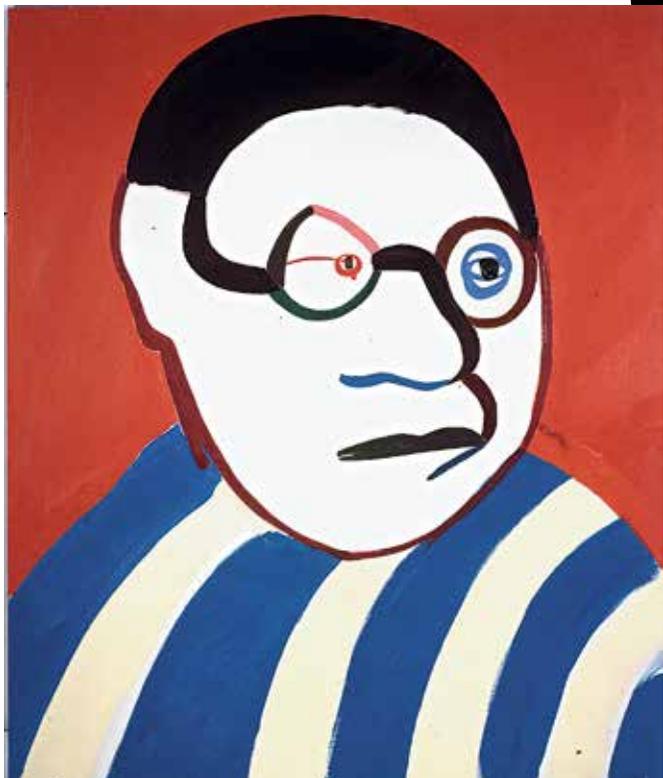
Выставка «ŽEN d'ART», что можно перевести как «Женское искусство» (кураторы Наталья Каменецакая, Оксана Саркисян) стала «первой попыткой представить и исследовать двадцатилетний опыт российского гендерного искусства, ориентируясь на этапы его недолгой истории». Конечно, с позиции гендера определение «женское искусство» можно интерпретировать по-разному, но учитывая, что на выставке в музее за редким исключением были представлены работы именно женщин, имеет смысл начать разговор с темы «Женщина-автор». «Когда мужчина пишет о мужчинах, он пишет о человечестве в целом; когда женщина пишет о женщинах, она создает женскую литературу», – этой сентенцией современная французская писательница Поль Констан начинает свою ста-

тью «Что такое женщина, которая пишет?». Сколько же усилий на протяжении многих веков прилагали женщины к тому, чтобы их творение не несло на себе эти предательские черты половой принадлежности автора. Нередко они пытались (и не без успеха) превзойти мужчин в решительности, смелости. Ибо не было высшего комплимента для женщины-творца (а для многих и сейчас нет), что ее искусство неженское.

Собственно, речь ведется о трансгрессии, об осознанном гендерном смещении. В выставке «ŽEN d'ART» это смещение, эта гендерная вибрация программно фиксируются в написании самого ее названия через смешение кириллицы и латиницы. Таким же нелепым гибридом, очевидно, представлялось некогда и само это явление – женское искусство.

Действительно, не вполне понятно, какое слово в сочетаниях «женская литература» или «женское искусство» главное – «женская» или все же «литература/искусство»? Дополни-

ИСКУССТВО



Наталья Турнова
КРУПСКАЯ. 1990. Холст, масло
РОЖАЮЩАЯ. 1999. Объект/скульптура. Картон, холст,
металл, пластик, эмаль, электрические лампочки, провода



ный смысл, который несет в себе указание на половую принадлежность автора произведения, задает не только оценочный вектор, но и интерпретационный – «женское» как код определенной чувствительности. Кроме того, женское высказывание, как правило, полемично внутри себя. Оно почти всегда ответ на «мужской» взгляд на мир, включая и самого автора, который определяется просто как искусство, без каких бы то ни было уточнений. И здесь вопрос даже не приоритета понятий «женское» или «литература/искусство», а их столкновения. Важную роль в перемене отношения к роли женщины в искусстве сыграла феминистская критика. И если для всех профеминистски настроенных женщин буквально библией стала книга «Второй пол» французской писательницы, философа, подруги Жана-Поля Сартра, идеолога феминизма Симоны де Бовуар, то для женщин-художниц роль своего рода катехизиса сыграла статья американского историка искусства Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?». Конечно, речь не о том, что их действительно не было, а о том, что мы не называем так женщин-художниц, к которым это определение можно применить с полным основанием. Правда, это имеет отношение скорее к истории искусства, а в контексте заявленной темы выставки резоннее задать вопрос, какое искусство считать феминистским? И можно ли его оценивать лишь по стилистическим особенностям? Например, концептуальное обращение художниц к занятиям, которые традиционно рассматриваются едва ли не как семейная обязанность женщины – всякого рода «рукоделие». Выставка «ZEN d'ART» таких примеров предлагала предостаточно. Подобное «творчество» согласно патриархальной установке если и относили к искусству, то в оппозиции «высокое – низкое» скорее ко второму. И в этой реабилитации репрессированного присутствует самоутверждение «женского», его пре-

тензия на право быть искусством без оговорок. Здесь демонстрируется обретение женщиной-автором собственной идентичности, манифестация ее законности и правомерности и одновременно протест против непререкаемости, вертикали «мужского» взгляда. Утверждение горизонтали – равноправия при различии. Или другой пример, который можно трактовать как вызов распространенной «мужской» точке зрения, что женское пространство тяготеет к интимности, к провокации секса, поскольку женская телесность традиционно ассоциировалась с эротическим началом. И в феминистски ориентированном искусстве очевидно стремление дезэротизировать и даже дезэстетизировать женское тело, например, обратившись к темам фертильности – проекты Натальи Турновой («Почему вы кричите?») и Айдан Салаховой, боли – перформансы Елены Ковылиной. Вообще, «женский» взгляд в искусстве зачастую весьма радикален, что, впрочем, объясняется желанием быть услышанными.

Итак, достаточно ли этих внешних признаков для того, чтобы объявлять то или иное произведение феминистским? А вот здесь надо заметить, что подавляющее большинство художниц, чьи работы были представлены на выставке «ZEN d'ART», категорически к феминисткам себя не относят. Следует признать, что в России по-настоящему феминистское искусство – вещь крайне редкая. Одна из причин этого – размытость оппозиции «мужское – женское» в российском контексте, доставшейся нам от советских времен. Поэтому применительно к отечественным художницам все же в большей степени приходится говорить именно о женском искусстве с не всегда осознанными отсылками к феминистскому дискурсу. В основном такое искусство и было представлено в музее.

При поддержке НОВАТЭК

НЕВОЗМОЖНОЕ СООБЩЕСТВО

«Невозможное сообщество» – кураторский проект Виктора Мизиано. Павел Альтхамер, Йоханна Биллинг, Джереми Деллер, группа Р.Э.П., группа «Escape», группа IRWIN, Шимабуку – всего 30 художников приняли участие в выставке, сделанной в жанре эстетики взаимодействия. При поддержке компании «НОВАТЭК». В 2012 году выставка получила премию «Инновация» в номинации «Кураторский проект».

НЕВОЗМОЖНО, НО СООБЩЕСТВА
София Терехова

Для адекватной презентации куратор Виктор Мизиано показал деятельность ESCAPE как часть глобального культурного процесса – в контексте мировой практики, связи с ранним концептуализмом в его московском варианте и флюккусом в общемировом. Были приглашены как близкие эскейповцам по духу художники с мировыми именами, так и молодые авторы, преимущественно из зарубежья, работающие в русле эстетики взаимодействия.

Творчество художников, представителей эстетики взаимодействия, помещено в музейное пространство, но ряд эффектных проектов проходил в городской среде, месте рождения и существования подобного искусства. Преодоление социальной изоляции искусства продемонстрировал Павел Альтхамер: в одежде работников коммунальных служб художник и его помощники несколько дней убрали столичные улицы. Утверждая ценность внутреннего знания, но сохраняя художественную анонимность, они прямым действием переносили искусство в городскую среду.

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

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

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



Программа Escape. ХОР 2005.
 Инсталляция, видеоперформанс. 2:52 мин.
 Собственность художников

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



Павел Альтахмер. Из проекта «ОБЩЕЕ ДЕЛО». 2011



О СМЫСЛЕ СООБЩЕСТВА

Из интервью с Виктором Мизиано, теоретиком искусства, куратором выставки

ДИ. Ваш проект посвящен коллаборативным и партисипаторным практикам, воспринимавшим девяностые как весьма прогрессивные. Почему для вас было важно сделать этот проект? Здесь и сейчас?

ВИКТОР МИЗИАНО. Задача проекта сводится скорее к попытке тематизировать проблему человеческой коммуникации и совместности, диалектику их возможности и пределов, их неизбывности и противоречий. Партисипативные и коллаборативные проекты имеют к этой проблематике прямое отношение, но ее отнюдь не исчерпывают. Идея коллективного творчества и участия – это ведь не художественная тенденция и не индивидуальная или групповая поэтика, а широкая установка современного искусства с момента его основания. Это неотторжимая часть проекта современности и его общественного идеала. И не случайно, что на выставке присутствуют работы, созданные в семидесятые, восьмидесятые, то есть до девяностых.

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

ДИ. Название «Невозможное сообщество» подсказано группой ESCAPE? В том смысле, что, работая в русле эстетики взаимодействия, члены группы выступали в то же время вольно или невольно ее критиками, каждый раз предъявляя невозможность диалога. Проекты ESCAPE, по сути, формализация коллективно-биографического опыта.

ВИКТОР МИЗИАНО. Мой проект задумывался как монографическая выставка группы ESCAPE, а потому название «Невозможное сообщество», конечно же, программная аллюзия на опыт этих художников. Однако «Невозможное сообщество» – это не определение и не аллегория, а скорее метафора. А потому она имеет и другие возможные аллюзии, и потенциальное множество иных значений.

Так, очевидно, что это и аллюзия на традицию описания сообщества современной мыслью – на «Неработающее сообщество» Жана-Люка Нанси, «Неописуемое сообщество» Мориса Бланшо и «Грядущее сообщество» Джорджо Агамбена. Своего рода резюме из этой долгой традиции осмысления сообщества и является столь важная для моего проекта констатация, что невозможность есть фундаментальное свойство сообщества, гарант его возможности. Сообщество – это ведь тип общности, который конституируется изнутри себя, он всегда держится на свободном выборе его адептов, задающих модус, правила и режим его существования и всегда осознающих его эфемерность и произвольность. Фундаментальным для сообщества является отсутствие внеположенных ему целей, кроме воспроизводства своей совместности. Напомнить о сокровенном смысле и ценности подлинного сообщества и было одной из целей моего проекта здесь и сейчас...

ДИ. Партисипаторная тактика – в известном смысле попытка одушевить упрекаемое в бездушности современное искусство, вызвать к нему доверие в той нише, где раньше о нем и не слышали. Отсюда это «хождение в народ». Таким образом, мы возвращаемся к вопросу о пользе и назначении искусства?

ВИКТОР МИЗИАНО. Искусство испокон века, создавая продукт, формировало его потребителя. Теория и практика партисипативности возникли в период, когда общественные науки заговорили о когнитивной индустрии, экономике аффектов, нематериальном труде и так далее. То есть в период, когда художественное производство утратило монополию на креа-

тивность и когда потребитель искусства уже априорно мог обладать творческим потенциалом, не меньшим, чем его производитель. Моменты этический и политический здесь также крайне важны. Теория и практика партисипативности возникла в период, когда художественное производство начало принимать формы культурной индустрии, а общественная жизнь стала выхолащиваться обществом контроля. Партисипативность в этом контексте есть также поиск художниками другого общественного измерения, в котором искусство обладает освободительным смыслом и миссией.

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

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

Граждане!
Вы приносите домой
новую вещь и ТОЛЬКО
дома видите, что она
чужая, будьте
терпеливы, вы тоже
чужой в пределах
владений владельца
мира сего.

..Тот берег, к которому
я прибьюсь,
будет в выигрыше."

• Дмитрий А. Пригов

КОН ТЕКСТ

•• Исаак Бабель

Сэм Тэйлор-Вуд (2005)

**О ЖИЗНИ, СМЕРТИ
И БЕССМЕРТИИ**
Лия Адашевская

Выставка работ одной из самых известных британских художниц Сэм Тейлор-Вуд состоялась весной 2006 года в Ермолаевском.

То, что было показано сначала в Петербурге, а потом в Москве, практически полная ретроспектива работ Тейлор-Вуд за последние три года – апелляции к классике (видео: «Струны / Strings», 2003; «Вознесение / Ascension», 2003; «Натюр-морт / Still Life», 2001), а также работа с масскультурой – голливудскими актерами (серия фото «Плачущие / Crying Men», 2002) и с собственным телом («Автопортреты в свободном парении / Self-Portraits Suspended», 2004).

Все, что делает Тейлор-Вуд, вызывает неизменный интерес у публики. В какой-то степени подобная реакция объ-

ясняется тем, что Сэм Тейлор-Вуд – одна из легендарного поколения художников YBA, уже давно приобретших статус поп-звезд. YBA – название весьма и весьма условное, поскольку творчество молодых британских художников 1990-х основано не столько на стилистическом или концептуальном единстве, сколько на совпадении во временном промежутке начала карьеры. Их объединил дух протеста и вызова, что прежде всего нашло свое формальное выражение в некоей сенсационности и явном или подспудном желании шокировать. И хотя Сэм Тейлор-Вуд сейчас работает более утонченно, в начале карьеры и она не обошлась без эпатажа.

Как справедливо заметил Камю, «у нас нет опыта смерти». Когда же мы получаем этот опыт, уже не можем поведать о нем миру. Но бывает так, что человек очень близко

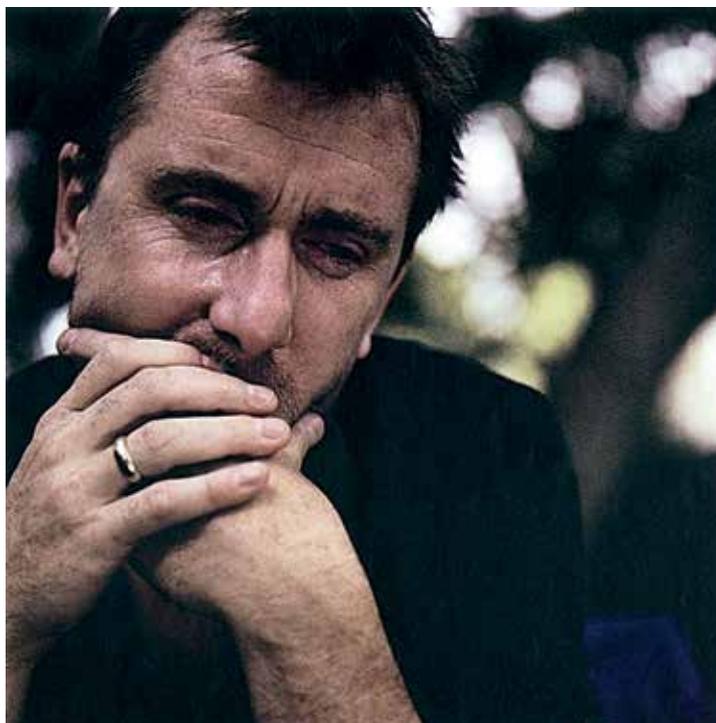
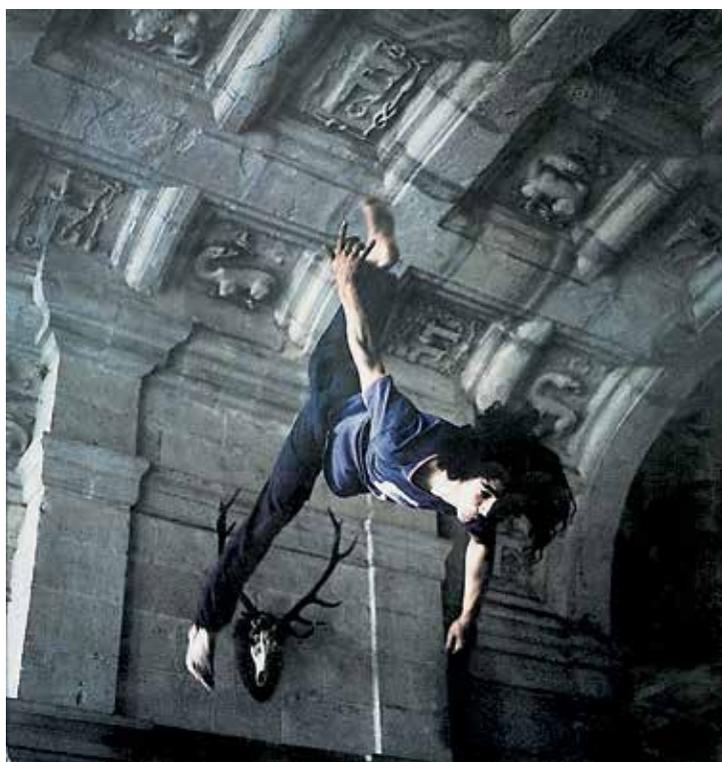
подходит к этой последней черте. И хотя точка не была поставлена – смерть, к счастью, на время отступила, он уже не может продолжать жить так, словно «ничего не знает» – не знает, что смертен. Если же этот человек художник, то с большой долей уверенности можно говорить, что отныне его творчество будет поделено на два периода – «до» и «после» со всей очевидностью открывшегося знания. Так случилось и с Сэм Тейлор-Вуд. На рубеже 2000 года за известными событиями в жизни (она дважды за короткий период подверглась испытанию, которого так или иначе страшится каждый из нас – рак, и вышла победителем) последовали изменения в творчестве – к «боли и страданию», и раньше присутствовавшим в ее работах, добавилось «ощущение смертности – очень острое понимание того, что это означает» (из интервью художни-

цы).

От Тейлор-Вуд каждый раз ждут чего-то нового, и она оправдывает ожидания. Хотя и в пределах стандартного формата contemporary art. Чему, впрочем, едва ли стоит удивляться, поскольку художница, по общему признанию, всегда была «самой вменяемой представительницей нового поколения британского современного искусства». Что, возможно, обеспечивало и продолжает обеспечивать широкую популярность и лояльное отношение критики. У нее действительно все в наличии и всего в меру (как в добротном голливудском фильме) – в меру чувств и эмоций, в меру философии, при этом эффектно и современно в части технического воплощения.

ДИ № 4–2005

Сэм-Тейлор Вуд
ПАДЕНИЕ III. 2003. C-print. ©The artist. Courtesy Jay Jopling/ White Cube (London)
ТИМ ПОТ. 2002. C-print. ©The artist. Courtesy JayJopling/ White Cube (London)



Разговор руками (2007)

SPEAKING WITH HANDS
Ирина Чмырева

Выставка фотографии из коллекции Генри Буля, подготовленная Фондом Соломона Гуггенхайма, ранее была показана в Музее С. Гуггенхайма в Нью-Йорке (США); Бильбао (Испания); музее Фолькванг (Эссен, Германия); в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург). Международное турне выставки завершилось показом в Московском музее современного искусства (22 декабря 2006 года – 4 марта 2007 года).

Коллекцию фотографии, посвященную человеческим рукам, Генри Буль начал собирать в 1991 году. Сейчас в ее состав входит более тысячи произведений. Среди имен фотографов и художников, чьи произведения хранятся в коллекции Буля, Генри Фокс Тальбот и Оскар Густав Рейландер, Ман Рей и Александр Родченко, Франти-

шек Дртикол, Эдвард Стайхен, Энди Уорхол, Брассаи, Дуано, Бальдассари, Сэм Тейлор-Вуд, Рейнеке Дюйкстра, Синди Шерман, Гилберт и Джордж, Ширин Нешат и многие другие, чье творчество получило международное признание.

В 2004 году на средства Буля было проведено масштабное исследование коллекции с точки зрения истории фотографии, искусствознания, культурологии, истории. По итогам исследований была создана книга «Speaking with Hands. Разговор руками» и одноименная выставка (составитель книги, автор текстов и организатор выставки Дженнифер Блессинг); в экспозицию вошли более 200 всемирно известных произведений из собрания Генри Буля.

История «про руки» американского коллекционера Генри Буля — еще одно подтверждение возможности

гармоничного сосуществования произведений разных эпох в одном пространстве, их усиление друг другом. Произведения как бы «отражаются друг в друге», раскрывая свои глубинные смыслы.

Дженнифер Блессинг предложила несколько направлений для интерпретации темы рук в фотографии. Среди них: руки как общение, как выражение единения; руки как инструмент человека, которые многое умеют; рука как знак движения и движение рук; поэтическое и метафорическое, сокрытое в образе рук; руки и театр; язык рук, знаки, создаваемые руками; образ руки в фотожурналистике и документальной фотографии, в фотографии человека; изображение рук в истории; руки как объект и субъект изображения в модернизме XX века: экспериментальная фотография, фотоколлажи, фотографии; знак и образ руки в фотографии сюрреализма, как

французского, так и американского. Наконец, рука в фотографии как медиа современного искусства:

концептуальное искусство и перформанс 1970-х и руки как объект документации; автопортрет — верификация художника как целого через изображение его руки; тело, рука как объект сюрреалистических позднейших интерпретаций и контекстуальных игр; рука как объект семиотики; рука как физический объект; «ложные», постановочные и непостановочные, документальные фотографии в пространстве современного искусства; рука и письмо.

Экспозиция дает представление о различных родах фотографии, способах ее интерпретации: фотография как техника, как документальное свидетельство, как медиа самостоятельное и в контексте современного искусства.

ДИ № 2–2007

Ласло Мохоли-Надь. ФОТОГРАММА. 1925. Фотограмма на серебряножелатиновой эмульсии на бумажной основе

Альфред Стиглиц. РУКИ С НАПЕРСТКОМ (РУКИ ДЖОРДЖИ О'КИФ). 1920. Черно-белая аналоговая фотография. Серебряножелатиновый отпечаток.



Энди Уорхол Видеопортреты (2009)

**ПРОСТОТА
И МНОГОЗНАЧНОСТЬ
ВИДЕОПОРТРЕТОВ**
Виктория Хан-Магомедова

Впервые выставка «Andy Warhol: Screen Tests» была представлена в 2003 году в MoMA (Нью-Йорк). Экспозиция «Andy Warhol: Motion Pictures», включающая серию немых фильмов, дебютировала в Берлине в KW Institute for Contemporary Art. В Москве в 2009-м выставкой «Энди Уорхол. Живые портреты» (куратор Клаус Бизенбах) открылась площадка музея на Гоголевском бульваре. Ее организаторами выступили Московский музей современного искусства, журнал GQ, марка:FF при поддержке компании «Motorola».

Возможно, Энди Уорхол – художник, который наилучшим образом выразил ключевой момент в современном искусстве: репродуцирование, поте-

ря ауры оригинала и наличие повторяющихся образов. Гуру поп-арта внес огромный вклад в мировую культуру. Он был первоклассным хроникером, антропологом, музеологом, коллекционером, музейным антрепренером, издателем журнала, графическим дизайнером и скрупулезным документалистом своего времени; работал с широким кругом средств и материалов: живопись, скульптура, фотография. Но также был и плодовитым создателем фильмов. Как раз об этой малоизвестной грани его творчества рассказывает выставка видеопортретов Энди Уорхола.

Художник постоянно настаивал, что в его произведениях не следует искать глубокий смысл, что все находится на поверхности. Этим он, вероятно, хотел показать свое воинственное отношение к банальности, обозначить путь для искусства, которое сливается с

жизнью. И в его фильмах это хорошо проявляется.

Уорхол обратил свою творческую энергию на фильмы в 1963-м, в год создания знаковых изображений: Монро, Джекки Кеннеди, Элизабет Тейлор. В тот год он купил 16 мм камеру и снял фильмы про странных людей, которые к нему приходили, и приблизился к реальности с тем же самым репродуктивным рвением, которое он приносил в свои картины.

Уже ранние его шелкографии 1960-х говорят об интересе к кино, об этом свидетельствует использование серийности на манер кинокадра. И с тех пор два средства стали накладываться друг на друга, он продолжал одновременно заниматься искусством и снимать фильмы.

Знаменитая Фабрика Уорхола трансформировала традиционное понятие студии художника. Фабрика рождает

ощущение непрерывного карнавала, где обсуждали показ мод, снимали фильмы, царил дух свободы. В 1963–1968 годах Уорхол здесь снял более 100 короткометражных и полнометражных фильмов и серию «Кинопробы» – 500 черно-белых немых фильмов, которые более 20 лет хранились в архивах MoMA.

Выставка «Живые портреты» пять лет путешествует по миру (после Москвы экспозиция отправилась в Прагу) и показывает Уорхола в ином ключе: с увлечением работающего с новым средством, с помощью которого он пытался зафиксировать ускользающую красоту и поиграть с преобразованием реальных действий в нечто неожиданное. И видеопортреты на выставке порой воспринимаются как окна в загадочную, манящую, творческую, гламурную и обреченную нашу эпоху.

ДИ № 2–2009

Энди Уорхол. Виды инсталляции в Институте современного искусства. Берлин. 2004.
Фотограф Райнер Джордан. Видеофильмы. © Музей Энди Уорхола, Питсбург, Музей Института Карнеги



Мартин Крид Числа (2010)

ОСТРОВКИ СТАБИЛЬНОСТИ Виктория Хан-Магомедова

Семь гвоздей разных размеров, забитых в стену, полтора-минутный фильм, в котором молодая девушка выходит на сцену и громко извергает из себя все съеденное, после чего уходит. Этими шокирующими работами Мартин Крид, кажется, решил превзойти представителей YBA, молодых британских художников, заявивших о себе в 1980-е годы.

В ноябре – декабре 2010 года неоновое высказывание Крида «Все будет хорошо» украшало фасад на Петровке. Сорокадвухлетний художник родился в Вейкфилде, в Англии. Учился в Школе искусств Слейда в Лондоне. В 1993 году его работа № 81 была выставлена в офисе лондонской фирмы «Штаркман», и с тех пор у Крида

было много персональных выставок в Европе и США.

Крид – лауреат премии Тернера 2001 года за работу №27: в пустом зале загорается и гаснет свет. Сегодня эта работа стоит 100 тысяч евро. А неоновая работа «Весь мир + произведение искусства = целый мир» была помещена в 2000 году на фасад галереи Тейт Бриттен. У этой работы под № 143 возможно множество интерпретаций. Крид не дает своим произведениям содержательные названия, имеющие номера от 5 до 1081 на встрече с московскими журналистами и арт-критиками. Свободное общение с присутствующими художник начал с игры на гитаре и пения: в юности Крид сочинял музыку, у него даже была своя рок-группа «Овада». В музыке, как и в искусстве, Мартин Крид стремится к минимализму: слова многих песен состоят из названий

чисел от 1 до 100, потому звук особенно важен для его визуального творчества и значительно обогащает его. В свои ранние работы он, например, включал аранжированные звуки дверного звонка или аудиокассету с записью барабанной дробы. А на выставке в ММСИ в пустом зале отбивают ритм восемь метрономов. «Мир хаотичен, и только ритм позволяет навести определенный порядок». Само же искусство, по мнению Крида, может быть даже площадкой для наблюдения за реальной жизнью. На создание каждого произведения уходит много времени, пока этот радикальный минималист не отсекает в себе лишнее, после чего дает ему подходящий номер.

В неоновых работах Крид переворачивает смысл повседневной реальности и устоявшихся идей. «Не беспокойтесь» — это предупреждение на стенах одной галереи

парадоксальным образом рождает беспокойство и недовольство, напоминая о повседневных заботах и тревогах, как и неоновая надпись «Все будет хорошо» на фасаде музея противоречит своему позитивному послы.

Его крайне ограниченные по материалу работы (№ 81, 80, 93) можно трактовать как попытку противостоять визуально перенасыщенной в наши дни культуре. Крид своими работами, «не имеющими» материальной ценности, вносит вклад в традицию сопротивления авангардистского искусства коммерциализации, не считаясь с тем, что эти его усилия, возможно, напрасны.

ДИ № 1–2011

Мартин Крид
РАБОТА №265. 2011. Собственность автора и галереи «Hauser&Wirth»
КОРОБКИ. РАБОТА №870. 2008. Собственность автора и галереи «Hauser&Wirth»



Искусство Японии. Две перспективы (2012)

**ДВА ОБРАЗА ОДНОГО
ОБЪЕКТА ВОСПРИЯТИЯ**
Лия Адашевская

Когда мы слышим словосочетание «искусство Японии», то с неизбежностью в памяти всплывают традиционная японская живопись нихонга, картины на бумаге и шелке тушью, картины-ширмы, сады пустоты и т.п., иными словами, экзотика. Но если вам предстоит посетить выставку современного японского искусства, там вас ждут столь привычные, как и для всех выставок современного искусства видео, инсталляции, фотодокументации перформансов, фотографии, объекты. Именно изобразительное искусство, как никакое другое, наглядно демонстрирует глобальность современного мира.

А посему явление одного из участников выставки в

ММОМА художника Есинори Нива: «...нет необходимости искать большего доказательства принадлежности к японскому искусству, чем собственно просто быть японцем» – звучит вполне убедительно и справедливо в отношении всех прочих апологетов современного искусства, из какой бы страны они ни происходили. На выставке было достаточно работ, авторы которых изъясняются на эсперанто современного искусства, можно сказать, без акцента. Они сосредоточились главным образом в пространстве в Ермолаевском и были маркированы как «Реальный мир/ Повседневность». Экспозиция же на Гоголевском проходила под маркировкой «Воображаемый мир/Фантазии». Под «шапкой» этого последнего объединились преимущественно художники, которые на формальном

уровне тяготеют к диалогу с японской традицией или же, что чаще, с поп-культурой Японии – аниме и манга. Однако заметим, что оба мира явно отбрасывали друг на друга рефлекс. Так, фантазийное, в смысле «именно японское», можно было заметить и в пространстве «Реального мира». По крайней мере, две работы не оставляли на этот счет никаких сомнений. Речь о воплощающей дух синтоизма кинетической инсталляции Тэцуя Умэда. Созданная из обычных предметов – розового вентилятора, металлического шарика, гирлянды из шланга и провода, коммуникационных труб, виднеющихся в проемах специально разобранного потолка, она производит впечатление чего-то таинственного, что усиливается звуками, издаваемыми всеми этими вдруг оживающими сущностями.

Во второй работе – «You-I, You-I» Юкэна Тэруя изящество и тонкость формы соединились с актуальным сюжетом истории острова Окинава. Она представляет собой кимоно, в орнаменте которого, выполненного в традиционной технике бингата, островные растения и животные перемежаются с изображениями американских истребителей и парашютистов как напоминание о военном присутствии США на Окинаве.

На прошедшей недавно в ММОМА выставке «Невозможное сообщество» мы имели возможность познакомиться с Симабуку. В этот раз кураторы отобрали для показа в Москве видео «Предложение импровизаторам "Peneira&Sonhador" сделать ремикс моих работ с осьминогом» (2006) – продолжение более ранней работы «Тогда я решил провести экскурсию по



Кэндзи Янобэ. ЖЕЛТЫЙ КОСТЮМ 1991. Свинец, сталь, растения, счетчик Гейгера

Такаси Мураками. ПОЛИРИТМ. 1991. Синтетическая резина, сталь, сборные модели из серии «Вооруженные силы США» производства компании «Тамия» в масштабе 1/35 (Западноевропейский театр). Собрание Такахаши



Токио осьминогу из Акаши» (2000).

На коммуникацию ориентирован и проект Есинори Нива, специально сделанный художником для московской выставки «Разыскивая Владимира Ленина в московских квартирах». Нива заранее приехал в Москву и отправился по блошиным рынкам, антикварным магазинам, квартирам в поисках артефактов, связанных с вождем мирового пролетариата.

В результате он собрал приличную коллекцию почетных грамот, бюсттов, значков, вымпелов, вырезок из газет и прочей идеологической продукции, из чего и сделал означенную инсталляцию, сопроводив ее видео, зафиксировавшим процесс сбора материала.

Ясумаса Моримура тоже не обошел вниманием Владимира Ленина. Это видео из цикла

«Реквием по XX веку», над которым художник работает в последние годы, перевоплощаясь в мужчин, символизирующих XX век. На видео художник в образе чаплинского диктатора пытается донести до нас страшную истину – диктатор живет в каждом из нас.

К социально-политическим вопросам обращается в своем творчестве и группа «Chim&Pom». В экспозиции была показана одна из самых известных их работ – инсталляция «Суперкрыса» (2006).

Вторая часть экспозиции на Гоголевском, в визуальном плане, конечно, больше захватывала. Чего стоит одна только картина Макоето Аида «Сэппуку старшекласницы», где ритуальное самоубийство облекается в форму протестного самовыражения школьниц. Причем против и традиционной морали, и

стереотипов красоты (как западных, так и японских), и представления о женщине как покорном объекте мужского желания.

Для тех, кто любит аутентично «японское», но обязательно с элементами современности, произведения Акира Ямагути – настоящий подарок. Художник работает в раннем стиле японской живописи ямато-э, сложившемся еще в XI–XII веках. Представленная в экспозиции работа, в которой переплетаются прошлое, настоящее и будущее, очень характерна для Ямагути.

Яеи Кусама безоговорочно признана во всем мире. Один из постоянных мотивов Кусамы, тема самоисчезновения, разрабатывается художницей и в представленной на выставке инсталляции.

Работам Кэндзи Янобэ был отдан целый зал. В свое время на Янобэ очень сильно

повлияла поездка в Чернобыль. Увидев «конец света», художник стал разрабатывать тему воскресения. А после большого землетрясения и катастрофы на АЭС «Фукусима-1» он создает скульптуру «Дитя солнца», которую называют Давидом XXI века – четырехметровый мальчик, отчасти напоминающий героев аниме, а отчасти огромные объекты Джефа Кунса, с непокрытой головой, в желтом защитном костюме атомщика со счетчиком Гейгера на груди, который показывает «000».

На Гоголевском можно было увидеть произведения звездных японцев Такаси Мураками и Еситомо Нара. Всего же на выставке были представлены произведения более чем 30 художников, созданных с 1960-х годов до настоящего времени.

ДИ № 3–2012



Яеи Кусама. Я ЗДЕСЬ, НО НИГДЕ. 2000. Смешанная техника. Предоставлено Yayoi Kusama Studio

Тэцуя Уэда. Вид инсталляции. 2012



Иозеф Бойс Призыв к альтернативе (2012)

МОЯ БИОГРАФИЯ РАВНЯЕТСЯ МОЕМУ ИСКУССТВУ

Беседа Ирины Кулик с Ойгеном Блуме, директором Музея современности Хамбургер Банхоф – Национальная галерея (Берлин), куратором выставки в ММОМА и автором концепции каталога.

ИРИНА КУЛИК. По поводу истории в Крыму есть огромное количество теорий, доказывающих, что это мистификация, что этих событий просто не могло быть. Насколько на самом деле важно, верим мы в эту историю или не верим? Или это индивидуальный миф?

ОЙГЕН БЛУМЕ. Художник обязан создавать миф, и Бойс его создал. Хотя это миф, но основанный на реальной истории. Действительно, он воевал в Крыму, и в сорок четвертом году его самолет был сбит,

пилот погиб, а Бойс чудом спасся. И потом уже, десять лет спустя, он переосмыслил свое участие в войне, переосмыслил участие в ней Германии. И именно из этого переосмысления возник миф. В нем Бойс предстает солдатом, воином, которого государство направило в числе других молодых людей расширять территорию Германии на Восток, поскольку немцев представляли как народ без территории, без своего пространства, и так он попал в Россию. Татары, которые натравили его жиром, заворачивали в войлочные одеяла – кочевой народ, тоже не имеющий своего пространства, но они не расширяют свою территорию за счет завоеваний других стран и народов. Они мирные кочевники.

И в данном случае татары смогли его вылечить, вылечить как солдата, как воина, как молодого человека, ока-

завшегося на войне, переживающего личный и духовный кризис. То есть кочевая жизнь, глубинные, мифологические, «шаманские» знания, которыми владеет этот народ, все это смогло вернуть его к жизни. Таков смысл бойсовского мифа.

ИРИНА КУЛИК. Выставка называется «Призыв к альтернативе». О какой альтернативе идет речь, художественной, политической?

ОЙГЕН БЛУМЕ. Бойс понял, насколько роковой смысл имеет жесткое следование какой-либо идеологии, будь то нацизм или коммунизм, где человек поставлен в жесткие рамки и где тоталитарные идеологии приводят к большому человеческим жертвам. Бойс говорил, что необходимо покончить с идеологией и обратиться к искусству. Только в искусстве он видел возможность дальнейшего развития человечества, изменения

общества к лучшему, даже выживания человечества.

ИРИНА КУЛИК. Сейчас, наверно, особенно злободневно воспринимается вовлеченность Бойса в политический активизм. Как можно охарактеризовать его политическую позицию?

ОЙГЕН БЛУМЕ. Бойс говорил, что общество должно пойти третьим путем. Это путь не капитализма и не коммунизма. Он обращался к истории, к французской революции, к ее трем постулатам: свобода, равенство и братство. Те же три требования были развиты и Рудольфом Штайнером, который говорил, что это свобода духовной жизни, равенство перед законом и братство в экономической жизни. Вот именно эти моменты и составили основу политической идеологии, политических мировоззрений Бойса и привели его к идее прямой демократии. Что же касается каких-то



Иозеф Бойс. ТРАМВАЙНАЯ ОСТАНОВКА. МОНУМЕНТ БУДУЩЕГО, 2-Я ВЕРСИЯ. 1961-1976. Хамбургер Банхоф - Национальная галерея, Берлин

Вид экспозиции

конкретных проявлений его политических взглядов, то здесь стоит упомянуть, что он один из основателей партии зеленых, первой экологической партии в Европе.

ИРИНА КУЛИК. Сочетание политического утопизма и мистицизма, которое было у Бойса во второй половине двадцатого века, – достаточно характерная позиция для исторического авангарда. Насколько он себя соотносил с традицией исторического авангарда: «Баухауз», немецкий романтизм, дадаизм?

ОЙГЕН БЛУМЕ. Бойс обращался к истории в поисках людей, которых он называл своими сотрудниками. Он был готов сотрудничать и с Да Винчи, и с культурой Древнего Египта с ее культом бога Солнца, и с Ницше, Джойсом, Кейджем, Уорхолом. Он ставил на их произведениях свою печать. Таким образом он показывал связь с ними,

утверждал историческую логику своего мировоззрения.

ИРИНА КУЛИК. Чем был живой Бойс, помимо той «иконы», которая существует в культуре?

ОЙГЕН БЛУМЕ. В шестьдесят четвертом году Бойс написал: «Моя биография равняется моему искусству». И с тех пор он следовал этому принципу. Это означало полный отказ от частной жизни в нашем бытовом понимании. Он создал новый образ, и этим образом был он сам. Он хотел своей личностью также способствовать реализации собственных идей.

ИРИНА КУЛИК. А были ли у Бойса домашние животные? В той же акции с койотом помимо художественных достоинств поражает и то, как он находит с этим зверем общий язык. Откуда такое невероятное умение общаться с животными?

ОЙГЕН БЛУМЕ. Вообще, у

Бойса существовала какая-то очень тесная взаимосвязь с различными животными. Рассказывали, что птицы садились ему на плечи. У него в мастерской долгое время жили зайцы. Зайца вообще можно поместить на герб Бойса, заяц имел для него символический смысл как существо абсолютно свободное, не признающее границ. В его утопии «Евразия», которую он создал в шестьдесят третьем году, зайцу отводится ключевая роль как символу свободы, поскольку заяц не знает границ, бежит там, где хочет, и может даже подкопать себе проход под Берлинской стеной.

ДИ № 6–2012

Йозеф Бойс. КОНЕЦ XX ВЕКА. 1983. Хамбургер Банкхоф – Национальная галерея, Берлин. Собрание Э. Маркса/ Томаса Брунса



Хуан Миро. Образы (2013)

**ОБРАЗЫ И ЗНАКИ
ЖОАНА МИРО**
Ксения Орлова

Произведения последних тридцати лет жизни каталонского мастера Жоана Миро (1893–1983) были показаны в 2013 году на выставке, впервые представленной в Московском музее современного искусства при участии открытого фестиваля искусств «Черешневый лес». Экспозиция приурочена к 120-летию со дня рождения живописца, скульптора, графика. Основной корпус работ выставки «Хуан Миро. Образы» предоставлены Фондом Пилар и Жоана Миро на Майорке.

Художественное наследие фонда составляют в основном картины, созданные в последние годы жизни художника, а также значительное количество произведений, принадлежавших семье Миро. Особенность коллекции – документальная часть: корреспонденция художника, периодические издания, вырезки из прессы с 1918 по 1958 год, личная библиотека мастера и многочисленные семейные фотографии.

Эти документы существенны для московской выставки. Так, ключевые моменты жизни живописца отражены в фотографиях и документах, представленных в зале «Корни Миро». Атмосфера последней мастерской художника воссоздана в отдельном зале: стол, к которому крепились подрамники, кисти, палитра, некоторые дорогие сердцу художника предметы, окружавшие его в Сон-Абринес, а также макет студии.

Работы, привезенные в Москву, демонстрируют разнообразие выразительных средств мастера, работавшего во многих техниках и со всеми материалами. Кураторы Эльвира Кама Рапелес и Мария Луиза Лакс Качо разделили их на несколько важных для художника тем, которые проходят лейтмотивом через все творчество мастера.

Каллиграфические знаки. Увлечение Миро Дальним Востоком искусствоведы отмечают с самых ранних работ художника. Однако очевидное влияние восточного

искусства отчетливо проявилось в сюрреалистический период — в 1920-е годы. Миро хотел своей живописью произвести эффект, подобный впечатлению от японских хокку, авторы которых концентрируют внимание слушателя на моментальности восприятия. Картины этого периода созданы с использованием поэтических аллюзий под влиянием поэтов-сюрреалистов. Начиная с 1924 года Миро сопровождает свои картины буквами, а затем и словами. Слова и предложения в холстах Миро — это попытка выйти за пределы живописи и связать ее с поэзией.

Зал «Пейзаж» выражает любовь Миро к природе родной Каталонии и Майорки, здесь представлены многочисленные пейзажи, которые мастер создавал на всех этапах своего творчества.

В арсенале художника есть образы, кочующие с одной картины на другую: птица, женщина, звезда, луна, солнце, лестница и т.п. В 1966 году Миро обращается к скульптуре. На выставке представлена бронзовая скульптура «Птичьих гнезда на цветущих пальцах» (1969). Она была сделана как продолжение коллажа из ствола дерева, руки с полумесяцем и прямоугольной формой лица. Художник любил смешивать несколько разных форм, материалов, а законченную композицию отлить в бронзе.

Миро всегда с удовольствием отвечал на просьбы проиллюстрировать стихи. Он считается лидером по количеству изданий с оригинальной печатной графикой. В начале 1930-х годов художник сделал свои первые литографии к поэтическому сборнику Тристана Тцара «Дерево путешественника». На московской выставке представлены несколько поздних произведений художника, среди которых две иллюстрации (1972) к книге Пабло Неруды «Оставшийся в живых посещает птиц», полностью соотносящиеся с живописными работами этого периода: толстые и тонкие черные линии, локальные цветовые пятна, схематичность...

Зал «Созвездия» не имеет никакого отношения к одной-

мной серии работ, созданной в 1940-е годы. Красный круг, луна, звезда... Эти образы навеяны художнику и природой, и древнекаталонской живописью, и сюрреалистической поэзией, которой он был увлечен в 1920-е.

Астральные знаки занимают важнейшее место в творческом арсенале мастера не только в живописи, графике и скульптуре, но и в керамике и гобеленах. Они воспринимаются визитной карточкой каталонского художника. Практически все работы в этом зале не имеют названий, их объединяет лишь образ глаза.

Образ женщины претерпевает метаморфозы в творчестве Миро: от идеализации и воспевания ее красоты до полного отторжения (1930-е). Для Миро в женщине есть все: и загадка мироздания, и его отгадка. Миро пишет реалистичные и «воображаемые портреты», ню, изображает фермерш, танцовщиц, любовниц... Образ женщины присутствует и в скульптуре. Здесь такой же богатый выбор сюжетов. Манера изображения женщины меняется со временем — от реалистичного, кубистического, сюрреалистического к абстрактному и в конце концов к превращению в некую идеограмму.

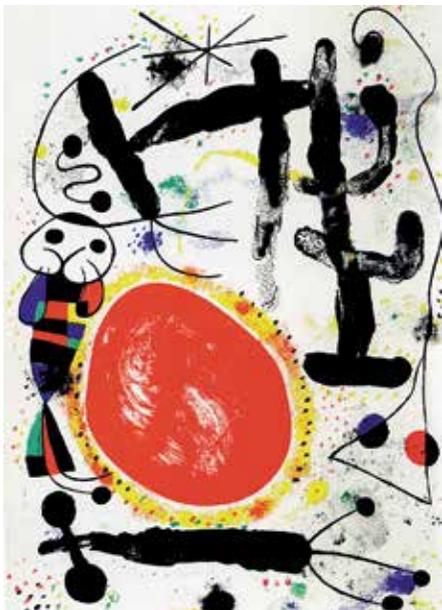
Завершает выставку зал «Голова», где представлен ряд скульптур с одноименным названием и несколько безымянных живописных работ, где угадывается изображение головы. В небольшом зале демонстрируется видеофильм о Жоане Миро, дающий возможность увидеть художника, услышать его речь, понаблюдать за его работой над картинами и литографиями, а также почувствовать среду, в которой он жил и работал — виды Барселоны и Пальма-де-Майорки, местные обычаи...

* Испанское произношение каталонского имени Жоан.

Через 15 лет

Елена Соловьева,
«Фестиваль “Черешневый лес”»
руководитель направления

В ближайшие 15 лет музеи будут еще больше вовлекать зрителей посредством всевозможных интерактивных приемов (визуальных, звуковых и иных) в художественное действие. Сами площадки станут более мобильными, а подход к подаче материала – нетривиальным. Люди будут приходить в музеи современного искусства не только насладиться готовыми произведениями, но и создавать нечто новое, свое. Музеи, в свою очередь, будут этому всячески способствовать: проводить мастер-классы, открытые лекции/семинары, а также предоставлять средства для воплощения задумок своих посетителей. Скорее всего, станут преобладать тотальные инсталляции. Возможно, когда-нибудь выставки приобретут масштабы рисунков в пустыне Наска, обозреть которые можно только с высоты птичьего полета.



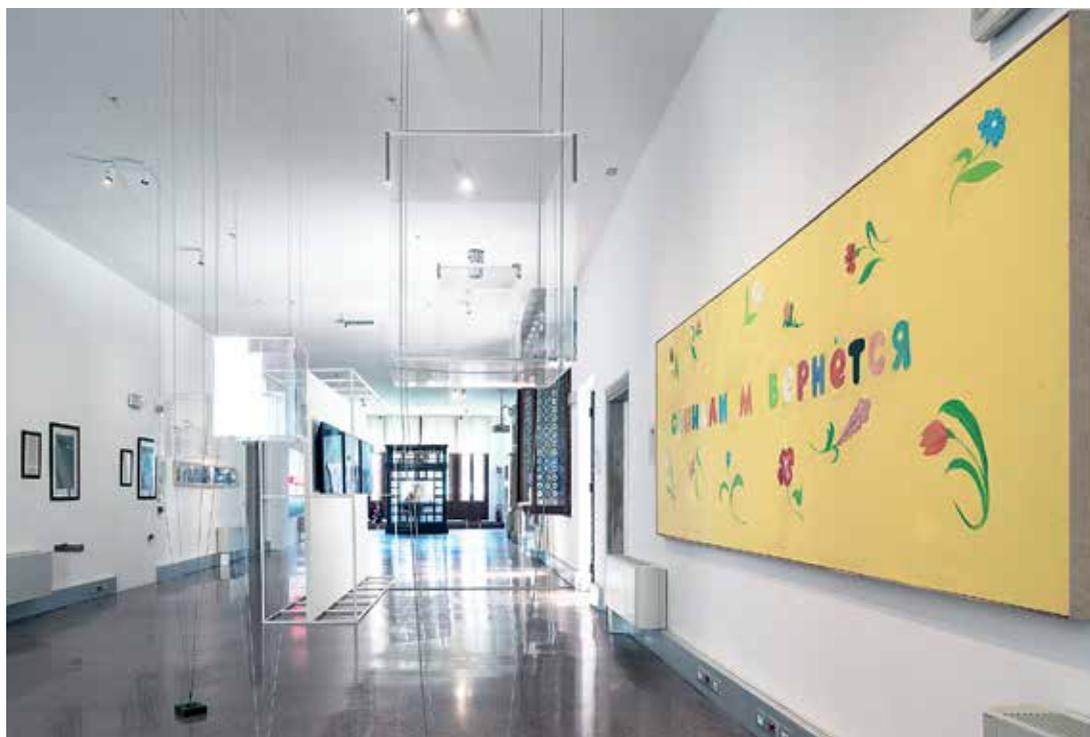
Жоан Миро. ДЕНЬ. НОЧЬ. По ту сторону зеркала.
1953. Бумага, цветная литография

Художественная студия Миро, воссозданная в ММОМА
Виды экспозиции

Трудности перевода (2013)

Проект параллельной программы 55-й Венецианской биеннале (2013). Куратор Антонио Джеуза.

Произведение искусства, являющее собой сложное переплетение коннотаций и культурных отсылок, – всегда открытая дверь в специфическую структуру сознания, индивидуального и коллективного миропонимания. У каждой страны свое мировоззрение, основанное на этнической картине мира, иными словами, свои менталитет, тип культуры, особенно ярко проявляющийся в тех местах, книгах, городских мифах, кулинарных традициях, верованиях, предрассудках, телепрограммах, песнях и т.д., которые в силу своей архетипичности весьма далеки от того, чтобы стать универсальными. А потому они требуют объяснения-перевода



да, чтобы сделать видимой и понятной хотя бы часть запутанного послания, заложенного в произведении. Ведь, как справедливо заметил поэт и переводчик Джон Драйден, «то, что является прекрасным для одной культуры, часто оказывается варварским, иногда нонсенсом для другой».

Безусловно, для понимания искусства нельзя ограни-

читься списком фактологических данных. Однако даже эмоциональное восприятие произведения зависит от знания, которое дают сведения энциклопедического характера. Если зрелая русская женщина выглядит растроганной до слез, когда стоит перед телевизионным экраном, на котором демонстрируется видео Владислава Мамышева-Монро «Сем-

надцать мгновений весны» (2004), причину ее душевных переживаний следует искать в источнике, который художник иронично цитирует – трогательной сцене из сериала 1973 года о советском разведчике Штирлице, ставшего знаковым для нескольких поколений россиян.

Также и меседж картины Виктора Пивоварова «Чайник закипает» (1992) не может

быть прочитан, если зритель не знаком с ситуацией дихотомии общественного и частного в советских коммунальках.

Невозможно понять и смысл работы «Одна картошка, две картошки» (1998) Константина Звездочетова, не зная фильма «Чапаев» (1933), являющегося частью инсталляции. А «Тяжесть и нежность» (1996) Никиты Алексева корреспондирует со стихотворением поэта Осипа Мандельштама.

Работа над выставкой «Трудности перевода» помогла понять этимологию слова «переводить» – «переносить» искусство из одной культуры в другую. Как и слово, произведение искусства порой нельзя переводить буквально.

Однако следует сделать предупреждение: с момента, когда современное искусство стало ближе к научным дисциплинам, необходимо оставлять место и для абсурдизма – еще одно русское слово, не поддающееся переводу, но о значении которого легко догадаться. Иначе было бы невозможно понять, почему все россияне знают утверждение «Россия – родина слонов» и соглашаются с ним.

Антонио Джеуза
Перевод
В. Хан-Магомедовой

Пути немецкого искусства с 1949 до сегодняшнего дня (2014)

На выставке в ММОМА на Петровке, 25, в апреле – сентябре 2014 года были представлены 400 работ ста художников – живопись, скульптура, инсталляции, графика, фотография, видео из коллекции Института связей с зарубежными странами (ifa). Генеральным партнером выступила компания E.ON, один из организаторов – Гете-институт в Москве, кураторы М. Флюгге и М. Винцен. При поддержке посольства Федеративной Республики Германия в России.

Коллекция немецкого искусства ifa охватывает 60 лет. По большей части это работы, о которых невозможно судить на основе привычных моделей презентации. Произведения знаменитых художников соседствуют с вещами еще неизвестных нам творцов, которые открывают новые,

новые причины, объясняющие, почему видео и видеоскульптура все чаще привлекают внимание художников; как с 1950-х фотография стала вторгаться в живопись, другие искусства; почему в 1970-е все большую роль начинает играть искусство женщин-художников – представлены работы У. Озенбах, Р. Хорн, Р. Троккель, К. Фрич.

Важная особенность – рассмотрение искусства ГДР в контексте общего развития немецкого искусства, без политических аллюзий. В Восточном Берлине и Кельне, Аннаберге и Касселе, Дрездене и Мюнхене в процессе творчества у художников обнаруживаются параллели в поисках новых тем и техник. Это видно при сравнении работ Г. Альтенбурга и рисунков Й. Бойса, творений С. Бергеманн и Б. Клемм. Кураторы придерживались хронологической

схим прошлым, немецкие художники в послевоенную эру искали выход в экспериментах.

Флюгге и Винцен выстроили впечатляющую панораму этапов послевоенного развития искусства Германии, основываясь на коллекции ifa с ее неизбежными лакунами. Наряду с индивидуальными творческими высказываниями показаны художественные группировки, школы, движения, учителя и ученики. Особенность выставки в том, что индивидуальные точки зрения кураторов сталкиваются с общепризнанными позициями. Нарушена традиция демонстрации искусства Германии на основе схемы ФРГ – ГДР. Сделана попытка проследить развитие искусства Германии за четыре десятилетия без всяких политических оговорок, с параллельным исследованием

ний активно заявляют о себе на мировой арт-сцене. К выставке издан каталог с подробным анализом творчества художников.

ДИ № 4-2014



Вольф Фостель. PIANO-LITHUANIA «HOMMAGE A MACIUNAS». 1994. Чемодан, раскрашенное пианино, кассетный магнитофон, тележка для покупок, объекты

Катарина Фрич. ПАНТЕРЫ И СТЕНЫ С 8 ФИГУРАМИ. ФРАГМЕНТ. 1992–1994. Полиэстер, краска, дерево, гипс

Вид экспозиции с работами Изы Генценк и Томаса Шютте

неожиданные грани в искусстве Германии.

Отсутствие произведений таких прославленных мастеров, как А. Кифер и Й. Иммендорф восполняет яркая и противоречивая картина развития искусства Германии за 60 лет. Наброски и эскизы ключевых художников демонстрируются рядом с основными работами. В экспонатах кураторы попытались выя-

структуры с выделением тематических блоков: послевоенное искусство, между реализмом и абстракцией, поп-арт, флюксус, социально ориентированная авторская фотография, Бехеры и их школа...

После войны в Германии начался трудный процесс восстановления, экономического, культурного, духовного. Столкнувшись с реалиями конфронтации и травматиче-

творчества западно- и восточногерманских художников, прослеживая их связи, сходства и различия. Экспозиция с выявлением отдельных жанров, техник, материалов, блоков дает яркое представление о путях развития послевоенного немецкого искусства, и сегодня, почти через сто лет после появления немецкого экспрессионизма, художники Германии различных поколе-



Сальвадор Дали и медиа (2014–2015)

Алена Долецкая

В 1952 году на американском канале Си-би-эс («What's My Line?») четыре американских умника с завязанными глазами пытались угадать, кто сидит перед ними. Художник? – Да. Писатель? – Да. Перформансист? – Да. Карикатурист? – Да. Скульптор? – Да. Великий? – Да. Выдающийся? – Да. И так битых полчаса под гомерический хохот публики. В итоге один из четырех игроков в изнеможении спрашивает: «Нет ли у вас на лице очень узнаваемой формы усов?» Занавес.

Величие Дали, в отличие от многих его современников и последователей, было признано при жизни, и в первую очередь им самим. «Сюрреализм – это я». «Когда все гении перемерут, я останусь в гордом одиночестве» – его реплики стали похожи на сетевые мемы. И это произошло в весьма консервативном мире искусства, где художник чаще всего становится действительно «великим и выдающимся» после смерти. Дали почти без видимых ограничений в арт-техниках, бесстрашно и ярко совершает революцию в позиционировании художника прошлого века – об этом выставка «Дали и медиа». В течение 85 лет он делал то, что любой его современник считал бы зазорным и недостойным: тиражировал себя в массмедиа, в «умных» и «глянцевых», политических и, что особенно шокировало, рекламных проектах. У него буквально с руки будет учиться художник, которого многие считают основоположником пиар-стратегий, Энди Уорхол. У него будут заимствовать идеи разработчики технологий, конструкторы одежды, дизайнеры мебели...

На этой выставке мы не увидим таких знакомых больших полотен вроде «Великий мастурбатор» («The Great Masturbator», 1929), «Постоянство памяти» («The Persistence of Memory», 1931), «Открытие Америки усилием сна Христофора Колумба» («The Discovery of America by Christopher Columbus», 1959). Здесь другой Дали: автор обложек журналов «Vogue»,

«Town&Country», «International Herald Tribune», «The American Weekly». Здесь он блистательный график-иллюстратор и, как теперь принято говорить, креативщик рекламного бюро имени себя. Везде неотомим, виртуозен, умен и поэтичен. Наряду с рекламой, отрисованной художником, залы музея украсили обложки крупнейших журналов мировой прессы: «Stern», «Time», «Andy Warhol's INTERVIEW», GQ, «Le Figaro».

Исполинский медийный талант Дали кураторы представили хрупкой графикой, показанной в строгих витринах, и бутафорскими объектами, в которых крылья бабочки оборачиваются лицом совы, а денежные знаки напоминают о том, что важной частью творчества являются деньги. За которыми, впрочем, автор не особо следил, поручив бухгалтерию своей жене, музе, агенту и неотъемлемой части себя – Гале.

ИНВЕСТИЦИИ В БУДУЩЕЕ

Интервью со Светланой Куприяновой, генеральным директором ювелирного дома «Carrega у Carrega».

ДИ. Вы поддерживаете арт-проекты не только в России, но и по всему миру?

СВЕТЛАНА КУПРИЯНОВА. Тема искусства близка бренду «Carrega у Carrega», ведь наши дизайнеры и ювелиры создают каждое украшение как маленький арт-объект, потому произведения ювелирного дома экспонируются во многих музеях мира, в том числе в Музее Кремля. Компания поддерживает различные арт-события в Испании, США, Японии и Китае, но в ближайшем будущем мы хотим реализовать собственный глобальный арт-проект, который, надеюсь, станет значимым культурным мировым событием. Но пока это секрет.

ДИ. Как вы выбираете проекты? Полагаясь на личные предпочтения или следите за тенденциями в мире искусства?

СВЕТЛАНА КУПРИЯНОВА. Когда речь идет об искусстве, то, конечно же, на личные предпочтения и эмоции, но все же мы сотрудничаем с

теми проектами, которые совпадают с характером бренда. Ведь «Carrega у Carrega» – это старейший испанский ювелирный дом, почти сто двадцать лет компания бережно сохраняет и продолжает традиции ювелирного искусства, и каждая коллекция основана на культуре и истории Испании, этих неисчерпаемых источниках вдохновения. Это основа нашей политики: мы по всему миру спонсируем арт-проекты, связанные с испанским искусством. Это часть нашей миссии, уважение и восхищение уникальной культурой. «Carrega у Carrega» – один из самых креативных ювелирных брендов в мире с философией «dare to be different», мы хотим помочь реализации смелых, современных и креативных арт-событий.

ДИ. После назначения на пост генерального директора акционеры поставили вам задачу в течении четырех-пяти лет удвоить оборот компании. Является ли реализация специальных проектов, таких как сотрудничество с выставкой Сальвадора Дали, частью стратегии по достижению заданных акционерами целей?

СВЕТЛАНА КУПРИЯНОВА. Я очень благодарна акционерам за то, что они мне доверили компанию со стабильной историей, саму компанию можно рассматривать как бесценное произведение искусства. Поэтому для меня как для руководителя очень важно поддерживать баланс между краткосрочными и долгосрочными целями. У нас есть план международного развития компании на пять лет, но мы думаем и о том, что в следующие сто двадцать пять лет компания должна успешно развиваться и процветать. На мой взгляд, проекты, которые действительно становятся событиями культурной жизни, такие как выставка Сальвадора Дали, это и инвестиции в имидж бренда, в его будущее, и реализация нашей миссии, и продвижение бренда, и прекрасная возможность подарить незабываемые впечатления всем посетителям.

ДИ. Насколько важно интегрировать искусство в ювелирную сферу?

СВЕТЛАНА КУПРИЯНОВА.

Fine jewelry – это, по сути, часть изобразительного искусства, а творцы таких уникальных украшений – подлинники художники. Такие украшения становятся объектами коллекционирования, их создают, чтобы обозначить тенденции будущего, хотя в такой стратегии есть риск быть непонятыми сегодня. Как и в искусстве, многие модели существуют в единственном экземпляре и предназначены лишь для показа, нет даже задачи тиражировать их. Другое дело, что такие украшения могут стать источником вдохновения для сотен тысяч дизайнеров, работающих в массовом производстве.

ДИ. Интересуетесь ли вы искусством? Участвуете в аукционах, коллекционируете? Каким видам современного искусства отдаете предпочтение?

СВЕТЛАНА КУПРИЯНОВА. Я неплохо разбираюсь в современном изобразительном искусстве, но никогда не была коллекционером. Моя страсть – модерн, особенно постимпрессионизм и экспрессионизм конца XIX – начала XX века. Мне нравится проявление той судорожной эпохи, времени гибели богов и крушения идеалов. Мне нравится преувеличенность чувств, эксцентричность и бунт против повседневности Эмиля Нольде, Эгона Шиле и Кокошки. Для меня произведение Винсента Ван Гога, Эдварда Мунка, Джеймса Энсора – это зримое воплощение эмоции, чистая энергия, сильные чувства, а также поиск смысла в хаотическом мире.

ДИ. Почему, на ваш взгляд, история сотрудничества больших корпораций и брендов (из разных областей) с художниками и другими представителями мира искусства не теряет своей актуальности уже которое десятилетие?

СВЕТЛАНА КУПРИЯНОВА. Я думаю, потому что мы живем в постиндустриальную эпоху, эпоху глобализации, упрощения и массовости. Я бы сказала, что нынешнее время постмодернизма с его ироничностью, использованием готовых форм, коммерциализацией во многом лише-

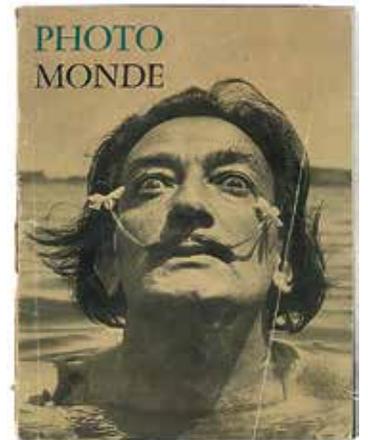
Испанский ювелирный дом «Carrera y Carrera» подготовил спецпроект – фантазию на тему, как бы выглядела сейчас совместная работа для глянцевого издания «Carrera y Carrera» и Дали.

но собственного содержания, поэтому, на мой взгляд, тотальное обращение к цитированию – попытка обрести смысл и найти новую идею. Художники и дизайнеры способны вернуть в нашу среду ценность уникальности.

ДИ. Как вы считаете, влияет ли участие ювелирного дома «Carrera y Carrera» в жизни современной культуры на лояльность и заинтересованность ваших клиентов?

СВЕТЛАНА КУПРИЯНОВА.

Наши украшения – не классические кольца и подвески с драгоценными камнями, а произведения искусства. Дизайн украшений «Carrera y Carrera» уникальный, сложный и экспрессивный. Но при этом у нас один из самых высоких показателей лояльности на рынке ювелирных украшений класса «luxury», потому что наши покупательницы – женщины со сформированным художественным вкусом и чувством стиля. Я надеюсь, что им понравится наш совместный проект.



Вид экспозиции

Сальвадор Дали
Ad Bryans Hosiery, Vogue,
01/03/1945. ©Salvador Dalí,
Fundació Gala-Salvador Dalí,
RAO 2014. Photo Monde,
02/1954

Обложка журнала Photo
Monde. Image Rights of
Salvador Dalí reserved.
Fundació Gala-Salvador Dalí,
Figueres, 2014

Exhibit B

ММОМА совместно с Международным фестивалем-школой современного искусства «TERRITORY» подготовили проекты «90-е: победа или поражение?» (2013), «Шекспир. Лабиринт» и «Exhibit B» (2014).

ЧЕРНЫЙ ПОДИУМ БЕЛОГО ЧЕЛОВЕКА

Ирина Решетникова

IX Международным фестивалем-школой современного искусства «TERRITORY» и Московский музей современного искусства представили уникальный выставочный проект-перформанс «Exhibit B» (Third World BunFight, ЮАР; режиссер Бретт Бейли).

До приезда в Москву он побывал во многих столицах Европы, к нам его привезли из Лондона, где выставка была сорвана из-за петиции, которую подписали 22 989 черных и белых британцев, в том числе и граждан ЮАР.

Бейли намеренно выбирает темы остросоциальной значимости, считая, что заниматься развлечением публики недостаточно. Его работы разрушают типологию понимания аудитории, привычные мифы, традиционную историю, социальную структуру, стремясь

выворачивать стереотипы наизнанку.

К работе над перформансом живых экспонатов «Exhibit B» – шокирующей экспозиции из живых людей, основанной на реальных историях, официальных документах, снимках и письмах, Бейли подтолкнула книга «Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business» о практике использования в индустрии развлечений жителей Черного континента.

Почему же выставка Бейли вызывает такую реакцию?

История рабства и эксплуатация черных мужчин и женщин (XVIII–XIX века) есть в школьных учебниках и даже детских книгах. Но Бейли заставил посмотреть в глаза жертвам в выставочном пространстве, где зритель остается наедине с экспонатом. Экспонат отвечает встречным взглядом, и в этот момент они меняются местами, и белый переживает шок от чужой уча-

сти, фактически надевает черную кожу раба. Пусть на краткий миг, но эта перемена мест оказывается крайне болезненным актом. Все происходит по Ницше: бездна начинает всматриваться в тебя.

«Exhibit B» в криминальном и гражданском праве – это улика, предъявляемая суду, на такие улики обычно наклеивают этикетки «Exhibit A», «Exhibit B», «Exhibit C», чтобы различать их.

В Берлине экспозиция вызвала ярость среди левых групп, подвергших сомнению право белого куратора так показывать историю эксплуатации черных. А на скандальном закрытии в Лондоне (Барбикан, сентябрь 2014-го) Бретта Бейли обвинили не только в расизме, но и в эксплуатации исполнителей.

Выставочные площадки для экспозиции подбирались разные: в Вене работа была представлена в заброшенном крыле Национального

этнографического музея (императорский дворец Хофбург), в Брауншвейге – в подземном хранилище льда, в Брюсселе – в разрушенной готической церкви, в Авиньоне в церкви Селестина. Судя по всему, шоковый эффект перформанса срабатывал в любом фоновом окружении.

ПОЮЩИЕ УРНЫ ПРАХА

В Московском музее современного искусства на 48 перформансах «Exhibit B» побывало 1200 российских зрителей (по 25 человек на каждый показ). Перед началом зрители располагались на стульях в светлой комнате, где им выдавали порядковые номерки. Собравшейся аудитории запрещалось говорить, а заходить в зал можно было только по одному, назвав свой номер. Экспонаты в инсталляциях пронумерованы и прокомментированы табличками, как обычно в музеях.

В первом зале на круглом

ПРИОБЩЕНИЕ АБОРИГЕНОВ К ЦИВИЛИЗАЦИИ #1. Смешанная техника: битое стекло, чугунок, женщина племени Гереро, человеческие черепа и т.д. Фрагмент
НАЙДЕННЫЙ ОБЪЕКТ
ЕСТЕСТВЕННЫЙ ОТБОР. Смешанная техника. Фрагмент
РАЗДЕЛЬНОЕ ПРОЖИВАНИЕ. Фрагмент



постаменте под классическую «Аве Мария» медленно вращается чернокожая женщина в юбке из соломы. Табличка вкратце знакомит с историей Саарти Бартман (Saartjie Baartman, ок. 1790–1815), прозванной «готтентотской Венерой». Она была самой известной жертвой индустрии «человеческих зоопарков» начала XIX века. В 1810 году ее привезли в Лондон и демонстрировали за деньги в обнаженном виде как диковинку из-за ее больших выпирающих ягодиц, невиданных бедер и удлинненных половых губ. После почти четырех лет пребывания в Лондоне ее продали французскому дрессировщику животных Рео, который в течение 15 месяцев выставлял ее в Париже в клетке.

На выставке неподвижная исполнительница Саарти Бартман настойчиво заглядывает нам в глаза.

Подобная тактика – поймать взгляд – придает встрече эффект нарочитости. Посетителям музея известно, что это прием Марины Абрамович. К тому же русские исторически оказались в стороне от черно-го рынка. На памяти разве что

история арапа Петра Великого, прадеда Пушкина. Его отпрыску памятник стоит в центре Москвы. Невключенность России в ситуацию черного рабства и белого рабовладения дает известную фору выставке Бейли; в Москве такого протеста, как в Лондоне, случиться в принципе не могло.

Еще экспонат – «Доверенное лицо императрицы Марии Терезы» – математик и философ Сулейман Анджело с выбеленным лицом лежит перед посетителями подобно статуе из белого мрамора. Из таблички узнаем, что он был приближен ко двору австрийской императрицы, а после смерти из него сделали чучело и выставили как экспонат для публичного обозрения. Между тем австрийский двор был одним из самых респектабельных в Европе.

Актер, исполняющий роль живого чучела, тоже караулит нашу реакцию: возлежит на своем ложе и не сводит со зрителей пристального взгляда, пока те читают текст.

Неловкость от назойливости экспоната конфликтует с содержанием перформанса. Невольно ловишь себя на

мысли, что для участия в такого рода шоу чернокожие артисты должны обладать толикой эксгибиционизма. Кажется, живому «Сулейману» по душе роль надзирающего за реакцией. Полагаю, этот рикошет не входил в замысел Бейли.

Женщина из инсталляции «Приобщая аборигенов к цивилизации» держит в руках череп. Речь о том, как в немецких африканских колониях местные женщины варили черепа своих соплеменников для любителей раритетов и отскабливали вареную плоть с кости.

Но если череп для развлечения – это нонсенс, то как относиться к этому конкретному черепу в руках натурщицы? Здесь впервые возникают сомнения в этическом посыле экспозиции.

Инсталляция «Происхождение видов» (издевка над Дарвином и дарвинизмом) повторяет экспонат Музея естественной истории в Лондоне начала XX века. Среди чучел животных стоят темнокожие мужчина и женщина, воспроизводя экспозицию «человеческого зоопарка». Этикетка сообщает: смешан-

ная техника, охотничьи трофеи (голова антилопы, мужчина и женщина) культурные артефакты, витрины, антропологическая атрибутика, зритель. Комментарий превращает нас, зрителей, в часть экспозиции, весьма эффектной благодаря освещению, дизайну и качественному реквизиту.

С точки зрения смысла перформанса все верно, но возникает запинка в восприятии смыслов. Если публика становится частью произведения, то требуется хотя бы негласное согласие посетителей быть подопытными.

Практически в каждой инсталляции присутствуют обвиняющие детали конкретных историй. Так, в работе «Приобщая аборигенов к цивилизации № 2» дан фрагмент интерьера, где на постаменте стоит скульптура, а рядом весь в белом восседает седой конголезский житель, взирая на проходящих и придерживая корзину, полную кистей рук, словно это емкость со снейдой.

Поясняется, что режим бельгийского короля Леопольда II, основавшего Независимое Государство Конго, базировался на принудительном

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ. Сулейман Анджело. Дата рождения 1721. Слуга, математик, историк, масон. Доверенное лицо императрицы Марии-Терезы, императора Иосифа I, Моцарта и Гайдна. После смерти был превращен в чучело и публично выставлен в музее естественной истории до 1848 года.
 ПРИОБЩЕНИЕ АБОРИГЕНОВ К ЦИВИЛИЗАЦИИ #2. Работа и прогресс. Смешанная техника, венский стул, конголезский мужчина, корзина, латексные перчатки.
 МЕСТО ПОД СОЛНЦЕМ. Экспонат колониального музея. Париж, 1920-е.
 НЕДОСТАЮЩЕЕ ЗВЕНО. Сара Бартман (сценический псевдоним Венера Готтентот). С 1814 года выставлялась в музеях, театрах и на балах в Париже.



труде. Тем, кто был не в состоянии выполнить норму, безжалостно отрубали кисти.

Здесь обозначается просчет экспозиции: дух показа входит в противоречие с его содержанием. Ужаснуть муляжами и черепами не удастся, в них нет феномена единичности. Кажется, что тебя хотят сделать пленником ужасов и соучастником прошлого только потому, что ты белый...

Наказанию рабов в Голландии в XVIII веке посвящен портрет африканца в железном наморднике на фоне изобилия свежих фруктов «Приобщая аборигенов к цивилизации № 3» (смешанная техника, оконная рама, элементы натюрморта, африканский мужчина, зритель). Читаем, что с 1637 по 1863 год голландская Вест-Индская компания процветала, перевезя через океан около 500 тысяч рабов для продажи в страны Карибского бассейна. Но как реагировать на неподвижного исполнителя в железном наморднике? Ведь он его надел на определенное время и, возможно, пойдет пить кофе в перерыве между сеансами.

В каждой стране Бретт Бей-

ли старается найти свои exhibit, связанные с расизмом. По мнению художника, в России страдают мигранты из стран СНГ. Статистика прошлого года по России говорит о гибели 20 человек в результате конфликтов на расовой почве, а по данным информационно-аналитического центра «СОБА», выполняющего функции правозащитной организации, с 2010 года в России было зафиксировано 177 случаев насилия в отношении мигрантов. (Упомянем, однако, что Google выдает и другие цифры: «каждое шестое изнасилование и каждое пятое убийство совершается мигрантами»).

На выставке роль «чернокожего раба» выпала представителю тюркоязычного народа. Рабочий из Кыргызстана Илхамжан Абдукахаров каждый день стоит без движения ровно 100 минут, для него эта выставка – дань памяти двоюродному брату, погибшему от ножевых ранений семь лет назад в Москве. В выставке он участвует в качестве экспоната «Найденный объект № 2», в столице же работает актером в проекте «Акын опера» Театра.doc.

Пожалуй, присутствие Абдукахарова в показе Бейли нарушает органику перформанса. «Раб» и «черный» – слишком сильные понятия, чтобы рядом с ними на равных встали «киргиз» и «гастарбайтер». Киргиза не преследуют за цвет кожи, и «временный рабочий по найму» не раб (не только навечно, но и с потомками), не вещь у ног плантатора, и тип эксплуатации иной, чем при рабовладении. Этот человек, перенесший потерю в своей семье, здесь единственный, кто «играет» себя (остальные костюмные персонажи, среди исполнителей – артист эстрады и предприниматель, переводчица и диджей, брокер и художники). Абдукахаров – единственный, кто не апеллирует к прошлому игу, а перекидывает мостик в московский социальный контекст, и подлинность этого перформансиста «ломает» экспозиционный нарратив.

Кроме того, возникает двусмысленная ситуация. Речь о 1990-х годах, когда в среднеазиатском регионе проводилась мощная политика выдвливания русского населения из национальных республик, и

участь многих из них заставляет содрогнуться.

К тому же у россиян – будем точны – перед африканскими народами нет исторической вины, никто не держал рабов на цепи, не участвовал в зверствах Ку-клукс-клана. Понятие «рабство» у нас существовало как модификация «пленник». Эта терминологическая подмена существенно влияет на восприятие.

Мы сочувствуем героине инсталляции «Раздельное проживание» в «разделении» семьи, в которой мать была белокожей, а отец и дочь темнокожими. Они не имели права просто встречаться, им запрещено было даже сидеть на одной лавочке в парке. В этой инсталляции автор помещает зрителя в клетку... и изнутри видит объект № 0083022 (расовая классификация: цветной, Южная Африка, Восточный Кейп; мать белая, брак в 1954 году был признан недействительным – Закон о запрещении смешанных браков, 1949).

Надпись «Только для белых» находится на внешней стороне клетки, ее видит лишь исполнительница. Понятия

Бретт Бейли (1967) – драматург, дизайнер, театральный режиссер и художник, работающий в направлении акционистского и инсталляционного искусств (action art), художественный руководитель театральной компании «Чаепитие третьего мира» («Third World Bun Fight»), директор и куратор фестивалей, окончил аспирантуру в Dasarts Master of Theatre (Амстердам). Среди его работ – «Big Dada» (Большой дада / дадаизм), «Iri Zombi», «iJumbo Jumbo» и «Orfeus» (Орфей), в число созданных им перформансов-инсталляций входят работы «Кровавые алмазы», «EXHIBIT A» и «B». Он режиссер церемонии открытия Всемирного саммита культуры и искусств в Йоханнесбурге (2009) и международных фестивалей искусств (HIFA, Хараре, Зимбабве, 2006–2009), куратор общественных фестивалей искусств в ЮАР «Infecting the City» (Кейптаун, 2008–2011), обладатель стипендии, награды за лучшую режиссуру, оригинальный сценарий и дизайн iJumbo Jumbo, 1998, обладатель золотой медали на Пражской квадриеналле-2007. «EXHIBIT» был представлен в 12 городах Европы и показан более чем 25 тысячам зрителей. Первая часть «Exhibit A» создана при



«белый расизм — черный расизм» становятся симметричными и амбивалентными.

И все же историческая вина всегда имеет привязку к месту, вину за Холокост невозможно переместить из Германии, например, в Китай. Транслировать вину англосаксов на всех белых — невыполнимая задача. Да, наша публика переживает, и все же в России семьи оказывались разделенными отнюдь не по национальным и не по расовым причинам.

То есть установка Бейли на то, чтобы публика оказалась в состоянии самоосуждения, опять не срабатывает сначала в силу тотальной отрезанности России от Африки, а затем из-за иного типа цивилизации.

Впечатляющий финал выставки — «Кунсткамера доктора Фишера». Из пояснений узнаем: Юджин Фишер (1874–1967) — профессор кафедры анатомии, ректор Берлинского университета во времена Третьего рейха, автор теории расовой гигиены, разработанной в концлагере Германии в Юго-Западной Африке заложил идеологическую основу для оправдания Холокоста.

Четыре черные головы на

белых постаментах кажутся скульптурными бюстами: Лесли Мелвин Дюпон, Вильям Патрик Мьюерс, Крис Кристиан Неконго, Аврил Китаго Нуйома, участники хора из племени нама. К этим артефактам резни художник и подобрал африканские песни и причитания о геноциде 1920 года.

Зритель замирает в состоянии катарсиса, надеясь, что этот кошмар никогда больше не повторится.

PRO И CONTRA

Выставка Бейли — событие в практике мирового перформанса, и представление проекта в ММОМА — показатель его актуальности. Намерение Роберта Уилсона презентовать свои шедевры сначала в Москве — не пустые слова.

Что ж, повторим, с этической стороны работа Бейли почти неуязвима. Восхищает и этнографическая подлинность, но обнаружилась уязвимость документа, он не всегда срабатывал как факт, особенно при столкновении живых участников экспозиции с документальным прошлым, эффектный показ ужасов мешал пониманию сути гено-

цида. С точки зрения истории выставка приобщает публику к малоизвестной истории расизма, ужасая подробностями, ведь эти преступления против человечности оказались без своего Нюрнбергского процесса.

Спорной остается и философская основа показанного. Перформанс, осуждающий расизм в исполнении чернокожих актеров, исподволь менял ракурс: клетка «только для белых» стала абсурдным итогом высказывания о равенстве всех людей. Но эти вопросы не отменяют сути события, остается главное: цивилизация — это этическое единение всех живых. И хотя эти вопросы не отменяют события, не задать их нельзя.

содействии Венского фестиваля и фестиваля «Theaterformen» (Брауншвейг) и демонстрировалась в Хельсинки и Грэхэмстауне (ЮАР), «Exhibit B» увидели Брюссель и Берлин (2012), Амстердам, Париж, Страсбург, Вроцлав и Гент (2013).

КУНСТКАМЕРА ДОКТОРА ФИШЕРА. Смешанная техника: фотографии отрубленных голов Нама (1906), постаменты, хор племени Нама. ЕСТЕСТВЕННЫЙ ОТБОР. Смешанная техника: самолетные кресла, суданский мужчина, клейкая лента, мотоциклетный шлем, обувь.



Художественная сцена Санкт-Петербурга



ОБНУЛЕНИЕ СОЧУВСТВИЯ Сергей Хачатуров

Выставка «Новые идут!» объединения «Новые художники» в ММОМА на Ермолаевском была посвящена неофициальному искусству Ленинграда 1980-х, в котором одновременно плавилась все темы, формы, слова и смыслы альтернативного искусства города.

Экспозиция в ММОМА поражает какой-то необузданной, страстной энергией, которая мощно втягивает, вовлекает, заставляет, пусть в мыслях, быть сообщником той стихии, в которой формотворчество в самом деле было неотделимо от версии жизнотворчества, жизнестроения. Много говорят теперь о непредвиденных счастливых сближениях буйного стиля «Новых художников» с «Новой волной» того же периода в Европе и Амери-

ке. Эта возникшая на излете XX века редакция авангарда (футуризм, экспрессионизм, поп-арт) стала универсальным «речетворчеством» благодаря возрождению неотрефлексированной, чуждой сомнениям силы делать искусство. И впрямь, работы начала 1980-х Ивана Сотникова, Олега Котельникова, Тимура Новикова восхитительно дружелюбны и опусам неоекспрессионистов поколения Баскии, и прадедушке Михаилу Ларионову. А уж сколько всего интересного предугадали «Новые художники», со счета можно сбиться: и постмодернистские «неостили», и стрит-арт, и постсоветское граффити, и паблик-арт, и кемп, и треш, и модные ныне перформанс, хеппининг, и саунд-арт, и сетевое искусство...

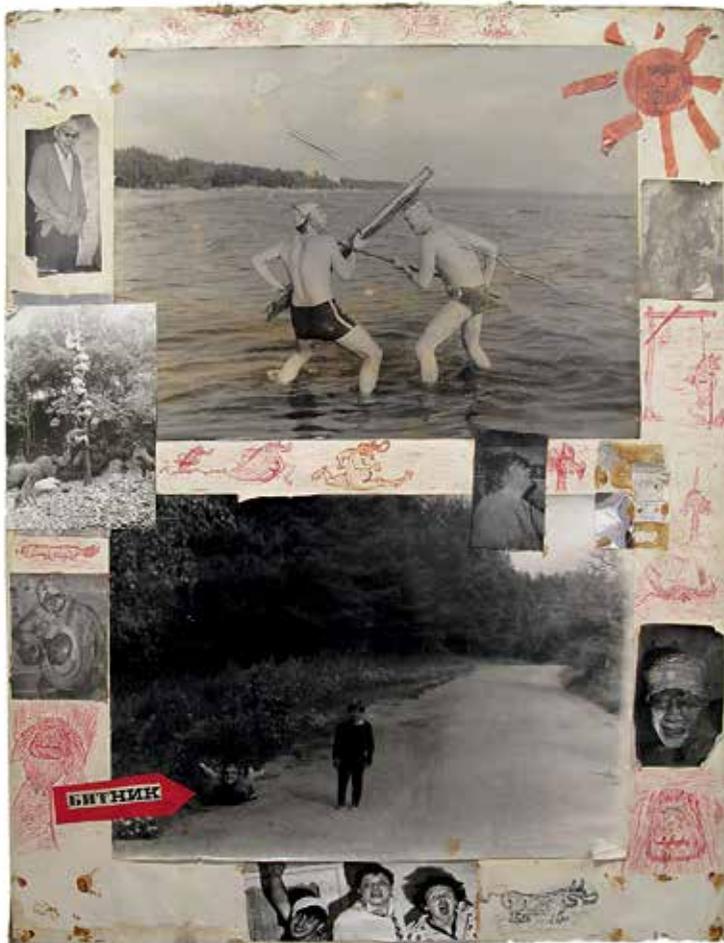
Занятно, что сами питерские «ню-вейвовцы» к мета-

текстам, описанию своих стратегий, каталогизации методов, архиву референций и культу соответствий с мировой арт-модой вкуса не имели. Их любимым манифестом был сказ о «Ноль-объекте» (так называлась первая акция «Новых художников» 12 октября 1982 года). Вот как они сами об этом писали:

«НОЛЬ-ОБЪЕКТ – ничего в прямом смысле, но в то же время зрим, так же экспонирован на стене, как и его соседка – традиционная живопись... Он нов и неповторим, но в то же время традиционен, укладывается в давно не существующие рамки авангарда. Он неприметен, но... вся эта выставка – лишь рамка для него» (Новые художники: каталог. М., 2012. С. 8). Куратор выставки Екатерина Андреева говорит о поведенческом толковании его как о «повышении яркости и силы

жизни в результате «обнуления» вялого и неживого». И сегодня в свободной развеске брызжущие сочным многоцветьем холсты и панно наших «ню-вейвовцев» создают иллюзию, что мы в самой толще веселого и отважного процесса «обнуления» советской рухляди силами нового искусства.

ДИ №1–2013



Инал Савченков. СВОЙ СОН Я ОХРАНЯЮ САМ. 1988. Холст, масло

Иван Сотников. МАШИНКИ. 1980-е. Холст, масло



НЕКРОВЫЗОВ Александр Боровский

Направление некрореализм проявилось в ленинградском неофициальном искусстве в первой половине 1980-х и активно заявило о себе в кино, литературе, живописи. В начале 1990-х годов приходит его международное признание, работы художников группы демонстрируются на самых значительных выставках перестройки. Выставка «Некрореализм» в Московском музее современного искусства (куратор Олеся Туркина) – первая масштабная ретроспектива движения в столице, которая дает возможность проследить развитие этого оригинального художественного направления. В экспозиции демонстрируются как известные, так и новые работы художников (Евгений Юфит, Владимир Кустов, Сер-

гей Серп и др.), а также представлены «некрометод» и иконография группы.

К середине 1980х в Ленинграде утвердилось искусство прямого действия, вначале достаточно цельное, но очень скоро разделившееся на два русла творчество «новых художников» и некрореализм. Реальную позднесоветскую жизнь отличала развитая и заостренная система опосредованностей. Молодые ленинградские художники – возможно, на первом этапе неотрефлексированно – поставили своей задачей «пробить» этот слой опосредованностей, пробиться к живому. Отмечу, это была не борьба «с» (режимом, идеологией, авторитетами и пр.). Это была борьба «за»: за свое естественное право на непосредственный контакт с жизнью, за немедленную личную проживаемость искусства.

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

Конечно, соблазнительно пытаться подбирать универсальные мировоззренческие ключи к любому явлению contemporary art. Однако, как правило, результатом становится апроприация этих явлений в целях визуализации положений научного дискурса. Для понимания некрореализма необходима актуализация неожиданных

«непрофильных» контекстов для раскрытия эстетического феномена. Есть, однако, два дискурса, которые не апроприируют некрореализм, а осознают его реальное присутствие «внутри себя».

Это прежде всего дискурс позднесоветского в его телесном, темпоральном, символическом измерениях. И это дискурс готического, чрезвычайно актуальный в современной культуре. Тема хоррора, захватившая современную культуру, элитарную и массовую, безусловно, плоть от плоти этого готического сознания.

Социальнокритическая установка некрореализму не близка. Ему вообще внеположна социальная, тем более политическая, оптика. В «Словаре терминов московской концептуальной школы» есть позиция «телесная оптика». Некрореалисты-художники и

Евгений Юфит. МАССОВАЯ ДРАКА НА ЗАВОДЕ. Ленинград. 1984. Черно-белое фото



их alter ego — санитары-оборотни, зомби, трупяки.

Разумеется, некрореализм самореализовывался не в вакууме. Он причастен к позднесоветской хронологии, но в целом ей не принадлежит. Герои некрореализма не ощущают катастрофичности или эсхатологичности текущего момента.

В последние годы и в западном искусстве, которое маркируется как готическое, происходит снижение интонации. На смену гиперэстетизму приходят более brutальные практики. Некрореалисты тоже наращивают эстетическое слагаемое своей арт-практики.

Это уже не только жестовая сила, месседж, работающий на шоковых реакциях и макабрических смещениях, это сложная поэтика с широким выбором отсылок — от наскальной росписи до

самых продвинутых средств contemporary: бойсовское отношение к материалу, многообразная композиционность — от родченковской работы с планами до актуальной игры с миметичностью, гиперреализация, дематериализация. В этом плане вектор развития аналогичен тому, что исторически сложился в кинохорроре.

Правда, приходится признать, что некрореализм черпает и из более глубокого колодца, чем готика. Несмотря на сильную культурную подпитку, это культурное явление все-таки несравнимо с... великой русской литературой. Некрореализм — прямо или опосредованно — наследует навязчивое внимание к иррациональному, ирреальному, которое в высшей степени присуще отечественной литературной традиции. Если составить реестр явлений, на

которые так или иначе реагировали некрореалисты, он будет достаточно представительным: образы изопропаганды, отрывки из хрестоматийных фильмов типа «Мы из Кронштадта» и из телепередач «Клуба кинопутешествий», репортажи с полей, разного рода пособия по медицине и криминалистике, а также руководства по резке мяса, поднимающиеся со дна коллективной памяти воспоминания о «деле врачей» или проекции собственного «призывного опыта», стихи О. Григорьева из серии «Электрик», масса всего другого. Простые, медленно плывущие по окраинам сознания образы.

...Герои некрореализма оторвались от своих создателей, это дело неизбежное. Но почему не заматерели? Думаю, здесь есть некий модус, имеющий отношение к позднесоветскому. Понятно, что в

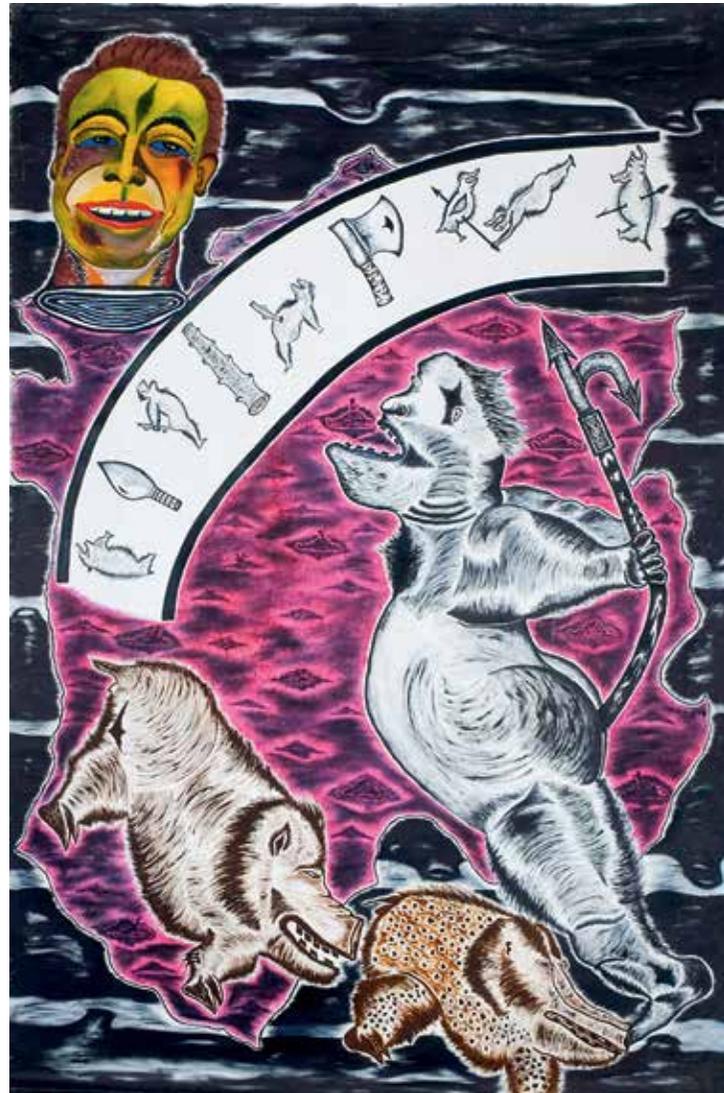
советской традиции заорганизованное детство. Точно так же заорганизованы, зарежиссированы, гиперритуализированы и другие социумы — спортсмены на парадах, военные. Но вот маргиналы — бомжи, дебилы, бездельники, советская версия voyeur desoeuvre. Взрослые несистемные, социально не охваченные мужики. Дебильные. Матерые, и вообще вне «идеи». Персонажи с их пугающими и дикими действиями, их «неприрученная мысль» объясняются подчиненностью уже другим кодам поведения, другой мыслительной сетке. Этот культурно-антропологический ракурс — вызов советской культуре смерти, более глубокий, нежели пародия или постмодернистский стейб.

ДИ №6—2011

Евгений Юфит. ИЗ СЕРИИ «НОВОЕ УТРО». 1992. Черно-белое фото

Вид экспозиции в ММОМА

Сергей Серп. МУЖСКОЕ СЧАСТЬЕ. 1990. Холст, масло. Собрание Пьера Броше



Ретроспектива творчества Тимура Новикова.
Куратор Екатерина Андреева.

КОГДА ВСЕ БЫЛО ВОЗМОЖНО Александр Дашевский

В ММОМА на Гоголевском состоялась выставка Тимура Новикова. Экспозиция большая, музейная, аналитическая, подробно освещающая ранние периоды творчества. Свободные рисунки времени группы «Летопись», ранние пейзажные холсты, пиратское телевидение, коллажи и ткани времени «Новых художников», видео и хоругви «Новой академии», документация. Впервые, кажется, ведущий мотив события не «Тимур Петрович всегда с нами», а «большое видится на расстоянии».

Проходя по выставке, ловишь себя на обволакивающем романтическом ощущении пустоты, свободы, надежды на большой открытый мир. Кажется, что основное,

чем занимался Новиков, – как раз манипуляции этой пустотой, демонстрации ее возможностей, произвольности ее наполнения. Найденный в ранних текстильных работах пластический ход создавал вакантное пространство репрезентации, большую раму, которая была готова принять любое содержание. Простые, почти первобытные символы сменились античными героями времени, в свою очередь, уступившими место старцам, царской семье и другим героям новой эпохи. Бывают моменты, когда объективные законы временно не действуют. Для большинства людей это время тяжелое. Старая система разрушилась, новая еще не устоялась, все зыбко, непредсказуемо. Но не для художника.

Советский левиафан еще не рухнул под собственной тяжестью, а Новикова уже подхватил поток высвобожда-

ющейся энергии. Перекомпозиция, апроприация – как раз те действия, которые провоцировало обездоленное советское идеологическое пространство. К середине 1980-х мода, музыка, дизайн, политика, эстетика, культурная иерархия остались бесхозными. «Новые художники», «Новые академики» вторглись, не встречая сопротивления, на эти пространства. Все сдавалось под напором искусства, поскольку только оно, кроме криминалитета, кажется, на тот момент знало, что делать. Отсюда поразительные новиковские интенсивность и производительность. Время подстегивало, подгоняло работать, говорить, проповедовать, меняться.

Сейчас намечается тенденция переоценки наследия Тимура Петровича. Слишком часто за последние одиннадцать лет его имя поминалось

в Петербурге и за его пределами, слишком активны и верны его памяти адепты «Новой академии». Целое поколение художников успело вырасти в немом противостоянии этой влиятельной художественной тени. Да и захваченные пространства пришлось мало-помалу отдать. Неуютно русскому искусству в международном пространстве. Неуютно в своей стране. Скрип затягивающихся гаек уже нельзя игнорировать. Новиков рисуется таким удачливым харизматичным Калиостро, халифом на час, который сумел «оседлать» свою эпоху.

ДИ №3–2013

Тимур Новиков. ПЕТРОГРАДСКАЯ СТОРОНА. 1983. Оргалит, бумага, темпера. Собрание семьи художника



WWW.MUAR.RU
WWW.NOW-AFTER.ORG

NOW

ПРОСТРАНСТВО, КОТОРОЕ МЫ ВЫБИРАЕМ



21/05 — 21/07 2015
Воздвиженка, д. 5/25
Флигель Руина
Государственный музей
архитектуры имени А.В. Щусева

ПРИЕМ ЗАЯВОК
ОТ ХУДОЖНИКОВ ДО 31/01/2015
WWW.NOW-AFTER.ORG

**Центр
Медиаискусства
Сейчас&Потом**

'15 МЕЖДУНАРОДНЫЙ INTERNATIONAL ФЕСТИВАЛЬ ВИДЕОАРТА VIDEO ART FESTIVAL

Центр медиаискусства Сейчас&Потом / Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева

КУРАТОР МАРИНА ФОМЕНКО



Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева

Сейчас&Потом



www.archi.ru



ART Y3EΛ

**Прошлое не имеет
значения. Настоящее
не имеет значения.
Мы должны считаться
лишь с будущим.
Ибо прошлое – это то,
чем нам не следовало быть.
Настоящее – это то,
чем нам быть не следует.
Будущее же –
это художники.**

**Граждане!
Снег запорошил следы
наши – а зачем они нам,
прошлые следы наши?!..**

Будущее

• Оскар Уайльд

•• Дмитрий А. Пригов



Дмитрий Александрович Пригов. БАНКА БУДУЩЕГО. 1993. Из Коллекции ГЦСИ

Международная
биеннале
молодого
искусства



Петр Голощапов. LIFE.RU, ИЛИ ВСЕ ПОД КОНТРОЛЕМ. 2008. *Инсталляция* (1-я биеннале молодого искусства)

Алексей Дьяков. ВСЕ НАЧАЛОСЬ С ЯЙЦА... Пьерро дела Франческа посвящается. 2008. *Инсталляция* (1-я биеннале молодого искусства)

Анибал Каталан. ПОД ЗЕМЛЕЙ. *Смешанная техника*. (1-я биеннале молодого искусства)

1-Я МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА «СТОЙ! КТО ИДЕТ?»

ИСКУССТВО БУДУЩЕГО ВРЕМЕНИ

Дарья Пыркина, куратор

Опыт проведения 1-й Московской международной биеннале «Стой! Кто идет?» оказался успешным – даже в большей степени, чем могли предполагать самые смелые прогнозы. Уже на стадии приема заявок стало очевидно: проект вызывает большой интерес у сообщества молодых художников. Не обошли вниманием инициативу проведения биеннале и зарубежные участники – как индивидуальные художники, так и творческие коллективы и группы, а также институции и кураторы, сформировавшие и представившие собственные проекты. С точки зрения организационной структуры проект биеннале оказался довольно сложен: так или иначе в ее проведение оказались вовлечены практически все художественные институции Москвы, работающие с современным искусством; присоединились и партнеры из других городов. Подобная стратегия оправдала себя, дав возможность собрать разносторонние усилия в единое целое и создать крупный, солидный и значимый проект – как для участников, так и для самих организаторов.

В целом биеннале выявила ряд характеристик нового искусства. Во-первых, стоит отметить отсутствие «революционного» и «ниспровергательского» пафоса большинства работ, которого, повинуясь известным стереотипам, зачастую ждет от молодого художника зритель. Авторы нынешнего поколения не стремятся к тотальному отрицанию канонов – они скорее ищут свою нишу, возможность создать свое уникальное высказывание на волнующую тему. В ситуации общей стагна-

ции ждать революционного искусства, пожалуй, неоткуда, поэтому художники лишь рефлектируют среду, из которой они вышли. Круг тем тоже, как ни странно, в целом остается прежним: искусство и власть, художник и общество, природа, география, город, тело, чисто формальные студии...

Что же нового привносит грядущее художественное поколение? Пожалуй, это

Школа современного искусства «Свободные мастерские» – старейший в России образовательный центр, формирующий будущее российского искусства. Была основана в 1992 году группой художников и искусствоведов. За годы работы сформировалось поколение художников, своим успехам в большой степени обязанных молодежной политике ММОМА. Сейчас основных направлений работы Школы два: подготовка (или переподготовка) художников, стремящихся следовать новейшим течениям в современном искусстве, и подготовка специалистов аналитической направленности и кураторов. Будучи частью ММОМА, «Свободные мастерские» предлагают возможность изучать теорию и практику современного искусства, находясь в его эпицентре. На всех этапах становления художника музей и Школа оказывают ему поддержку: участие в групповых выставках («Мастерская»), организация первой персональной выставки (программа «Дебют»), развитие выставочной карьеры (программа «Второй этаж»), приобретение работ в коллекцию ММОМА. Московская международная биеннале молодого искусства, которая проводится с 2008 года, стала одним из самых амбициозных проектов, в организации которого приняла участие Школа и ее руководитель Вера Дмитриевна Дажина, ушедшая из жизни в этом году.

новые точки зрения, с которых авторы взирают на окружающий мир, который, надо сказать, стремительно меняется, и нынешнее поколение формируется уже в иной среде и атмосфере, нежели предыдущее. Глобализационные процессы и их конфликтные стороны, новые технологии и коммуникации, изменившаяся структура труда и потребления, производства и капитала, наконец, техногенные катастрофы формируют совершенно иной социокультурный ландшафт, который отображают в своих работах художники. Меняется структура их восприятия: в силу своего возраста не застав или практически не ощутив на себе влияние многих событий или явлений, они относятся к ним как к истории, а последние новшества техно-

логии или социального сознания воспринимают как само собой разумеющуюся данность. Это поколение, живущее в ином настоящем, в ином темпе, мыслящее иными категориями, и его искусство принадлежит, вероятно, уже иному времени – времени будущему.

ДИ №5–2008

ВИНЗАВОД: «ЯБЛОКИ» И ДРУГИЕ

Лия Адашевская

«Яблоки падают одновременно в разных садах» – один из самых масштабных проектов биеннале (организаторы ММСИ, ЦСИ «Винзавод», Мультимедийный комплекс актуальных искусств), проходил в залах RIGroup Мультимедийного комплекса актуальных искусств и в Большом винохранилище Винзавода.

Куратор проекта, названного строчкой из стихотворения Гете, Анна Зайцева пригласила двенадцать хорошо известных художников (Виктор Алимпиев, Сергей Братков, Алексей Каллима, Игорь Макаревич и Елена Елагина, Анатолий Осмоловский, Александр Сигутин, Авдей Тер-Оганьян, Давид

При поддержке ЦУМ Art Foundation, Фонд Михаила Прохорова, SWATCH, MTC

Тер-Оганьян, Мария Чуйкова, Юрий Альберт, Александр Меламид) и предложила им выступить в роли кураторов, выбрав тех из молодого поколения, кто им наиболее интересен. Анна Зайцева назвала выставку «выбором художника». В этом выборе и состояла главная интрига проекта. И интрига с прицелом. Любопытно все же, насколько кандидатуры, выдвинутые «отцами», будут задавать тон в дальнейшем.

«Яблоки» не единственный проект молодежной биеннале, в котором затрагивался вопрос взаимодействия. В ЦСИ М'АРС стартовал проект «Видеоясли: Восток – Запад» (организаторы ММСИ, ЦСИ М'АРС, куратор Ирина Яшкова). Правда, в «Видеояслях» акцент ставился не столько на взаимодействие поколений, сколько на взаимодействие Восточной и Западной Европы, передаче знаний. Причем не с Запада на Восток, а наоборот. В М'АРСе были представлены видеоработы зарубежных студентов российских художников: «Синих носов» – из школ современного искусства Швейцарии, Франции, Норвегии, и Анны Ермолаевой с факультета медиаарта Университета искусств и дизайна в Карлсруэ (Германия).

Остальные галереи, обосновавшиеся на территории ЦСИ «Винзавод» также представили в рамках 1-й Московской биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» свои проекты.

МИГРАЦИЯ ИЗ БУДУЩЕГО В ПРОШЛОЕ И ОБРАТНО

Андрей Толстой

Нынешнее «молодежное» (или лучше сказать, «молодое»?) искусство настроено не столько на эпатаж, как когда-то и не столько на расширение «территории искусства», сколько на то, чтобы попытаться серьезно разобраться в проблемах сегодняшнего сообщества, в том числе и тех, что

свойственны в первую очередь для нашей страны.

Выставка «Миграция» стала достойной частью Первой международной молодежной художественной биеннале. Тема эта вполне актуальна и, можно даже сказать, горяча. Участники представили широкий диапазон различных миграций – от «Миграции пола» (объекты В. Марченко-вой) до «Пространства сновидения» (живопись А. Ковалевой) и «Миграции эмоций» (фотоколлаж М. Щириной); от «Вне времени» (видеоинсталляция о миграции африканских антилоп С. Беляевой и Д. Сычева) до «Челососов» (объекты Л. Бурковой и И. Матохиной, рассказывающие о ментальной миграции современных людей в пространстве гламурных СМИ); от «Миграции цветоформ» (объект В. Маловой из цветных, наклеенных на полотно маленьких пластинок и плоских камушков) до «Готического супрематизма» (фотодокументация И. Романова с изображением беспредметных геометрических холстов).

2-Я БИЕННАЛЕ ИСКУССТВО БЫТИЯ Соня Терехова

Выставка в ММСИ в Ермолаевском переулке состояла из трех частей. Они представляли отдельные художественные проекты: «Свобода / Liberty» и «Воля / Freedom», «_Переход_ Transit_Транзит_», «Чудеса безделья». Событие получилось по-настоящему интернациональным, в нем принимают участие авторы из России, Франции, Литвы, Болгарии, Австрии, Швейцарии, Иордании и других стран. При таком широком представительстве национальные и культурные различия практически не ощущаются. Можно ли считать эту гомогенность следствием глобализации или определенного подхода кураторов, разбирались зрители биеннале.

Обозначенные темы намеренно широки, почти поэтичны. Они позволили совместить в пространстве экспозиции противоположные высказывания.

Основная часть работ не отвечает на вопросы, а скорее пытается снять их путем констатации, как если бы целью была психотерапия. Техники и технологии качественно не изменились на протяжении последнего десятилетия, новым становится состояние

стабильности, возникновения определенного «бытового», реалистического уклада в расширяющемся своем поле современного искусства. Появилось ощущение, что область актуального становится понятней и доступней: возникло пространство, которое уверенно освоили и художники, и зрители.

Конечно, сложно свести впечатление от просмотра четырех этажей экспозиции к чему-то единому, но именно в музее можно получить разностороннее представление не только о новом искусстве, но и о современном молодом человеке. Авторы откровенно и спокойно размышляют над темами, которые если и не составляют жизненную основу, то представляют канву повседневной жизни.

Александр Пономарев

Вера Дмитриевна Дажина сочетала в себе глубочайшие знания классического искусства с любовью к различным проявлениям современности. Она первая стала понимать, что необходимо создавать новые структуры на границе советского образования и бурно проявляющимся миром современного искусства. Мы встретились с Валерой Турчиным, Александром Зыбайло дома у Веры с ее семейством. Как водится у нашего брата, выпили и начали трепался и формулировать. Помню, я удивился, что вокруг все Профессоры а я один – художник, и мне тут же общим собранием присвоили звание Профессора. То есть было весело, что не помешало сконструировать основные принципы «Школы Современного Искусства». Конечно, главным двигателем была Вера. Она все делала с какой-то интеллигентной нежностью и добротой. Дальше проблемы с помещением, за которое Вера платила из своего кармана, ремонтом и т.д... Потом новые слушатели, новые преподаватели, новые художники... Первые выставки и результаты. Оглядываясь назад, когда Веры уже с нами уже нет, начинаешь понимать, насколько она была ярким, универсальным, глубоким человеком. Под стать столпам Возрождения, которых она изучала всю жизнь!

ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ Вера Дажина

В пресс-релизе кураторы биеннале заявляли как основную задачу рекрутирование молодых авторов, их вовлечение в реальную художественную жизнь со всеми вытекающими отсюда последствиями. Возможность самореализации – важнейший стимул для молодых участвовать в деятельности разного рода институций современного искусства, иницирующих знаковые события. Или вне какого-либо институционального поля, оставаясь в контексте контркультуры, что более свойственно молодым, позиционирующим себя как «другие» или «чужие»

по отношению к старшим поколениям и созданному ими культурному контексту. Главным критерием в оценке творчества молодых, замкнутых внутри определенных социокультурных групп становится, таким образом, способность адекватными средствами выразить то «другое», что отличает их от общепринятых представлений о том, каким бы мы хотели видеть современное искусство. Две главные выставки биеннале – «Виз-а-ви / vis-a-vis» (кураторы Дарья Пыркина, Ив Роббер, Изабель Берлотти и Тьерри Распай) в ГЦСИ и «Свобода» и «Воля» (кураторы Дарья Камышникова и Сергей Ерков) в ММСИ в Ермолаевском. Участие в первой выставке только русских и французских художников обострило впечатление «разноязычия». У одних

холодная стерильность, не позволяющая выйти за границы общепризнанного, и грубая brutality у других.

Согласно пресс-релизу кураторы проекта «Свобода» и «Воля» замахнулись на принципиальные понятия социального и экзистенциального бытия личности. Причем в предложенном кураторами смысловом дискурсе эти понятия противопоставлялись – свобода как фактор социального самочувствия – комфортного или дискомфорта в рамках существующей реальности, в то время как воля соотносилась с личным выбором молодого человека, его существованием в коконе личной

экзистенции или разрывом границы и выходом за ее пределы. Молодое поколение чувствительнее не к противопоставлению этих понятий, а к поискам коннотаций между ними. Разнесенные на два этажа работы вели диалог. Принадлежность к национальным школам угадывалась в характере пластического высказывания. Последствия концептуального доминирования отягощают все молодое искусство, еще не оборвавшего пуповину от «родового тела» концептуализма. Текстуальная зависимость очевидна, но она больше проявляется у европейцев, российские молодые художники, примкнувшие к концептуальному движению в момент его летаргического сна, сохранили визуально-пластическое начало, которое сдерживает концептуальный пуризм, не дает ему стерилизовать живую плоть искусства.

Пестрый состав участников, объединенных кураторами в те или иные проекты, не снял, а обострил проблему выбора. Среди прочих, как нам показалось, наиболее остро стоит вопрос будущего лица нашего искусства. Будет ли оно таким, как везде, узнаваемо унифицированным, без различия национального происхождения или сумеет совместить национальное с современным, с авторской позицией, обусловленной генетическими кодами и жизненным пространством.

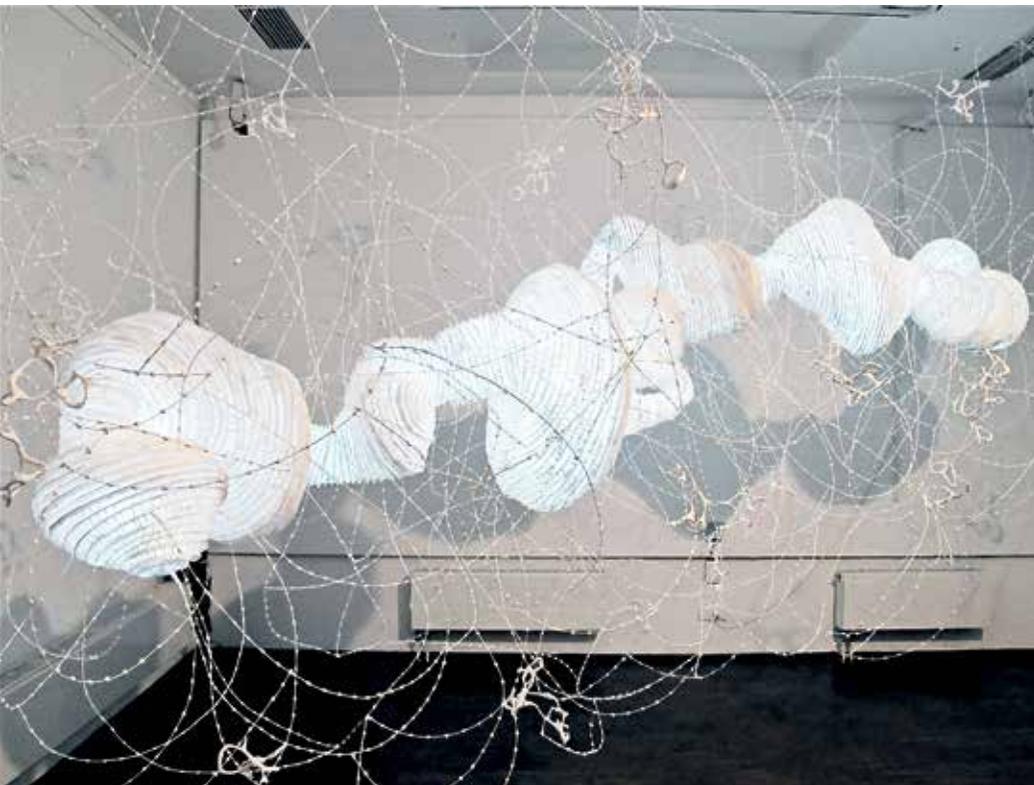
3-Я БИЕННАЛЕ ПРИЯТНО ДЕРЖАТЬ НИТИ В СВОИХ РУКАХ...

Из интервью немецкого искусствоведа Катрин Беккер – главного куратора 3-й Московской международной биеннале молодого искусства.

ДИ. Вы специально готовились к курированию Московской биеннале? Работая над основным проектом, вы учитывали опыт предыдущих московских молодежных биеннале?

КАТРИН БЕККЕР. Когда я решила стать куратором этой молодежной биеннале в Москве, я проанализировала предыдущие, которые не видела, но использовала каталог и документацию. Поскольку биеннале проводится в третий раз, она должна была «повзрослеть».

ДИ. Сегодня художники и кураторы из разных стран предпочитают практически одинаковый формальный



Наталья Шишова. ПРОТО-8. 2009-2010. *Пластик* (2-я биеннале молодого искусства)

Раффаэль Фиорелла. MICROMACROMONDI (L'EQUILIBRIO). 2010. *Видеоинсталляция* (3-я биеннале молодого искусства)

Анна Мишина-Васькова. СВОБОДА, FREEDOM, LIBERTY, LIBERTAD, 2009 (2-я биеннале молодого искусства)





Арсений Жиляев.
КУЛЬТУРНАЯ ЕДИНИЦА.
2012

Эсан Уль Хак.
МАССА ПУСТОТЫ. 2012.
Скульптура, мешки, песок

Вид экспозиции
в Ермолаевском, 17:
Хасер Кирылу. НУЖДА. 2010.
DVD

Фаршид Лариман.
НЕЧЕТКИЙ ГОРИЗОНТ 1.
2011. Инсталляция.
Два касающихся предмета,
две куклы и два рисунка
на бумаге

ЧЕРЕЗ 15 ЛЕТ**Дарья Пыркина,**

Заместитель генерального директора по творческой и образовательной деятельности ГЦСИ.

Думаю, что искусство, конечно же, сохранится, но примет другие формы, вобрав в себя черты многих других дисциплин и областей знания. Что касается выставок, я надеюсь, что более актуальным станет лабораторный формат экспозиций, т.е. на первый план выйдут экспериментальные, исследовательские проекты, которые потеснят блокбастеры так называемый стиль «speed-curating».

язык, что делает пространство современного искусства гомогенным. В конце концов становится не так и важно, откуда художник – родовые черты его творчества стираются. И как быть с феноменом восточно-европейского искусства?

С художниками, которые остаются верны реалистической манере изображения? Или их нельзя маркировать как современных художников?

КАТРИН БЕККЕР. С одной стороны, существует общепринятый художественный

творения могут войти в контекст современного искусства только при условии концептуализации, почему он работает именно в такой манере.

ДИ. Как осуществлялся отбор произведений для основного проекта?

КАТРИН БЕККЕР. Моя задача и цель организаторов – поднимать уровень биеннале молодых художников. И с самого начала возникла идея проведения биеннале в одном месте – в ЦДХ. Другая моя задача – показывать

ЧЕРЕЗ 15 ЛЕТ**Юлия Иванова,**

бренд-менеджер «SWATCH»

Компания SWATCH поздравляет Московский музей современного искусства с 15-летием и желает прекрасной команде музея продолжать реализовывать нестандартные и яркие художественные проекты как с признанными авторами, так и с молодыми художниками.

В 2012 году Swatch выступал генеральным партнером III Московской Международной Биеннале Молодого Искусства. В рамках этого проекта мы учредили специальную премию Swatch Young Art Prize, тем самым продолжив глобальную миссию компании по поддержке молодых перспективных художников и повысив интерес широкой публики к современному искусству. Надеемся, что в будущем мы еще не раз будем принимать участие в подобных инициативах, и уверены в блестящем результате новых совместных проектов с ММОМА.

язык. Речь идет не только о видах, жанрах искусства – инсталляция, видеоарт и так далее. То есть следует иметь в виду определенную стилистику. А с другой стороны, презентация, интерпретация и подобные произведения зависят от контекста и контекстуализации. Можно, например, представить, что молодой художник пишет картины в реалистической манере девятнадцатого века. Такие

не как можно больше художников с масштабными работами, а сконцентрироваться на наиболее значительных вещах. Для отбора мы использовали заявки художников, их было много. Кроме того, я пригласила своих знакомых художников с определенными работами. Они также участвовали в конкурсе. Я это сделала, чтобы поднять уровень биеннале и получить качественные работы.

ДИ. Что, по-вашему, является принципиально новым в основном проекте по сравнению с предыдущими? Как молодые российские художники интегрировались в международный контекст? Кого из них вы считаете наиболее перспективным, талантливым?

КАТРИН БЕККЕР. Мы пытались реализовать образовательную программу. Для других стран в этом нет ничего нового. Но для Московской биеннале молодого искусства это имело значение.

ДИ. И все же какой он, современный молодой художник? Что его больше всего интересует? Что это за категория такая «молодой художник»?

КАТРИН БЕККЕР. Очень сомнительная эта категория «молодые художники». Как определить возрастные рамки? Я выросла вместе с поколением художников «Медицинской герменевтики», Анатолием Журавлевым, Тимуром Новиковым, некрореалистами. Мне кажется, что в те годы за рубежом был очень большой интерес к русскому искусству семидесятых-восемидесятых годов. Сегодня такого нет. Возможно, это объясняется политическими причинами. Сложно найти талантливых молодых художников, у них мало возможностей выставляться, нет перспектив для роста, им трудно добиться самоопределения, «засветиться» на рынке. Им нужно помогать. Поэтому биеннале молодого искусства имеет столь важное значение.

Беседу вела Виктория Хан-Магомедова

**ИСКУССТВО
КОНФОРМИЗМА**

София Терехова

3-я биеннале молодого искусства в 2012 году осталась без своего первоначального названия «Стой! Кто идет?», что симптоматично, мероприятие прошло чинно, без стрельбы и громких окриков. Настояренное приветствие, являвшееся слоганом предыдущих фестивалей, в этом году оказалось невостребованным.

Основной проект был представлен в залах ЦДХ, его куратор – Катрин Беккер, немецкий искусствовед. Очевидно, что он призван показать парадную, лицевую сторону художественной жизни сообщества

молодых художников, с немецкой педантичностью были отобраны работы хорошего технического качества, демонстрирующие прежде всего художественную эрудицию и хороший вкус. От презентации молодого искусства ждешь, с одной стороны, обозначения новых тенденций, а с другой — появления ярких индивидуальностей. Заглавная тема «Под солнцем из мишуры» заранее предполагает повествование об эфемерности, иллюзорности, относительности как самого актуального искусства, так и источников его вдохновения.

На вопрос, что есть «молодость» в сфере подобных выставочных проектов, Катрин Беккер говорит, что основная задача подобного рода презентаций молодых авторов – создать им возможность для артистической карьеры, ввести в мир международных художественных институций. В целом же куратор выступает против «сегрегации», т.е. выделения в особые выставочные проекты, скажем, этнические, гендерные и другие, разновидностей современного искусства, считая, видимо, что даже такое деление разрушает универсальность пространства современного искусства. И вот этот глобалистский дух витает над залами ЦДХ, теоретически какие-то признаки национальных, возрастных, гендерных различий присутствуют, но они отступают под давлением кураторской концепции. В целом остается ощущение, что основной результат биеннале – это даже не интеграция молодых авторов в мировую арт-ситуацию, а скорее импорт художественных моделей, сформировавшихся на заре постмодернизма, считавшегося новым и ярким явлением.

Основной проект стремится скорее к социологическому осмыслению мира, знанию и способности к коммуникации, нежели к собственно искусству. Но способности к коммуникациям в молодом сообществе уже развиты. Так ли необходима художественная их редакция, эстетизация? Не уводит ли эта дорога от реальных проблем? Скорее происходит редуцирование художественной сферы к более узкому пониманию собственных задач, подмена искусства наукой и технологией. Этот процесс можно понять в свете общей дегуманизации, в моно-

Через 15 лет

Дарья Камышникова,
руководитель школы современного искусства «Свободные мастерские»

Скорее всего, радикальных изменений в художественной жизни не предвидится. Безусловно, появятся новые люди, будет происходить смена поколений, но это вопрос, скорее, демографический. Конечно же мне, как главе образовательной институции, хотелось бы видеть через 15 лет на художественной сцене как можно больше наших выпускников. Среди них много интересных художников и кураторов. Еще очень хочется, чтобы изменение отношения общества к современному искусству продолжилась, и мы стали интересны более массовому зрителю.

Наша культурная эпоха далека от завершения, а переосмысление зрительных и философских доктрин прошлого – одно из важнейших ее свойств. Так что пока продолжим это интересное и увлекательное исследование.

Музей как институция сложился не так давно, в середине XVIII века. И все это время функции его расширялись включая в себя дополнительную просветительскую, образовательную и развлекательную деятельность. Последние десятилетия мы можем наблюдать, как музеи современного искусства во всем мире становятся серьезными культурными центрами, которые экспериментируют с различными формами активности, привлекают к сотрудничеству самых ярких авторов и предоставляют площадку для самых необычных форм художественной деятельности. Надеюсь, движение в этом направлении продолжится и музеи современного искусства будут не только архивировать культуру, но и активно влиять на ее формирование.

тонном однообразии остывающего культурного поля. Молодежная биеннале, призванная дать развитие творческим спонтанным импульсам, идущим из «горячей среды молодого социума», оказывается скорее крышкой, закрывающей готовый закипеть котел.

В этом году помимо основного проекта была организована не только параллельная программа, но и стратегический проект «Неокончателный анализ» (площадки ММОМА и ГЦСИ), над ним работала Елена Селина. Осознанно или нет, но он стал альтернативой основному. Другой принцип отбора несколько оживил программу, организаторы как бы предчувствовали подвохи, которые могут возникнуть с основным проектом, и заранее оставили место если не для альтернативных, то по крайней мере менее оформативированных под концептуальную гребенку проектов. В своем отборе Селина не опиралась на общность концепции, а исходила из необходимости поисков индивиду-

альных и ярких работ. Нельзя сказать, что таких нашлось много, но эта часть оказалась живее основной.

**4-Я БИЕННАЛЕ
РАЗДЕЛЕННЫЕ ГРАНИЦАМИ,
ОБЪЕДИНЕННЫЕ
МЕЧТОЙ**
Валерий Леденев

Предложенная куратором Дэвидом Эллиотом тема «Время мечтать», хоть и отсылает косвенно к речи Мартина Лютера Кинга «I have a dream» и не кажется столь уж «бесплотной», звучит все же слишком общо. Да и сам Эллиот, судя по его интервью, приглашение в Москву воспринял как повод изучить условное «молодое» поколение авторов по паспортному возрасту, не превышающему 35 лет.

В проекте, занявшем два этажа Музея Москвы, как и следовало ожидать, «настоящих» звезд нет. Тем не менее проект получился невероятно ярким и зрелищным. Биеннале в этом году кажется в принципе сочувственной и дружествен-

ной к зрителю. Инсталляции и объекты – читаемые и запоминающиеся, видео – с небольшим хронометражем, искусно продуманные и красиво снятые. Будет несправедливым упрекать Эллиота в конъюнктурности и намеренном обхождении социальных проблем – их на выставке много. Биеннале получилась не зрительским набором легкоусваиваемых зрелищ, но зрительным путешествием, сулящим тонкую гамму «ретиальных» удовольствий.

Оптику всего проекта можно определить как постмодерную. Существует не текст, но потоки текстов. Не язык, но слова.

Примерно в этом же духе и поясняет Эллиот смысл темы биеннале: мечты как «версии реальности», которые «однажды могут воплотиться в жизнь» (если уже не воплощены). Именно такие «версии» создают участники проекта.

У биеннале словно не оказывается единой, большой темы. Тем затронута множественность, и смысловые мосты между ними, возможно, иногда есть, но выстроены нарочито. Сумма «точечных» высказываний – такой диагноз нынешней биеннале будет наиболее верным. Примечательно, что многим художникам на выставке свойственно обостренное, почти физиологическое восприятие течения жизни.

Их чувствительность, однако, не всегда материализуется в конкретных образах, но вынесена на поверхность абстрактно – как «мясо жизни».

Другая особенность выставки – внимание большинства авторов к проблеме идентичности. Политическая идеология и философские убеждения оказываются физиологичными, а анатомия тела – следуя заветам Фуко – политической.

Выставка молодых азербайджанских художников «Astar» (куратор Наила Аллахвердиева) – не об утрате корней и не поиске национальной идентичности, она о стремлении вписать себя в меняющийся социальный и культурный порядок. Глубоко личные вещи – как в главном для выставки фильме «Астар» Замира Сулейманова и Эмин Азизбейли – остаются с тобой всегда. Но это не мешает рассказывать о себе языком актуальных медиа – экспрессивной абстракции и стрит-арта (картины Агиля Абдуллаева – текст дневника на полотнах в стиле Твомбли и Баскии). И конечно, находить глубоко

интимное в нескончаемых информационных потоках («СМС-диаграмма» Фархада Фарзалиева), когда вопрос «Как дела?» на экране смартфона может очень многое значить.

Участники чешского проекта «Периферическое зрение» (куратор Вацлав Яношчик) как будто настороженно относятся к самой области визуального. Не стремясь полностью элиминировать зрелищность, большинство авторов нарочито эксплицируют метод, при помощи которого сделаны их проекты, не усложняя вещи по смыслу, но стремясь обнаружить изобразительный потенциал там, где, казалось бы, его совсем не может быть.

Молодое украинское искусство всегда отличалось чувствительностью к социальным вопросам, потому от кураторской выставки Сергея Климова и Леси Кульчинской «Эксплуатация воображаемого» легко было ожидать политического высказывания. Наиболее острым высказыванием можно считать фильм художника и критика Алексея Радинского «Референдум».

Представленных на выставке авторов, впрочем, в гораздо большей степени волнует не столько внешняя, сколько внутренняя политика их страны, заставшей в состоянии переходности и затянувшегося определения своей идентичности, в том числе и относительно идеологической границы, определяемой условно как «Запад».

Участники проекта живут внутри ситуации, которую критикуют, и их рефлексия – опасность очаровываться картинками и образами, когда легко принять необдуманное решение. Политические процессы сложнее и многомернее, чем кажутся, а ожидаемые перемены нельзя срежиссировать, покрасив, перефразируя кэрролловскую «Алису», красные розы в белый, да еще и строительной краской.

Тайская выставка «Краткая история памяти» (куратор Лаурен Райд) выдержана в едином ключе. Все работы (четыре фильма) сняты в сновидческой, галлюциаторной оптике, герой вещает из потустороннего, а не реального мира. Более остро о политике высказываются художники Пакистана в кураторском проекте Хаджры Хайдер «Пастбище еще зеленое?».

Фонд поддержки современного
искусства «Артпроект»
компания «Шеврон Нефтегаз инк.»

при содействии Тушинской детской
городской больницы (Москва)
Социально-художественный проект

другая атмосфера



Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

15.09.2014
—
01.06.2015

КАЖДЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК, 19.30
МАЛЫЙ ЗАЛ ГЦСИ



Роб Майерс. #arthistory («история искусства»), 2013

18+

Государственный центр
современного искусства (ГЦСИ)

Москва, ул. Зоологическая, д. 13, стр. 2
Метро Баррикадная, Краснопресненская
(499) 254-06-74 / NCCA.RU



ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ЦИКЛ ЛЕКЦИЙ В ГЦСИ

ВСЯ ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ИЗВЕСТНЫХ ЛЕКТОРОВ

МОДУЛЬ 3 /17.11.2014 – 09.02.2015/

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ:

Интернациональное искусство в диалоге с историей
(со второй половины XX века). Контексты и коды

МОДУЛЬ 4 /16.02 – 30.03.2015/

**ДМИТРИЙ ВЕНКОВ,
АНТОНИНА БАЕВЕР:**

История альтернативного кино 1960–1970-х, история
видео- и медиа-арта

МОДУЛЬ 5 /06.04 – 25.05.2015/

ЕЛЕНА РОМАНОВА:

Отечественное искусство второй половины XX века

МОДУЛЬ 6 /01.06.2015/

АНТонио ДЖЕУЗА:

Система институций современного искусства

Подробное расписание на NCCA.RU

при поддержке



информационная поддержка



ИСКУССТВО



СО ДНЯ ОСВОБОЖДЕНИЯ
К 70-ЛЕТИЮ УЗНИКОВ ОСВЕНЦИМА

ЧЕЛОВЕК
И КАТАСТРОФА

27/1—1/3—2015

ВЫСТАВКА
АРХИТЕКТУРА СМЕРТИ
ВЫСТАВКА
ЯН ВАЙРИТ: ТЕРЯЯ ЛИЦО
ВЫСТАВКА
ЕГОР ЗАЙКА: ЗНАКИ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ
ПРОГРАММА

РОССИЯ СЕГОДНЯ

Генеральный
инфоартнер



The Moscow Times

Bibro

Еврейский
музей
и центр толерантности

т. 8 495 645 05 50
ул. Образцова, 11, строение 1А
е. info@jewish-museum.ru
www.jewish-museum.ru

14+

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТР

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году. Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели. По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (499) 230-02-16

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА
Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, Тверской бул., 9
www.mtota.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Прецистенка, 19. www.rah.ru



Книжный магазин Центра современной культуры «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
Тел. (495) 645-05-21. www.garagecc.com

МАММ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16. Тел. (495) 637-11-55. www.mdf.ru

ЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2. www.ncca.ru

Магазин «КульТовары»
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ). Тел. (495) 657-99-22



Сеть магазинов «Республика»
1-я Тверская-Ямская, 10;
Цветной бул., 15, стр. 1 (ТЦ «Tsvetnoy Central Market»,
1-й этаж); Новый Арбат, 19; Мясницкая, 24/7, стр. 1;
Красная площадь, 3 (ТДГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Тел. (499) 251-65-27. www.respublica.ru

Книжный магазин «Гоголь Books»
Казакова, 8, в фойе Гоголь-центра, 1-й этаж
Тел. (925) 468-02-30

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятинская, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru



Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник»
Ленинградское ш., 92/1; Фадеева, 6; Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Тел. (499) 158-68-74
Магазин Музея архитектуры им. А.В. Шусева
Воздвиженка, 5. Тел. (495) 697-38-74. muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного
института искусствознания
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Москва»
Тверская, 8, стр. 1. Тел. (495) 629-64-83
www.moscowbooks.ru



Выставочный зал «Галерея на Солянке»
Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.soljgallery.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел. (495) 912-39-29
Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasnykarendash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru



Галерея «Paltra-S»
Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.paltra-s.ru

Книжный интернет-магазин Libroom
Тел. (495) 970-24-55. www.libroom.ru



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
Музей и галереи современного
искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09. www.erarta.com

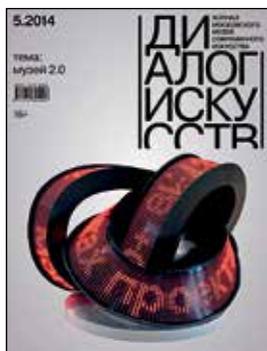


Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90. www.novymuseum.ru
Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37. www.borey.ru
Книжный магазин дизайнерской литературы
и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт-проект «Этажи»

ЕКАТЕРИНБУРГ
Ural Vision Gallery
Шейнкмана, 10
Тел. (343) 377-77-50. www.uralvisiongallery.com

САМАРА
Галерея «Виктория»
М. Горького, 125 / Некрасовская, 2
Тел. (846) 277-89-12. www.gallery-victoria.ru

УФА
Музей современного искусства им. Наилы Латфуллина
ул. К. Маркса, 32-27, тел. (347) 250-80-77



№5.2014
Тема: музей 2.0



№4.2014
Тема: культурная
самоидентификация



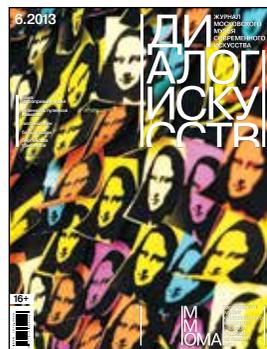
№3.2014
Тема: так называемое
современное



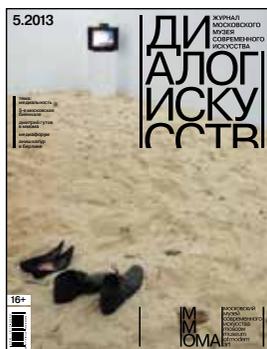
№2.2014
Тема: упрощение



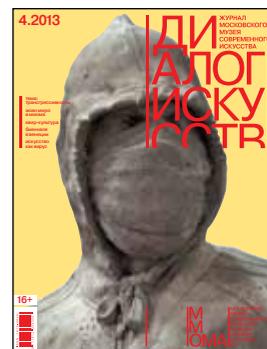
№1.2014
Тема: редукция смешного



№6.2013
Тема: апроприация идей



№5.2013
Тема: медальность



№4.2013
Тема: трансгрессивность



№3.2013
Тема: перформативность

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.
ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ

Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56
ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

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

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART



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

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

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

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

объявляет набор на обучение
в 2014/2015 учебном году
на отделения:

НОВЕЙШЕЕ ИСКУССТВО
(для молодых художников)
**КУРАТОРСТВО ПРОЕКТОВ
АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА**
(для молодых кураторов)

СРОКИ ОБУЧЕНИЯ:
1 октября 2014 — 31 мая 2015;
вторник, среда, четверг, суббота

СРОКИ ПОДАЧИ ЗАЯВОК:
15 августа — 15 сентября

**СРОКИ ПРОВЕДЕНИЯ
СОБЕСЕДОВАНИЙ
ПО РЕЗУЛЬТАТАМ
РАССМОТРЕННЫХ
ЗАЯВОК:**
22 — 27 сентября

**ДЛЯ ПОСТУПЛЕНИЯ
НЕОБХОДИМО:**
заполнить анкету
на сайте mmoma.ru
написать
мотивационное письмо
составить портфолио
своих работ
прислать письмо
с этими документами
на почту
freeworkshops@mmoma.ru

КОНТАКТЫ:
ТЕЛЕФОН: +7(495) 231-27-36
E-MAIL ШКОЛЫ: freeworkshops@mmoma.ru
INSTAGRAM: [freeworkshops](https://www.instagram.com/freeworkshops)

при наборе приветствуются люди с высшим и неоконченным высшим художественным или гуманитарным образованием, творческим потенциалом и оригинальным мышлением, имеющие представление о современном искусстве, мотивированные и желающие активно развиваться в этой сфере

подробности на сайте: www.mmoma.ru/school